



vária invenção

suplemento de artes da revista landa

#2



pablo dompé
(leer, escribir, horadar)

pablo dompé
(esculturas)

esculturas

Pablo Dompé

fotografias

Vicente Cordua

Estudio Giménez Duhau

video

Augusto Monk

entrevista

Gastón Cosentino / Juliana Monroy Ortiz

arte e diagramação

Ciriaco Brizuela

editor do suplemento de artes

Gastón Cosentino

número 2

ano 2019.2

issn: 23165847



conteúdo / contenido

TEXTOS

<i>leer, escribir, horadar</i> , por Gastón Cosentino.....	pp. 8-10
<i>ler, escrever, furar</i> , por Gastón Cosentino.....	pp. 12-14
<i>Ver a través</i> , entrevista con Pablo Dompé	pp.16-20
<i>Ver através</i> , entrevista com Pablo Dompé.....	pp.22-26

OBRAS

<i>La historia de la humanidad</i>	pp.28-35
<i>Solzhenitzin's dream</i>	pp.-36-41
<i>Spanish Great Controversy</i>	pp.42-45
<i>A Lovecraft</i>	pp.46-51
De la serie <i>Sustratos Líricos/Ejercicios de arqueología literaria</i>	pp.52-58
<i>La cocina como taller</i>	pp.59-67
De la serie <i>Sustratos Líricos/Talla partituras</i>	pp.68-83
<i>Viajé</i>	pp.84-89
<i>Butokai</i>	pp.90-93
<i>Pupatalla</i>	pp.94-95
<i>Portal</i>	pp.96-97
<i>Abrasada</i>	pp.98-99
<i>Borda</i>	pp.100-101
De la serie <i>Entrañables</i>	pp.103-105
De la serie <i>Emerged</i>	pp.107-109
<i>Jupilara</i>	pp.110-111
<i>Híbrido</i>	pp.112-117
<i>Via</i>	pp.119-121

VIDEO

Dompé: obra y arqueología, por Augusto Monk

<https://vimeo.com/375467108>

<https://www.youtube.com/watch?v=gtZSAN1i2x4&feature=youtu.be>



leer/escribir/horadar

gastón cosentino

[...] el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado [al niño] para ver sin horror al tigre de carne y hueso.

Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad¹.

Jorge Luis Borges

En el año 1949 Jorge Luis Borges publica el cuento “La escritura del dios” junto a una serie de relatos reunidos bajo el título *El Aleph*. Como sabemos, el texto de Borges trata sobre las tentativas de un mago mesoamericano, Tzinacán de Qaholom, prisionero de Pedro Alvarado, por descifrar una escritura, acaso recordar una cifra, que justifique mucho menos el tiempo de su encierro que la fascinación producida por los patrones de las manchas de un jaguar que comparte su misma fortuna de encierro en una jaula lindante. Una de las cuestiones más interesantes del texto de Borges es el momento en el que el narrador afirma: “Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique

.....

1 Cfr. BORGES, Jorge Luis, et al. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra.”² Siguiendo las huellas de esta propuesta, que podríamos llamar, a falta de una mejor definición, de arqueológica, a saber, la posibilidad de indagar hacia adentro, no apenas en la superficie. Como si entrásemos y/o saliésemos por una boca, un agujero, una cavidad; una grieta por la cual pudiéramos (ac)ceder a una serie de estratos significantes, capilarizados al menos en doble vía, que se vincularían con las capas emergentes por las cuales entramos y/o salimos. Porque lo que trepanamos nos engulle en su *umwelt*³ y nos irradia con su luz oscura. ¿Los huesos son anteriores a la excavación, del mismo modo que son posteriores a la forma viviente aún no despojada de su estructura carnosa? Esos vestigios emergen en un momento preciso que sería

interesante indagar tanto en cuanto acontecimiento como en cuanto síntoma que “al salir a la luz” se resignifica. Ese “ir hacia adentro” que habilita el recorte otorga la posibilidad de suspender en el tiempo una intermitencia, una latencia, para leer con su fognazo y con su desaparición el acontecimiento de una capa del sustrato. Mas cuando hablamos de arqueología, de ese ir hacia adentro, hablamos de “horadar”, del lat. *forare*, ‘perforar’ y este de foramen, ‘abertura’, ‘salida’, ‘puerta’. O “el agujero que pasa de una parte a otra alguna cosa como la pared, la piedra, la bola o cuenta”⁴; *for*, *fatus sum*, verbo deponente latino que significa ‘hablar’, ‘decir’; así como también ‘celebrar’, ‘cantar’, ‘vaticinar’⁵. En otras palabras: sacar afuera lo que está dentro, lo que es dentro. Ver aquello ‘a través de’ y con la abertura. También el adverbio latino *foras* dio en castellano ‘fuera’: indecible imperativo, imperfecto subjuntivo, adverbio de lugar. Inclusive en

el infinitivo futuro *fore* del verbo *sum*: aquello que vendría a ser está siempre fuera e implicado de manera implícita y directa. Es un movimiento que contempla ese dentro del cual se embebe para “ser fuera”. Quiere decir que un adentro está vinculado inescindiblemente con un afuera. Que toda arqueología literaria que indague hacia adentro, que trepane, que intervenga, se encuentra, por ventura, de manera éxtima⁶, en conexión indisociable de un íntimo afuera. Horadar, ese “afuereo”, se muestra siempre huidizo, ya que en el momento que se pretenda plenamente ‘fuera’ será desprovisto de su condición plural de camada sobre camada que lo posibilita. Cinco años antes de la publicación del relato de Borges, en 1944, Salvador Dalí pintaba en Estados Unidos su célebre óleo sobre tela titulado *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*⁷. En la pintura vemos de qué manera convocar el vuelo de

2 Cfr. BORGES, J. L. “La escritura del Dios”. Em: *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza, [1949] 2001.

3 Cfr. VON UEXKÜLL, T. “A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. Galáxia. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. ISSN 1982-2553, 2004, no 7.

4 Cfr. DE COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: L. Sanchez, 2006.

5 Cfr. LATINO-ESPAÑOL, *Diccionario Ilustrado. Español-Latino*. Barcelona: Bibliograf/Vox, 1964, pág. 202.

6 Cfr. MILLER, J. A. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

7 Cfr. DALI, S. *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*. Óleo sobre tabla. 51 x 41 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1944.

una abeja y detenerla en el aire, o en el sueño, puede que nos vele una imagen en vuelo, pero también nos otorga la posibilidad de reclamar, una vez más, la bayoneta, el cazador, la presa, los tigres, los peces. Una fruta horadada, una granada, como en *El jardín de las delicias* del Bosco... Otra vez en juego ‘el aleph’, acaso la primera y la última cifra, exhibiendo su mascarada. Porque decir ‘aleph’ implica horadar y convocar a ‘los bueyes’, a ‘los toros’, la tracción en los campos, el sol que los aplasta; las gentes, los ritos, las fiestas; el corte de los versos y su delirio. La poesía. De ahí que horadar en “el tigre”, volviendo al texto de Borges, implique convocar “los jaguares” y su devenir animal. Es que la convocatoria no se detiene: “los tigres en la lluvia”⁸ o “la nieve volando”⁹ como cifra del secreto de una flor áurea¹⁰ en una pieza de Luis Alberto Spinetta. Esa es la pulsión que se ha obligado a seguir Borges

•••••

8 En el texto original Spinetta escribe “[...] ya se ven los tigres en la lluvia”. Cfr. SPINETTA, L.A. *Los libros de la buena memoria*. Compositor: Luis Alberto Spinetta. Intérprete: Invisible. Buenos Aires: CBS, 1976. 1 CD (37:42 min).

