



**/estado intermedio/**

**Nuria Salomé Agüero**



*/estado intermedio/*

/estado intermedio/

Nuria Salomé Agüero

Asesora: Carina Cagnolo

Trabajo final de grado  
Licenciatura en pintura  
Facultad de Artes

UNC

2019



*A "La poro", Teresita Quinteros de Moncada.*

*Familia, amigxs y todxs lxs que me acompañaron en este proceso,*

*Gracias.*

## Presentación

El presente escrito reúne una serie de reflexiones correspondientes al Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Pintura de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba; dando cuenta de los procesos y producciones realizados a tal fin.

La propuesta consiste en una búsqueda relacionada con ‘estar entre’. Se encuentran distintas maneras de abrir y ocupar estados intermedios o intervalos vacíos. Un movimiento que oscila. Un ir y venir a través del dibujo, la pintura y la fotografía, recorriendo las tensiones que pudiera haber entre estos medios e indagando en sus posibilidades sensibles. En este estado aparece un ritmo que conecta. Se persigue lo mismo. Lo que aparece entre el entorno y lo que se registra de él. Lo que está pero no vemos. Un proceso abierto en donde se explora la capacidad del arte para combatir la *atomización del tiempo* (Han, 2018).

## Índice

Introducción El fotograma como intervalo.....	7
La producción desde el lugar del enamorado.....	10
Registro.....	11
El espesor de las cosas Pinturas.....	14
La dimensión táctil del video .....	18
Videos monocromo .....	19
Sobre las superficies interrumpidas .....	21
Un recorrido por la práctica del dibujo.....	21
Dibujos.....	23
¿Cómo se interrumpen las superficies?- Fotografías.....	24
Ritmo .....	26
Consideraciones finales.....	27
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	28



## Introducción

### El fotograma como intervalo

De cierto modo, lo que da inicio al presente trabajo se da con una serie de pinturas que realicé dentro de la cátedra de pintura IV (Fig.1). Me parece importante decir que no sabía lo que estaba haciendo; no había ningún presupuesto para el hacer, solo me atrajo una imagen. La obra constaba de una serie de cinco pinturas al óleo, las cuales partían de capturas de fotogramas de un video que había realizado previamente y que estaban guardadas en mi ordenador. Lo que más me interesaba al pintar, era la profundización en la exploración de la formación del color, abriendo el abanico cromático dentro de un espectro reducido. Comienzo entonces a indagar sobre qué sucedía allí, empezando por el uso del fotograma.

Un fotograma es una unidad sígnica que junto a otras unidades en sucesión conforman el movimiento. Se trata de un lugar “entre”, el movimiento generado por una sucesión de imágenes y lo estático de la fotografía. Este fragmento aislado de esa sucesión contiene en su quietud al movimiento colocándose entremedio de lo estático y el transcurrir. La pintura está aquí pensada como una manera de apropiación de esos fotogramas, viene a poner en tensión el registro realizado por el dispositivo fotográfico - la máquina- con mi trabajo manual-humano- de observación e interpretación de esa realidad que ya ha sido filtrada. Intenta otorgar otro tiempo a esa unidad (fotograma) que dentro del transcurrir del video no nos es posible interpretar como tal, como así también a pensar la relación entre el tiempo de realización de la pintura con la captura instantánea del video.



(Fig.1). Serie “s/t”. 5 piezas de 20x25cm c/u. Óleo s/tela. 2016

Aparece un interés, que será desarrollado a lo largo del trabajo, por encontrar u ocupar estos lugares intermedios. En su ensayo “El aroma del tiempo” Han (2018, pp.29-38) desarrolla una reflexión sobre la crisis temporal contemporánea. Para explicar lo que nombra como atomización del tiempo, comienza diferenciando el mundo mítico del mundo histórico. Así dirá que el primero funciona como una imagen- superficie estática que revela una sustancia eterna, un orden inmutable; mientras que el segundo funciona como una línea -se trata de un proceso, que se dirige, o se precipita, hacia un objetivo-. De esta manera explica que se da el fin de la historia cuando esa línea pierde tensión narrativa y se descompone en puntos que dan tumbos sin dirección alguna, generando así una atomización del tiempo. Nuestro tiempo pasa a convertirse en un tiempo de puntos (Punk-Zeit):

Entre los puntos se abre necesariamente un vacío, un intervalo vacío, en el que no sucede nada, no se produce sensación alguna. El tiempo mítico e histórico, en cambio, no dejan ningún vacío, puesto que la imagen y la línea no tienen ningún intervalo. Construyen una continuidad narrativa. Solo los puntos dejan un intervalo vacío. Los intervalos, en los que no sucede nada, causan aburrimiento. O se presentan como una amenaza, puesto que donde no sucede nada, donde la intencionalidad se queda en nada, está la muerte. De este modo el tiempo de puntos siente el impulso de acortar los intervalos vacíos. Para evitar que se demoren demasiado, se intenta que las sensaciones se sucedan cada vez más rápido.

Encontré al leer este autor resonancias con mi trabajo. En donde se abren espacios mediante procesos pictóricos que tensionan lo inmediato de una fotografía, la duración de un video, o el tiempo de realización de una pintura; mediante procesos del dibujo donde se tejen tramas temporales; y también mediante los signos que aparecen en las obras, una sombra, un vidrio que distorsiona, una pared manchada por la humedad.

La manera en que encuentra despliegue este trabajo está imbricada con esta metáfora temporal de intervalos.

*Que no quiere decir nada.*

*Que quiere que la escuches.*

Escritos aleatorios/1

## La producción desde el lugar del enamorado

En Fragmentos de un discurso amoroso, Roland Barthes (2014) genera un glosario de figuras sobre el discurso amoroso tomando fragmentos de diverso origen. Sustituyendo la descripción del