9 Cfr. JUNG, C. G.; WILHEM, R. *El secreto de la flor de oro*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1961.

cuando convoca al jaguar y es instado a pasar por la boca de un brujo para discurrir asuntos de orden teológico, cabalístico y, porque no, tarotístico. Recordemos que el arcano veintidós del Tarot egipcio exhibe a un mago parado sobre un cocodrilo ataviado con una piel de tigre. La mutación se lee al pie de la carta. Es el arcano que devino “El loco”, con el número cero en la versión occidental. De manera análoga, horadar un libro es apelar con su intervención no apenas lo libresco, sino también, y eso es determinante, convocar bibliotecas. Porque lo que habilita el recorte, la talla, la transparencia, lo que aparece a través, de un libro, son las reuniones de lo que pudo ser contado desde un protocolo de lectura diverso. Es en el borde biblioclasta que se lee a la luz de una vela que derrama su fuego por sobre las páginas, en el oscurecimiento violento que ofrece la confusión de los plenos tipográficos y el papel ardido hasta la ceniza. El trazo de la letra se sobrepone con una insistencia palimpsestosa a las lambeduras del fuego. Esta interevención arqueológica y poética es puesta en juego en la escultura que propone Pablo Dompé con su obra, quien horadada las páginas de los libros, los mármoles,

los metales, buscando huellas de actividad, vida o uso. Dompé arquitecta estructuras que nos instan a leer litoralmente para que lo escribible se sucite y se inscriba sobre el soporte mismo, acaso en sus perfectas ruinas. Del vértigo que surge de esos márgenes imanan textos dentro y fuera de los libros. Mineraciones a libro abierto. Gritos al revés, al unísono, hacia adentro y afuera. Miles de volúmenes como capas de cebollas ancestrales ¿fusión maderil o libresca? Trastoque de los orígenes, fundaciones postergadas, subvertidas: no es de la madera que viene el libro. El libro se libra de su condición libresca en la cuasi renuncia a la búsqueda de las savias oscuras que lo imaginaron; en las vetas que, de manera análoga, cifraban su escritura indómita. La orilla une al libro en su devenir madera en el punto indecible que se horadan: las maderas van a la formación de sus libros en un antagonismo que los reconcilia con su desconocida y sorda lambadura. Ambos se agujerean y se interpenetran. Queda a las/los lectores leer/escribir/horadar con el corpus propuesto por el escultor Pablo Dompé a partir de una lectura que busque con los dedos y los ojos indistintamente



ler/escrever/furar

gastón cosentino
tradução:
penélope serafina chaves bruera

[...] el tigre de trapo y el tigre de las figuras de la enciclopedia lo han preparado [al niño] para ver sin horror al tigre de carne y hueso.

Platón (si terciara en esta investigación) nos diría que el niño ya ha visto al tigre, en el mundo anterior de los arquetipos, y que ahora al verlo lo reconoce. Schopenhauer (aún más asombrosamente) diría que el niño mira sin horror a los tigres porque no ignora que él es los tigres y los tigres son él o, mejor dicho, que los tigres y él son de una misma esencia, la Voluntad¹.

Jorge Luis Borges

No ano de 1949 Jorge Luis Borges publica o conto “La escritura del Dios” junto a uma série de relatos reunidos sob o título *El Aleph*. Como é sabido, o texto de Borges conta as tentativas de um feiticeiro mesoamericano, Tzinacán de Qaholom, aprisionado por Pedro de Alvarado. O bruxo se empenha em decifrar uma escritura, talvez recordar um sinal, que justificasse ainda menos o tempo de seu cativo do que a fascinação que lhe produziam os padrões nas manchas de um jaguar que compartilha a mesma fortuna, na jaula do lado. Uma das questões mais interessantes do texto de Borges surge no momento em que o narrador afirma: “Consideré que aun en los lenguajes humanos
.....

1 Cfr. BORGES, J. L., et al. *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra.”² Seguindo os rastros desta proposta, que poderíamos chamar, na falta de uma definição melhor, de arqueológica, em outras palavras, a possibilidade de indagar nas entranhas, e não apenas na superfície. Como si fôssemos entrar e/ou sair da boca, de um buraco, de uma cavidade; uma fissura pela qual pudéssemos (a)ceder a uma série de estratos significantes, capilarizados duplamente, no mínimo, e que nos vinculassem com as camadas emergentes pelas quais entramos e/ou saímos. Porque o que nós trepanamos, nos engole num *umwelt*³ para logo irradiar-nos com sua luz escura. São os ossos anteriores à escavação, do mesmo modo que são posteriores à forma

2 Cfr. BORGES, J. L. “La escritura del Dios”. Em: *El Aleph*. Buenos Aires: Alianza, [1949] 2001.

3 Cfr. VON UEXKÜLL, T. “A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. Galáxia”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*. ISSN 1982-2553, 2004, no 7.

viva que ainda não foi despojada da estrutura carnuda? Aqueles vestígios emergem no momento preciso em que ganha interesse a indagação: tanto quanto acontecimento como quanto sintoma, que “al salir a la luz” se ressignifica. Esse “ir para as entranhas” que prepara o recorte outorga a possibilidade de descontinuar no tempo uma intermitência, uma latência, para depois conseguir ler com o lampejo e com sua desapareição o acontecimento de uma das camadas do substrato. Contudo, quando falamos de arqueologia, desse ir para dentro, falamos de “furar”, do lat. *forare*, ‘perfurar’ e este de *foramen*, ‘abertura’, ‘saída’, ‘porta’. Ou “el agujero que pasa de una parte a otra alguna cosa como la pared, la piedra, la bola o cuenta”⁴; *for, fatus sum*, verbo deponente latino que significa ‘falar’, ‘dizer’; bem como ‘celebrar’, ‘cantar’, ‘vaticinar’⁵. Em outras palavras: jogar fora o que está dentro, o que é dentro.

4 Cfr. DE COVARRUBIAS OROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: L. Sanchez, 2006.

5 Cfr. LATINO-ESPAÑOL, *Diccionario Ilustrado. Español-Latino*. Barcelona: Bibliograf/Vox, 1964, pág. 202.

Ver aquilo ‘através de’ e com a abertura. Também o advérbio latino *foras* resultou no português ‘fora’: indecível imperativo, mais-que-perfeito, advérbio de lugar. Inclusive no infinitivo futuro *fore* do verbo *sum*: ‘aquilo que viria a ser’ está sempre fora e fica latente de uma forma implícita e direta. É um movimento que contempla o adentro do qual se embebe para “ser fora”. Quer dizer que um adentro está amarrado com um afora. Que toda arqueologia literária que procure indagar para dentro, que trepane, que intervenha, se encontra, porventura, de forma éxtima⁶, em conexão indissociável de um íntimo fora. Furar, aquele “aforeo”, se mostra sempre furtivo, já que no momento em que se pretenda plenamente ‘fora’ será despido de sua condição plural de camada sobre camada que o possibilita. Cinco anos antes da publicação do relato de Borges, em 1944, Salvador Dalí pintava nos Estados Unidos o célebre óleo sobre tela intitulado *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar*⁷ Na

6 Cfr. MILLER, J. A. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

7 Cfr. DALÍ, S. *Sueño causado*

pintura podemos ver de que forma convocar o voo de uma abelha e detê-la no ar, ou no sono, pode nos ocultar uma imagem em voo, mas também pode nos dar a possibilidade de reclamar, mais uma vez, a baioneta, o caçador, a presa, os tigres, os peixes. Uma fruta esburacada, uma granada, como em *O Jardim das Delícias Terrenas* do Hieronymus Bosch... Mais uma vez o aleph em jogo, acaso o primeiro e último sintoma, exibindo sua mascarada. Dizer aleph implica ‘furar’ e convocar ‘os búfalos’, ‘os bois’, a tração animal na campina, o sol que os oprime; as pessoas, os ritos, as festas; o corte dos versos e seu delírio. A poesia. É por isso que furar em “el tigre”, voltando para o texto de Borges, implica evocar “os tigres” e seu devir animal. É que a convocatória não se detém: “los tigres en la lluvia”⁸ ou “la nieve volando”⁹ como figura secreta de uma flor áurea¹⁰ numa peça de Luis Alberto Spinetta. Essa é a pulsão que Borges foi obrigado a seguir quando

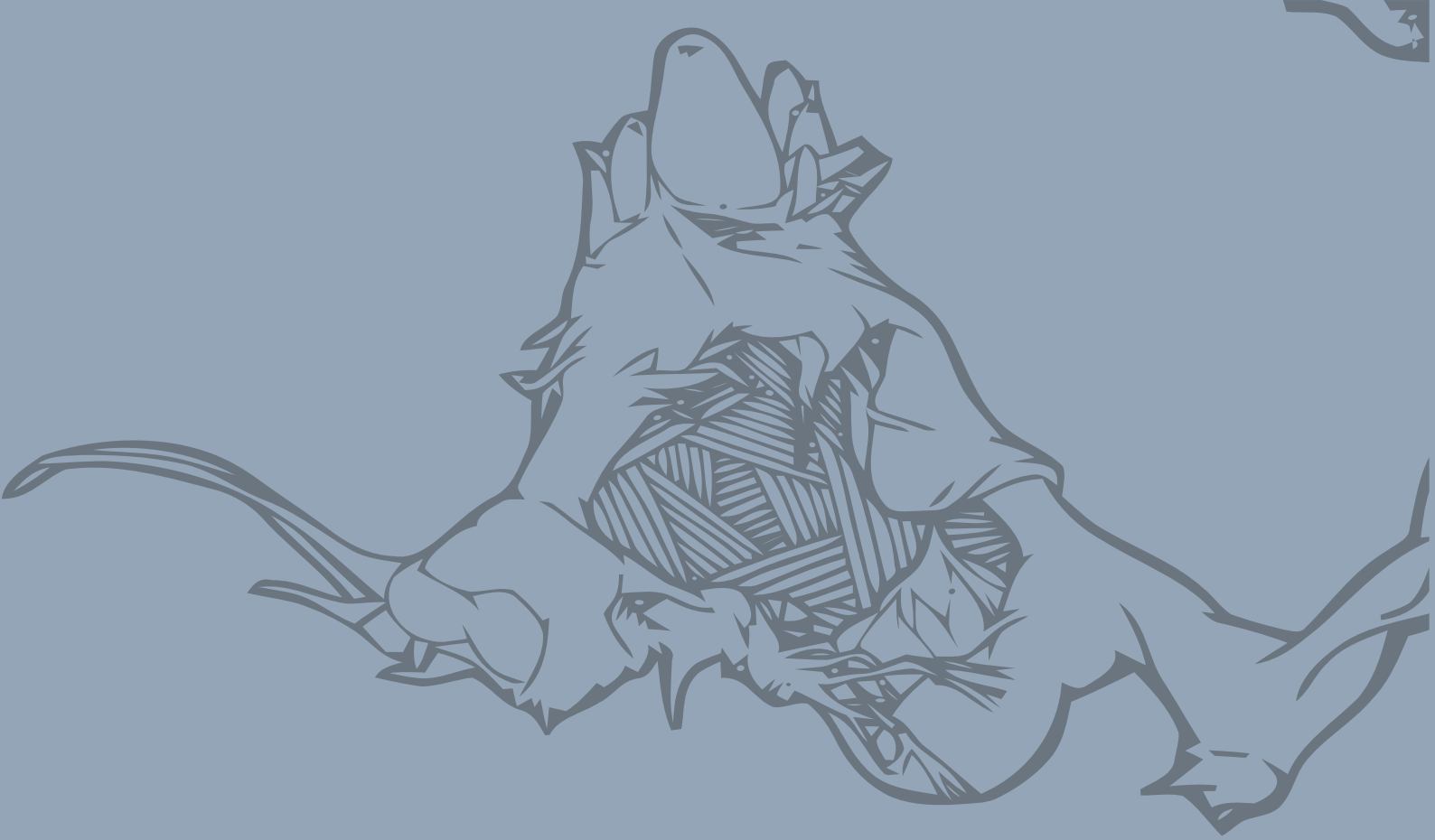
por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar.
Óleo sobre tabla. 51 x 41 cm. Madrid:
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,
1944.

8 Cfr. SPINETTA, L.A. *Los libros de la buena memoria*. Compositor: Luis Alberto Spinetta. Intérprete: Invisible. Buenos Aires: CBS, 1976. 1 CD (37:42 min).

9 Cfr. JUNG, C. G.; WILHEM, R. *El secreto de la flor de oro*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1961.

convocou o jaguar, e é impelido a passar pela boca do feiticeiro para discorrer sobre assuntos de ordem teológica, cabalística e, por que não, tarotística. Relembremos que o arcano vinte e dois do Tarô egípcio expõe um mago em pé sobre um crocodilo vestido numa pele de tigre. ‘A mutação’ se lê ao pé da carta. É o arcano que deveio “O louco”, com o número zero na versão ocidental. De maneira análoga, furar um livro é apelar a uma intervenção não apenas no livresco, mas também, isso é determinante, é evocar as bibliotecas. O que habilita o recorte, o corpo, a transparência (trans pareo) de um livro, são as reuniões do que pode ter sido contado desde um protocolo de leitura diverso. É no limite biblioclasta que se lê à luz de uma vela que derrama fogo sobre as páginas, é no escurecimento violento que oferece a confusão do sólido tipográfico e do papel abrasado até as cinzas. O rabisco da letra se sobrepõe com uma insistência palimpsestosa às lavaredas do fogo. Esta intervenção arqueológica e poética é posta em jogo na escultura que propõe Pablo Dompé com sua obra, ao furar as páginas dos livros, dos mármore, dos metais, procurando rastros de atividade, de vida ou de uso. Dompé arquiteta estruturas que nos compelem a ler litoralmente para que o gravável se

desencadeie e seja inscrito sob o mesmo suporte, acaso em perfeita ruína. Da vertigem que surgiram nas margens, emanam textos para dentro e para fora dos livros. Minerações a livro aberto. Gritos ao contrário, ao unísono, para dentro e para fora. Milhares de volumes como camadas de ancestrais cebolas, fusão maderil ou livresca? Transtorno das origens, fundações postergadas, subvertidas: não é da madeira que vem o livro. É o livro que se livra de sua condição livresca na quase renúncia à busca das escuras seivas que o imaginaram; nas listras que, de maneira análoga, codificavam sua escrita indómita. As margens reúnem o livro ao devir madeira, até o ponto inelidível em que se perfuram: as madeiras vão à formação de seus livros num antagonismo que os reconcilia com a desconhecida e surda lambida. Os dois se esburacam e se interpenetram. Fica aos leitores ler/escrever/furar com o corpus oferecido pelo escultor Pablo Dompé, a partir de uma leitura que rastreie com dedos e olhos indistintamente .



Ver a través

entrevista
con
pablo dompé

por gastón cosentino / juliana monroy ortiz

V.I.> En relación con el proceso de composición, con el acto mismo dearquitectar la obra, teniendo en cuenta que muchas/os artistas ven en el soporte la obra latente y que, en este sentido, piensan que solo hay que sacarle o agregarle al soporte lo que resta ¿Cómo mirás y pensás la materia en estado bruto (madera, piedra, metal, libros, etc.)?

Pablo Dompé> Para mí, cuando estás frente al soporte, independientemente de si es madera, libro o metal, la obra empieza antes. Surge primero adentro. En general, voy primero al papel. Dibujo mucho, dibujo todo el tiempo; cuando hablo por teléfono, dibujo. A veces sale inconscientemente en el papel, bajan un montón de ideas, de emociones. La obra está ahí. Cuando estoy frente al soporte, ya sé adónde voy.

V.I.> De cualquier manera, aunque tengas una idea previa, la materialidad siempre interpela, ¿no?

Pablo Dompé> Totalmente. Lo que les decía es el procedimiento base para tener un marco, pero cuando estás frente al soporte podés encontrarte con una fractura o aparece algo que te atrapa; en una madera, por ejemplo, te encontrás con un nudo y eso seguramente te sugiere otra cosa en la obra. Yo frecuentemente tengo cintura. Es decir, me gusta no imponerle al material. Si te propone

algo, aceptarlo y agarrar por ese camino. En el caso del trabajo con mármoles, me encontré muchas veces adentro con suelo marino. El suelo marino es como un colchón de sustratos que fueron sedimentándose unos con otros durante miles de años. Me refiero a caparazones, crustáceos, bichos de miles de años, que inclusive no existen más. Con esto quiero decir que eso no da para matarlo: el material ya te está contando una historia.

V.I.> Ahora que nombrás el valor del sedimento para narrar historias, queríamos preguntarte por el camino que tomó tu trabajo mediante el contacto con la labor arqueológica, la práctica de excavación, de contacto con los restos.

Pablo Dompé> En el año 2013 surgió la posibilidad de acompañar a Carlos Aschero, quien, aparte de ser un amigazo, es una eminencia en arqueología; es investigador del Conicet y profesor en Tucumán. Participé de una campaña en la Puna a 3700 msnm., en la provincia de Catamarca, específicamente en Cacao, en donde hicimos una serie de relevamientos. Recuerdo que encontramos la uña de una mujer y que por medio de la datación de flora y fauna se pudo saber a qué edad murió e inclusive cuál había sido su dieta. Es impresionante. A lo largo de las campañas me

transformé en ayudante de campo y todas estas informaciones que me atravesaban quería llevarlas a mi disciplina artística. Al comienzo, debo confesar, me sentí algo abrumado, pero con el tiempo fui encontrando el camino para salir de algunas formas. Una deriva, por ejemplo, es la investigación que estoy haciendo actualmente con el lenguaje, los libros --en sus páginas hay también sustratos y hallazgos--. Es una dirección con la que estoy entusiasmadísimo.

VI.> Casualmente habíamos pensado en preguntarte acerca de tu última serie titulada Sustratos líricos, presentada en el marco del aniversario de la Biblioteca del Congreso de la Nación, en Buenos Aires, Argentina. ¿Cuáles son las relaciones entre la naturaleza del libro y la dimensión arqueológica, esa suerte de arqueología libresco, si se quiere? ¿Cómo surgió esa reflexión? ¿Por qué el libro?

Pablo Dompé> En estas campañas, con todas las informaciones recogidas que referí anteriormente, se me prende todo. Llegué al libro de manera muy natural. En un primer encuentro, no lo tomé por el contenido, sí por el material. Al trabajar los libros les coloco algunos personajes que crean situaciones, las transitan. Estos personajes son de madera y, por su condición,

guardan un contacto muy íntimo con el papel, cuya materia prima es, como sabemos, la madera. Entonces, me pareció un encuentro que decía mucho. Empecé a trabajar la madera quemándola, en una suerte de paralelismo inesperado con lo que estaba pasando en Brasil con la Amazonia. Percibí que el trabajo iba tomando otros sentidos, no era solo resignificar al libro. Después me interesé por lo que los libros decían, por lo que contaban. Y empecé a jugar con los textos, a borrar palabras, a armar frases y a usar directamente lo que muestra el libro sin intervenirlo. A veces, tallando el libro aparecen frases que no podés creer.

VI.> Como uno que hablaba de “la cocina...”

Pablo Dompé> Casualmente, en la cocina de una casa del barrio de Palermo viejo, en la calle Thames, en donde viví muchos años, pasaron muchas cosas; en realidad todo pasaba allí. De repente estoy tallando un libro, corté dos páginas, y apareció una frase que decía “la cocina como el centro del artista”. Tiempo después, en la exposición de la Biblioteca del Congreso, vino una mujer que me conocía de toda la vida y cuando vio esa frase se emocionó, porque sabía todo lo que pasaba en la cocina de esa casa de Thames... Para mí fue un *feedback* alucinante. Ahí me di cuenta de que ese libro era para mi

vieja, que era “la reina de la cocina”.

VI.> Particularmente, ahora que estamos dentro de esa serie de tallas/esculturas de libros, nos llamó profundamente la atención cuando vimos aquel soporte que semeja una araña, una mano ominosa, una raíz inquietante, y que, sintomáticamente, lleva a cuestras un libro de HP Lovecraft...

Pablo Dompé> Es un homenaje a una persona que me marcó mucho, como tantas otras. Lovecraft es el recuerdo de estar atrapado por un libro. La escultura muestra un poco eso. Lo que nos pasa a todos cuando nos hace presa una lectura. Es también un guiño a curiosidades que tenía de adolescente; hacer esculturas con huesos, con lo que se encuentra muerto cerca de las vías, animales atropellados por el tren... En realidad es un homenaje íntimo. Es también medio literal: crear un monstruo al que le sale un libro de adentro. Es una situación afectiva para mí. Le tengo cariño a ese tipo.

VI.> En esa suerte de puesta en escena con aquellos personajes de los que hablabas anteriormente ¿qué papel juega el espacio en el que se ubican las piezas? Esto te lo preguntamos a propósito de una experiencia que tuviste en el ámbito de la exposición Esculturas en el jardín, en donde presumimos que el

elemento “espacio” era fundamental. Además, el espacio es una categoría narratológica importantísima en la literatura y puede servir para pensar el quehacer de otras disciplinas. Pablo Dompé> El ciclo de *Esculturas en el jardín* tiene aproximadamente 30 años. Pasó gente muy grossa por ahí. Cuando me invitaron me pareció hermoso. Desde 2007 expongo casi ininterrumpidamente. Ese jardín es una maravilla. Es increíble. Te propone un montón de situaciones de diálogo con la naturaleza.

VI.> ¿Dónde queda ese lugar?

Pablo Dompé> Es en el Museo de Arte Español Enrique Larreta. Ese jardín tiene como 100 años. Me interesó mucho hacer pequeñas instalaciones, aunque sea de una pieza, en diálogo con lo que la está rodeando.

VI.> Volviendo al tema de la madera como soporte de otras intervenciones, vos ya habías ensayado algunas obras con esa técnica de tallado y quemado. Me refiero específicamente a la serie “Decolagem”.

Pablo Dompé> En realidad, como ya les conté anteriormente, siempre estoy dibujando. Hay un momento en especial en el cual me gusta mucho hacerlo. Es cuando viajo en avión. Exactamente cuando despegas y cuando aterrizas. No sabría decirles muy bien qué pasa ahí, pero es un

momento de mucha emoción. La palabra vino de ahí: *decolagem*. Por eso es que a muchas obras les puse nombres de ciudades o países. Situaciones que te marcan, como un olor que te golpea. Ese es el caso, por ejemplo, de India.

VI.> Podrías hablar un poco de algún principio constructivo que se deja percibir en esta serie de maderas talladas y quemadas. En concreto, pareciera que hay una especie de contacto con cierta mutilación, en la cual lo quemado no participa del lugar en que se opera el corte. ¿Es así? ¿Tiene algún tipo de valor o simplemente practicás una incisión sin ningún otro tipo de ambición estética?

Pablo Dompé> Hay algo de eso. Si bien cortar es mutilar, y hay una impresión casi instantánea al ver esas intervenciones en la madera, en realidad lo que me interesa es revelar algo. Primero, que el proceso del tallado a fuego deja ver la edad del árbol. ¿De qué forma? A través de todas esas líneas. De manera tal que se vean las primaveras y los inviernos. Es una clara visión de lo que sucede dentro de ese árbol con el tiempo. Hay inviernos más duros y las líneas son diferentes. Cuando yo le aplico el fuego, y al quitar el carbón, lo que aparecen son estos anillos que entonces se marcan muy claramente. El anillo

siempre se va para abajo por una diferencia de dureza. Es como que estás develando algo muy íntimo del árbol. Lo que hago es remarcar con ese corte desnudo, vuelvo a mostrar lo que pasaba sin el fuego. *VI.> Es muy sugerente la idea de revelar a partir de tus intervenciones en el material. Revelar toda esa microscopía, lo que de alguna manera se vuelve inaccesible para el ojo y que desde el arte se torna visible*

Pablo Dompé> En todo tenés que ir para adentro. Es literal. En la materia, si bien hago adición, en la talla o en la escultura es todo sustracción. Sí o sí tenés que ir para adentro para ver. Es más, una vez un escultor se me acercó y me dijo que una de las cosas más interesantes que tenía mi obra era que se podía ver a través de las piezas. Atravesás la obra.

VI.> Hay otro motivo que nos parece que conecta las piezas. Hay una serie de cavidades en la madera que reverberan en tus trabajos en mármol.

Pablo Dompé> Son dos temas que caminan de la mano. Todas estas formas tienen mucho que ver con mis estudios de biología, anatomía, flora y fauna. Como me gusta mucho bucear, estoy fascinado con lo que sucede en el ámbito acuático, en el fondo marino. Esa fragilidad, esa dimensión orgánica interior; de ahí que el tema de las texturas sea

importante: tocar la obra, sentirla.

VI.> ¿Cuáles son tus influencias aparte de tus viejos, quienes también son artistas?

Pablo Dompé> Hablamos de Lovecraft y no puedo dejar de hablar de H.R. Giger. Es un maestro. Su obra me agarró de sorpresa. Había unos libros en la casa de mi viejo. Una especie de Lovecraft visual. Está muy presente en mi estética. Se lo pude decir personalmente. Le gustó mi trabajo. Fue increíble para mí.

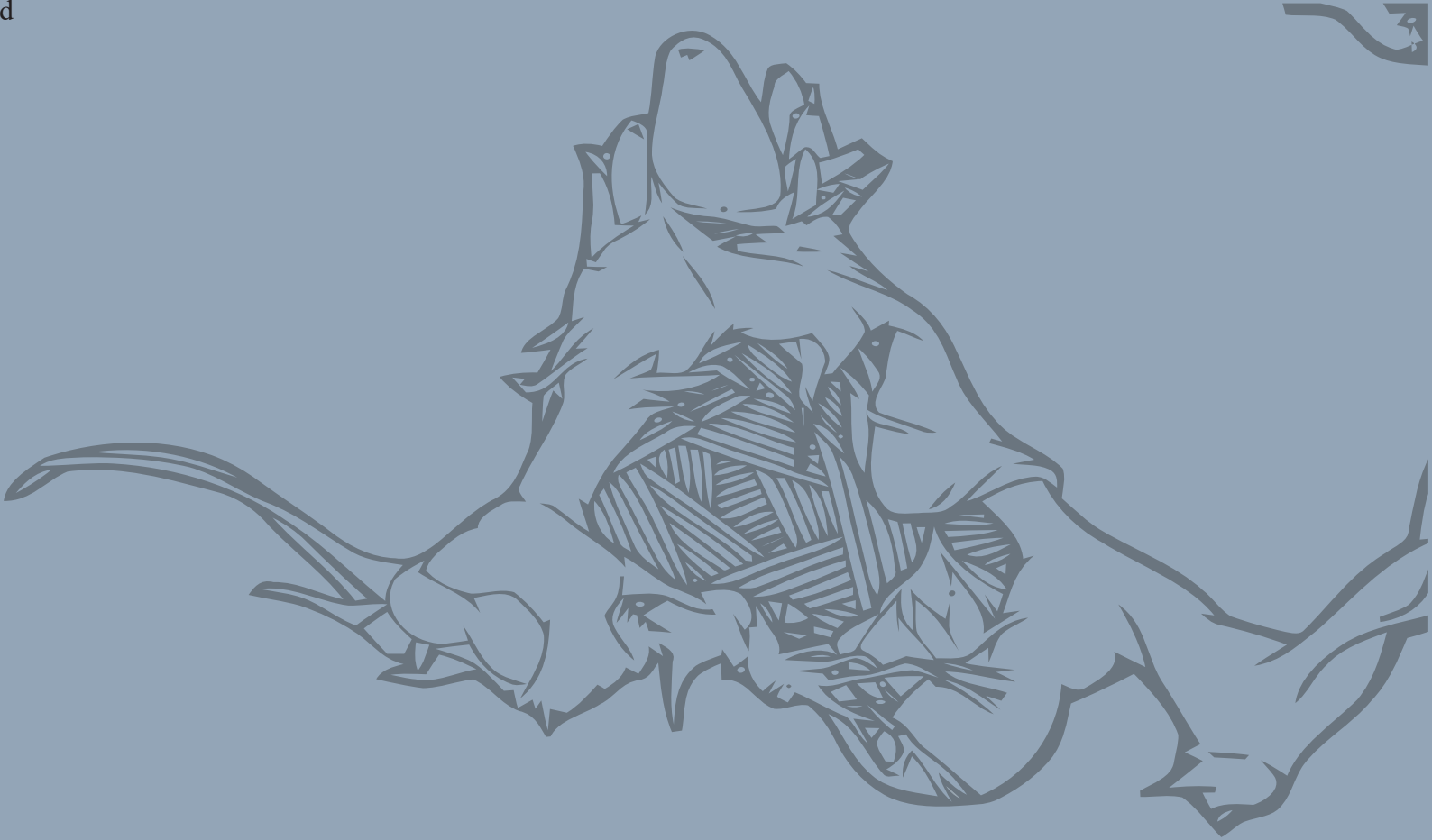
VI.> Contanos un poco más acerca de ese encuentro con Giger. ¿Cómo se dio?

Pablo Dompé> Bueno, en realidad, lo perseguí. Yo estaba en la Suiza italiana y sabía que él estaba en Zurich. Lo busqué por todos lados. Hablé con él por teléfono y se hizo pasar su hermano. Dijo que iba a pasarme el número telefónico personal de su supuesto hermano, pero al hacerlo me da un número menos. En síntesis, me fui a la casa. Era toda negra. Imaginate en Suiza bolsas de basura desde hacía no sé cuánto tiempo en la puerta; un auto con una rueda pinchada todo cagado por los pájaros... Me encanta cuando pasa eso, la coherencia de la obra con la persona. Cuando me abrió la puerta: el techo negro, el piso negro, las paredes negras y él,

que recién se despertaba, vestido de negro... La charla con él fue muy grossa. Poder agradecerle y mostrarle ciertas influencias en mi obra. Ah, en la casa había telarañas y cuando hablaba se le pegaban en los dedos, pero él proseguía hablando con mucha naturalidad.

VI.> Sabemos que sos músico también. ¿Qué relación tiene la música con tu trabajo?

Pablo Dompé> La música está todo el tiempo. Desde el comienzo de la pieza hasta el final. La uso también como una especie de recarga de baterías. Hay materiales que me gusta trabajar con cierto tipo de música. Por ejemplo, cuando tallo piedra, en general, me gusta escuchar algo del tipo *Slayer*... vas "en quinta". Pero, para quemar, me gusta escuchar otras cosas, algo más relajado. Otra cosa que me encanta son ciertas notas musicales o armónicos que surgen de la fricción de metales o piedras y los discos de las herramientas. Suelo hacer canto armónico escuchando eso. Otras veces golpeo distintas piezas de mármol con pedazos de quebracho para buscar sonoridades o notas musicales ■



Ver através

entrevista
com
pablo dompé

por gastón cosentino / juliana monroy ortiz
tradução: danízio dornelles gonçalves

*V.I.> **E**m relação ao processo de composição e o próprio ato de se aproximar da obra... levando em conta que muitas/os artistas já enxergam no suporte a obra oculta e que somente haveria a necessidade de acrescentar ou tirar aquilo que está sobrando, como você observa e pensa o material em seu estado bruto (madeira, pedra, metal, livros)?*

Dompé> Para mim, quando você está em frente ao suporte, independente de ser madeira, livro ou metal, a obra inicia antes. Surge primeiro lá dentro. Normalmente vou primeiro ao papel. Desenho muito, desenho o tempo todo; desenho enquanto falo ao telefone. Às vezes sai inconscientemente no papel, surge um monte de ideias, de emoções. A obra está lá. E quando estou diante do suporte já sei para onde vou.

V.I.> De qualquer forma, mesmo que você tenha uma ideia preliminar, produzida pelo desenho ou pela sensação, o material sempre influencia, não é?

Dompé> Totalmente. O que eu dizia é fundamental para ter um quadro, mas quando você está em frente ao suporte pode encontrar uma fratura ou algo que lhe prenda; numa madeira você encontra um nó e isso certamente vai sugerir outra coisa na obra. Muitas vezes é necessário jogo-de-cintura. Não gosto de me

impor ao material. Se ele me propõe alguma coisa, aceito e sigo por esse caminho. No caso do trabalho com mármore, muitas vezes encontrei o solo marinho em seu interior; como um colchão que foi se sedimentando com outro, substratos, um abaixo do outro, há milhares de anos. Estou falando de conchas, crustáceos, animais com milhares de anos e que já não existem mais. Essas coisas a gente não pode matar: o material já está nos contando uma história.

V.I.> Agora que você citou a importância do sedimento, queremos lhe perguntar sobre o caminho que seu trabalho tomou a partir da experiência arqueológica, a prática da escavação, o contato com os artefatos.

Dompé> Em 2013 surgiu a possibilidade de acompanhar o Carlos Aschero, que além de ser um grande amigo é também uma referência em arqueologia; ele é pesquisador do CONICET (Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas) e também é professor em Tucumán. Participei de uma campanha em La Puna, a 3.700 metros acima do nível do mar, na província de Catamarca, mais especificamente em Cacao, onde fizemos uma série de investigações. Lembro que encontramos a unha de uma mulher, e que por meio da datação da flora e da fauna foi possível descobrir com

que idade ela morreu e qual era a sua dieta alimentar. É impressionante. Ao longo das campanhas me tornei assistente de campo e todas estas informações que me atravessavam eu queria levar para a minha disciplina artística. Confesso que no início me senti um pouco sobrecarregado, mas com o tempo, de certa forma, fui encontrando o caminho. Se origina daí a pesquisa que estou desenvolvendo atualmente com a linguagem e os livros – cujas páginas também apresentam substratos e descobertas. É um percurso pelo qual estou muito animado.

VI.> Por coincidência, tínhamos pensado em perguntar sobre a sua última série, intitulada “Sustratos Líricos”, apresentada no contexto do aniversário da Biblioteca del Congreso de la Nación, em Buenos Aires, Argentina. Quais são as relações entre a natureza do livro e a dimensão arqueológica – uma espécie de arqueologia livreira, se preferir? Como surgiu esta reflexão e por que o livro?

Dompé> Nessas campanhas, com todas as informações coletadas que citei anteriormente, estou ligado a tudo. Cheguei ao livro de forma muito natural. Num primeiro encontro não o considerei pelo conteúdo e sim pelo material. Quando trabalho com livros coloco neles alguns personagens que criam situações e transitam por elas.

Estes personagens são de madeira e por sua condição mantêm um contato muito íntimo com o papel, cuja matéria prima é, como sabemos, a madeira. Então me pareceu um encontro que tinha muita coisa para dizer. Comecei a trabalhar a madeira queimando ela, numa espécie de paralelismo inesperado com o que estava acontecendo no Brasil com a Amazônia. E tive a impressão de que estava tomando outros sentidos, não era apenas ressignificar o livro. Depois fiquei interessado no que ele me dizia, no que ele me contava. E comecei a brincar com os textos, a apagar palavras, a montar frases e a usar diretamente o que o livro mostra sem interferir. Às vezes, ao esculpir o livro, aparecem frases que você não acredita.

VI.> Como um que falava sobre a cozinha...

Dompé> Coincidentemente, na cozinha duma casa do bairro de Palermo Viejo, na rua Thames, onde vivi por muitos anos e aconteceram muitas coisas; na realidade, tudo acontecia lá. De repente estou esculpindo um livro, cortei duas páginas e surgiu uma frase que dizia “a cozinha como o centro do artista”. Algum tempo depois, na exposição da Biblioteca do Congresso, veio uma mulher que me conheceu a vida toda e, quando viu essa frase, ficou emocionada, porque sabia tudo o que

se passava na cozinha daquela casa, na rua Thames... Para mim foi um feedback incrível. Foi quando me dei conta que este livro era para minha mãe, que era a rainha da cozinha...

VI.> Especialmente agora, que estamos dentro dessa série de esculturas de livros, ficamos profundamente impressionados quando vimos aquele suporte semelhante a uma aranha, uma mão sinistra, uma raiz inquietante, e que, sintomaticamente, carrega um livro de HP Lovecraft...

Dompé> É uma homenagem a uma pessoa que me marcou muito, como tantas outras. Lovecraft é a lembrança de estar preso por um livro. A escultura mostra um pouco disso, o que acontece a todos nós quando uma leitura nos prende. É também um aceno às curiosidades que tive quando adolescente: fazer esculturas com ossos, com o que encontrava morto perto dos trilhos, animais atropelados pelo trem... É, na verdade, um tributo íntimo. Também é meio literal: criar um monstro com um livro que sai de dentro dele. É uma situação afetiva para mim. Tenho carinho por esse cara.

VI.> Nesse tipo de cenário com aqueles personagens dos quais você falava há pouco, que papel desempenha o espaço onde se encontram as obras? Perguntamos

isso em relação a uma experiência que você teve com “Esculturas en el Jardín”, onde imaginamos que a categoria “espaço” é fundamental. Além disso, o espaço é uma categoria narratológica muito importante para a literatura pensar sobre outras disciplinas.

Dompé> O ciclo de *Esculturas en el Jardín* tem aproximadamente 30 anos. Passou muita gente boa por lá. Quando fui convidado achei que seria lindo. Desde 2007 exponho quase ininterruptamente. Aquele jardim é uma maravilha. É incrível. Propõe um monte de situações de diálogo com a natureza.

VI.> Onde fica esse lugar?

Dompé> É no Museu de Arte Espanhola Enrique Larreta. O jardim tem cerca de 100 anos. Fiquei muito interessado em fazer pequenas instalações, mesmo que fosse de uma peça em diálogo com algo que a rodeasse.

VI.> Voltando ao tema da madeira como suporte para outras intervenções, você já havia experimentado alguns trabalhos com esta técnica de entalhe e queima. Me refiro especificamente à série “Decolagem”.

Dompé> Na verdade, como disse antes, estou sempre desenhando.

Há um momento em especial em que gosto muito de fazer isso. É quando viajo de avião, exatamente na decolagem e na aterrissagem. Não sei dizer muito bem o que acontece lá, mas é um momento muito emocionante. A palavra veio daí: decolagem. É por isso que em muitas obras coloquei o nome de cidades ou países. Situações que marcam você, como um cheiro que lhe atinge. Este é o caso de Índia.

VI.> Gostaríamos que falasse um pouco sobre um certo princípio construtivo que se percebe nesta série de madeiras entalhadas e queimadas. Parece que existe um tipo de conexão com uma certa mutilação, em que a parte queimada não chega até o local onde se realiza o corte. É assim mesmo? Tem alguma importância significativa? Ou você simplesmente faz uma incisão sem qualquer outro tipo de pretensão estética?

Dompé> Tem um pouco disso. Embora cortar seja mutilar, e há uma impressão quase instantânea ao ver essas intervenções na madeira, na realidade o que me interessa é revelar algo. Primeiro que o processo de entalhe a fogo possibilita ver a idade da árvore. De que forma? De um modo que fiquem visíveis as primaveras e os invernos, todas essas linhas. É uma clara visão do que acontece dentro dessa árvore com o tempo. Há invernos mais duros e

as linhas são diferentes. Quando eu aplico o fogo, e ao tirar o carvão, o que aparecem são estes anéis que se marcam muito claramente. O anel fino vai sempre para baixo por uma diferença de dureza. É como se você estivesse revelando algo muito íntimo da árvore. O que faço é remarcar com esse corte nu, mostrando novamente o que acontecia sem o fogo.

VI.> Há outro motivo pelo qual parece as obras se conectam. Há uma série de cavidades na madeira que reverberam nos seus trabalhos no mármore.

Dompé> São dois temas que andam de mãos dadas. Todas estas formas têm muito a ver com os meus estudos de biologia, anatomia, flora, fauna. Como adoro mergulhar, sou fascinado pelo que acontece no ambiente aquático, no fundo do mar. Essa fragilidade, essa dimensão orgânica interior; daí o tema das texturas: é importante tocar a obra, senti-la.

VI.> É muito sugestiva a idéia de revelar a partir de suas intervenções no material. Revelar toda essa microscopia, o que de alguma forma se tornou inacessível aos olhos e que a partir da arte se torna visível

Dompé> Em todas os casos é necessário que você vá lá dentro. É literal. Nos materiais, embora eu acrescento, no entalhe ou na escultura é tudo subtração. Inevitavelmente

you precisa entrar para ver. Além disso, uma vez um escultor se aproximou de mim e disse que uma das coisas mais interessantes do meu trabalho era que você podia ‘ver através deles’. Atravessar a obra.

VI.> Além dos seus pais, que também são artistas, quais as suas influências?

Dompé> Falamos de Lovecraft e não posso deixar de falar do H.R. Giger. Ele é um mestre. O trabalho do Giger me pegou de surpresa. Tinha alguns livros na casa do meu pai. Uma espécie de Lovecraft visual. Está muito presente na minha estética. Pude dizer isso pessoalmente a ele. E ele gostou do meu trabalho. Foi incrível para mim.

VI.> Conte um pouco mais sobre esse encontro com Giger. Como isso aconteceu?

Dompé> Bem, na verdade eu o persegui. Eu estava na Suíça italiana e sabia que ele estava em Zurique. Eu o procurei em todos os lugares. Falei com ele ao telefone e ele se fez passar pelo irmão. Disse que ia me passar o número pessoal de seu suposto irmão, mas ao fazer isso me deu um número a menos. Resumindo, eu fui até a casa. Ela era toda preta. Imagine na Suíça sacos de lixo na porta há não sei quanto tempo, um carro com pneu furado e todo cagado pelos pássaros. Adoro

quando isso acontece, a coerência da obra com a pessoa. Quando me abriu a porta: o teto preto, o piso preto, as paredes pretas e ele, que recém estava acordando, vestido de preto... A conversa com foi muito interessante. Pude agradecer a ele e mostrar certas influências na minha obra. Ah, na casa havia teias de aranha e enquanto ele falava elas grudavam nos seus dedos. E ele continuava falando com muita naturalidade.

VI.> Sabemos que você também é músico. Qual é a relação entre a música e o seu trabalho?

Dompé> A música está comigo o tempo todo; desde o início da obra até o fim. Também utilizo ela como uma espécie de carregador de bateria. Tem materiais que eu gosto de trabalhar ouvindo certos tipos de música. Por exemplo, quando esculpo pedra, em geral gosto de ouvir algo como *Slayer* ... você vai “em quinta marcha”. Mas, para queimar, gosto de ouvir outras coisas, algo mais relaxante. Outra coisa que amo são certas notas musicais ou harmônicas que surgem do atrito de metais ou pedras e dos discos de ferramentas. Costumo fazer canto harmônico ouvindo isso. Outras vezes bato em diferentes peças de mármore com pedaços de quebracho para procurar sonoridades ou notas musicais ■

La historia de la humanidad
maderas talladas y quemadas,
libro intervenido
32 x 20 X 20 cm.
2019



HISTORIA DE LA
HUMANIDAD
POR HARRIET MARTINEAU
EDITADA POR LUMEN ARGENTINA

EDITORIAL
LUMEN ARGENTINA
BUENOS AIRES

La historia de la humanidad
maderas talladas y quemadas,
libro intervenido
32 x 20 X 20 cm.
2019



La historia de la humanidad
maderas talladas y quemadas,
libro intervenido
32 x 20 X 20 cm.
2019



La historia de la humanidad
maderas talladas y quemadas,
libro intervenido
32 x 20 X 20 cm.
2019



Solzhenitzin's dream

talla directa en libros
y maderas

38 x 30 x 16 cm.

2019

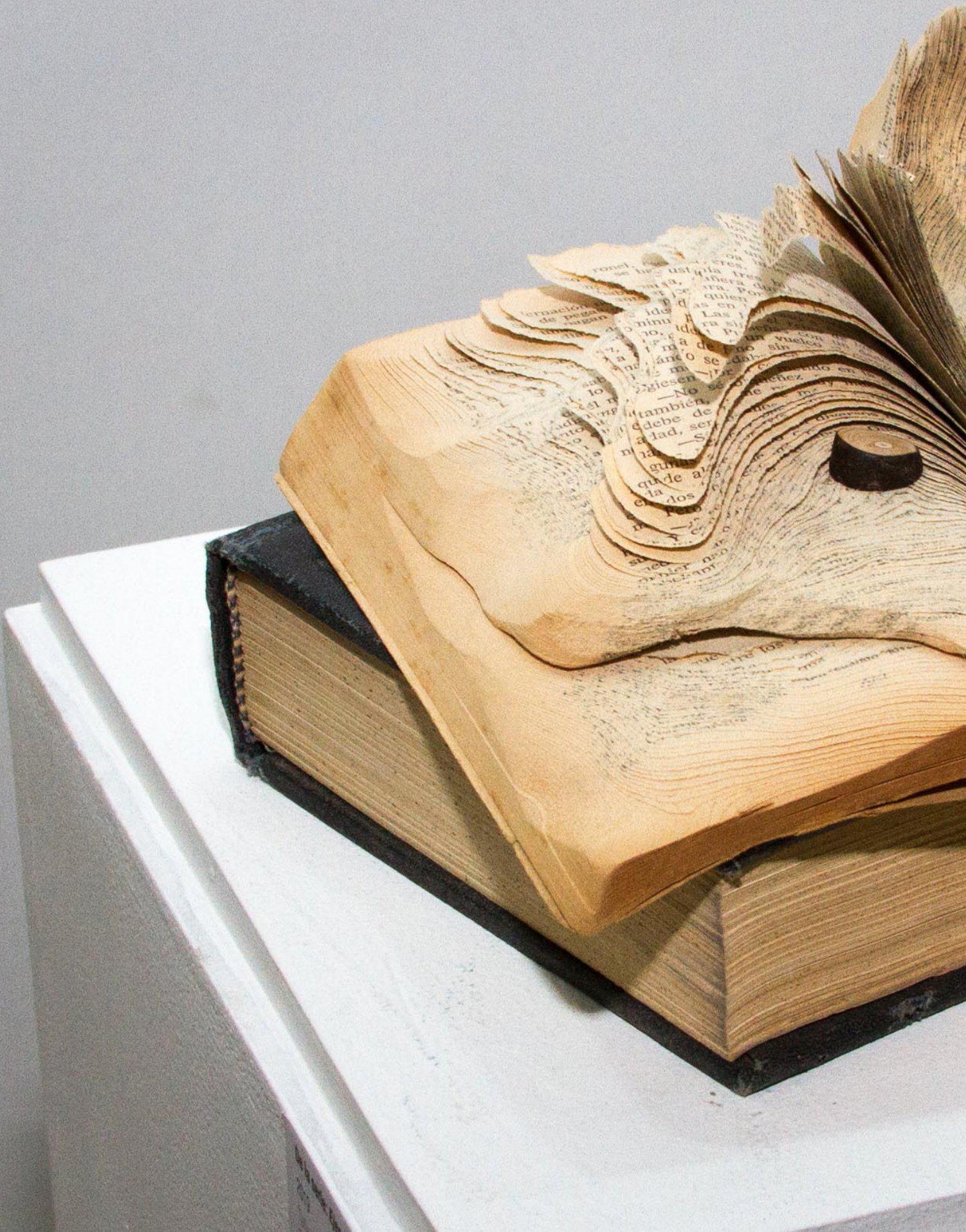


Solzhenitzin's dream

talla directa en libros y maderas

38 x 30 x 16 cm.

2019





Spanish Great Controversy

talla directa en libros

30 x 30 x 10 cm.

2019



Spanish Great Controversy

talla directa en libros

30 x 30 x 10 cm.

2019

Spanish Great Controversy

A Lovecraft
ensamble de maderas
talladas y quemadas,
libro intervenido
38 x 30 x 27 cm.
2019

A Lovecraft
ensamble de maderas talladas
y quemadas,
libro intervenido
38 x 30 x 27 cm.
2019



H.P. Lovecraft
El horror de
DUNWICH

Almora Editorial

H.P. LOVECRAFT EL HORROR DE DUNWICH

701

A Lovecraft
ensamble de maderas
talladas y quemadas,
libro intervenido
38 x 30 x 27 cm.
2019

111 Volumen doble

Mestro consumado de un género híbrido de fantasía onírica y ciencia-ficción, creador del llamado cuento materialista de terror y buen conocedor de los recursos técnicos de la literatura clásica sobre estos temas, J. P. LAVECRAFT (1890-1937) fue el inspirador de una escuela iniciática y el abridor de un espacio innovador de mitos y de un abigarrado imaginario que se graban al tiempo a la vez, en la mente y en el arte. Su independencia radica en haber trabajado, en un momento del género desde los más efectivos, en un momento de la ciencia ficción y la plausibilidad, respaldado por la razón, en la última instancia, sobre y entre los muestres. De los cuentos narrativos que forma este volumen, «El viaje de Peckham» y «El viaje corresponden al ciclo de relatos de Nueva Inglaterra. EL HOBBOG OF DUNWICH y El susurrido en la oscuridad, se integran en cambio, en el marco de los mitos de Cthulhu. Otros cuentos de H. P. Lovecraft publicadas en esta misma colección: «Los mitos de Cthulhu» (LB 094), «Viaje al otro mundo» (LB 306), «La habitación cerrada» (LB 609) y «El caso de Charles Dexter Ward» (LB 721).

El libro de bolsillo Alianza Editorial



De la serie *Sustratos Líricos/*
Ejercicios de arqueología literaria
talla directa en libro
con maderas talladas y quemadas
dimensiones variables
2019

De la serie *Sustratos Líricos/*
Ejercicios de arqueología literaria

talla directa en libro
con maderas talladas y quemadas
dimensiones variables

2019



...añera... hijas, ...
...ara. Por... durar... y firme...
...quien... la...
...as en... en...
...Las... un vuelco...
...ra si... sin...
...a... Pueda... corazón...
...o se... queñez...
...sé... me...
...también...
...debe de...
...dad, ser...
...—S...
...que de al...
...da...
...dos...
...—...
...sue...
...nier...
...heban...
...entre los...
...on...
...on...





La cocina como taller,
De la serie *Sustratos Líricos/Ejercicios de*
arqueología literaria

talla directa en libro
con maderas talladas y quemadas

40 X 25 X 12 cm.

2019

LA COCINA COMO TALLER

El fregadero debe estar lo más cerca posible de la puerta de la repostería, para que la mesa de medias pueda transcurrir rápidamente las cosas. Al examinar los planos vemos que hay tres fregaderos en la cocina: uno en donde se colocan los platos, otro en donde se coloca el fogón, y un tercero en donde se lava el agua de trabajo.

Mezclar los ingredientes. Guisarlos en el fogón. el espacio habrá de ser atravesado por ellos han de ser atravesados por el fregadero no se ha de tener que un par de veces. Si la mesa tiene un grabado, muestra el grabado, y colocar en el fogón y llevarlas a la parada para llevarlas al comedor. Llevar las cacerolas al fregadero y la loza deben agruparse y ser llevados al fregadero de la repostería, si lo hay, y el resto al de la cocina.



NOTICA

no...
pleo...
nta...
mande...
do en...
orizar,

con el...
cup...
re: sti...
d...
d...



manejar los diferentes
mecánicos que constituyen
moderna instalación de calderas
de este modo una gran
abaja, siendo capaz un solo
lizar la labor que antes
ro. El fogonero debe
obtener los mejores

ible, lo
al u
corrien

varatos

adelant

delante

que

a p

ente

do

ra

te

de

de

de

de

de

de

de

de

de

LA COCINA COMO TALLER

El fregadero debe estar lo más posible de la puerta de la repisa para que la mesa de ruedas pueda rápidamente las cosas. Al hacer estos procesos vemos que hay una gran actividad en la cocina: donde se hace el trabajo principal es el fregadero y la mesa es el lugar de trabajo principal.



mejor tienen el
a no conver
cho, despe
a la san
equa lejo
ate al bre
se alen me
de cerca en
ame ci
le se ella
fresq
osaría
ser de fi
la cocin y en el armario se trabaja
solo las cantidades pequeñas que se
somen pronto.

El frigorífico o frezquera quedará co
venientemente colocada en la pared
y podrá llenarse desde el lado
de atrás que conviene
del lado donde
está el hervero,
teniendo una bre
vera sin se
de la puer
uido, el m
a o la cocin
za abertura e
cual pueden pe
leche, etc. de fuer
con un pequeño tinte
pared con cierre especial, d
por la leche o el paquete que ali
deposite sólo pueda ser abierto de
lado de dentro. Esto es una defen
contra los ladrones y un medio de evitar
la promiscuidad con los proveedores.
Los vegetales se guardan en la despensa,
en la que se ponen para eso unos armarios
o unos estantes. Será también convenien
te tener en la cocina un estante giratorio
que facilitará la conducción de las cosas,
que ahorrará mucho trabajo. Así, baste
ir una vez al día a la despensa.

Los vasos y vasares deben ser graduados de
y profundidad, de modo que se
de el espacio lo mejor posible.
La distancia de un vasar a otro debe ser
de 10 y 25 centímetros, y la anchura,
para las cosas pequeñas, y hasta 25
para las mayores, como loza, etc. Cada
vasar debe tener una hilera de objetos.

LA COCINA COMO TALLER

El fogadero debe estar lo más cerca posible de la puerta de la repostería, para que la masa de masas pueda trasladarse cómodamente las cosas. Al examinar la cocina vemos que hay tres lugares donde se colocan los trabajos, y en el fogón, una en el agua de trabajo.

El fogadero debe estar lo más cerca posible de la puerta de la repostería, para que la masa de masas pueda trasladarse cómodamente las cosas. Al examinar la cocina vemos que hay tres lugares donde se colocan los trabajos, y en el fogón, una en el agua de trabajo.

El fogadero debe estar lo más cerca posible de la puerta de la repostería, para que la masa de masas pueda trasladarse cómodamente las cosas. Al examinar la cocina vemos que hay tres lugares donde se colocan los trabajos, y en el fogón, una en el agua de trabajo.

El fogadero debe estar lo más cerca posible de la puerta de la repostería, para que la masa de masas pueda trasladarse cómodamente las cosas. Al examinar la cocina vemos que hay tres lugares donde se colocan los trabajos, y en el fogón, una en el agua de trabajo.

- a) Recibir el material de la fresquera, de la despensa sobre la mesa de trabajo debe estar lo más cerca posible de la estufa, en el lavadero y traerlos a la mesa.
- b) Lavar los vegetales, peces, carnes, en el lavadero y traerlos a la mesa.
- c) Mezclar los ingredientes.
- d) Cocinarlos en el fogón, el espacio entre el fogón y el trabajo habrá de ser atravesado, ellos han de estar lo más posible, visto que el espacio y el fogadero no se han de ser un par de veces.
- e) Si la mesa tiene un grabado, el fogón y colocar en ella las cazuelas para llevarlas al comedor.
- f) Llevar las cazuelas al fogón.

Después de comer, la plata, los cristales y la luz deben agruparse y ser llevados al fogadero de la repostería, si lo hay, y el resto al de la cocina.

EL HOGAR

mejor

tienen

as no

conver

cho,

desper

a la

sas.

espa-

lejos

ante al-

los

se abra

ne

hste cerca

en

aire

cin

les

ella

s

fresqu

cesaria

cor d



all

Es

10

las

ue

nac

sario

ero

de la

separa

particula

stancias e

resca, que

De la serie *Sustratos Líricos/*
Ejercicios de arqueología literaria
talla directa en libro de partituras
con maderas talladas y quemadas
dimensiones variables

2014

MINNIE

JOHNSON

sta! Re - sta! Re - sta!

porta

No! No!

cres. sempre

re - sta,

re - sta...

MINNIE

JOHNSON

N

si la m

(con grande anima)

allargando.....

Sei l'uo - mo che ba -

ff

allargando.....

MINNIE

MINNIE

rall:.....

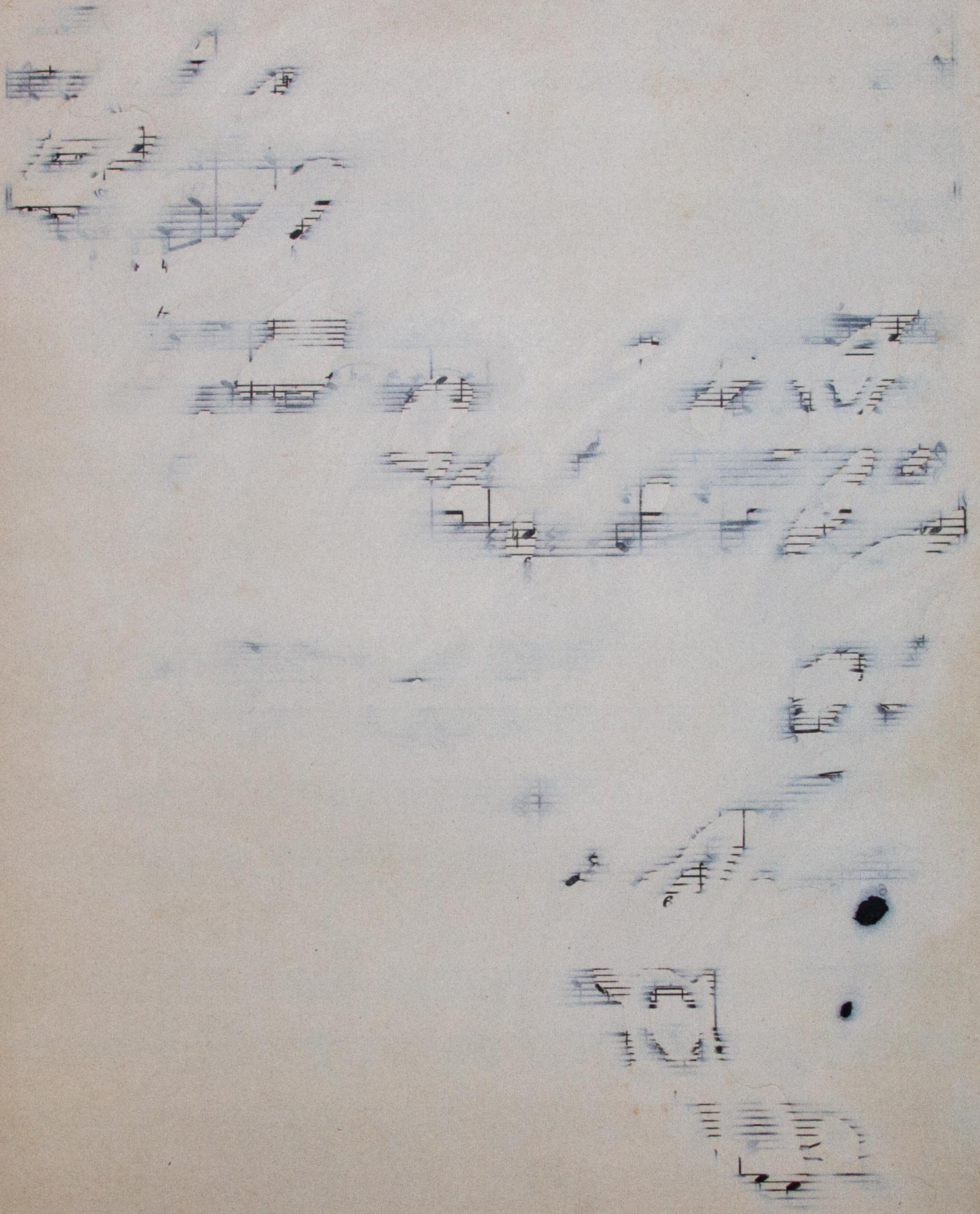
pri - ma vol - ta.

Non puoi mo -

dim.

rall:.....

*Título: De la serie Sustratos Líricos/
Ejercicios de arqueología literaria*
talla directa en libro de partituras
y maderas talladas quemadas
dimensiones variables
2014



De la serie *Sustratos Líricos/*
Ejercicios de arqueología literaria
talla directa en libro de partituras
con maderas talladas y quemadas
dimensiones variables
2014



De la serie *Sustratos Líricos/*
Ejercicios de arqueología literaria

talla directa en libro de partituras
con maderas talladas y quemadas
dimensiones variables

2014

De la serie *Sustratos Líricos/*
Ejercicios de Arqueología literaria
talla directa en libro de partituras musicales,
ensamble de maderas
40 x 22 x 5 cm.
2019

I. Hoben.
engl. H.
Hansoth.
Fauken.
Chrysoth.

Musical score for vocal parts. The lyrics "kein Bra - der" are visible on the right side of the page. The score includes staves for various instruments and voices, with some parts marked "1." and "2.".

Faded musical score, likely for piano accompaniment, showing multiple staves with musical notation. The text is significantly blurred and difficult to read.







dim.

dim.

dim.

85

engl. H.
Heckelphon.

2 B-Clay.

2 Bassoth.

HaBel. (B)

I.
2 Fag.
2. 22.

2 Oboen.

2 Kl. (F)

2 Horn.

2 Tromp.

2 Posa.

2 Tuba.

2 Euph.

2 Tuba.



Viajé

talla directa
en mármol de Carrara,

18 x 7 x 5 cm.

2006











Butokai
talla directa
en mármol Calacatta
95 X 36 X 36 cm.
2017



Butokai
talla directa
en mármol Calacatta
95 X 36 X 36 cm.
2017



Pulpatalla
talla directa
en mármol de Córdoba
51 X 51 X 22 cm.
2006



Portal
talla directa
en mármol Calacatta
66 X 60 X 24 cm.
2008



Abrasada

talla en madera y aluminio

155 x 47 x 8 cm

2007



Borda

talla directa

en Granito

18 X 15 X 16 cm.

2007



De la serie *Entrañables*
maderas talladas y quemadas
dimensiones variables
2014





De la serie *Emerged*
talla directa en Mármol
y maderas talladas y
quemadas
dimensiones variables
2014





Jupilara
madera tallada y quemada
dimensiones variables
2015



Híbrido

madera tallada y quemada, libro

intervenido

38 x 30 x 16 cm.

2019



Híbrido

madera tallada y quemada, libro

intervenido

38 x 30 x 16 cm.

2019



Híbrido

madera tallada y quemada, libro

intervenido

38 x 30 x 16 cm.

2019



Via

fundición en hierro

18 x 15 x 16 cm.

2007



5

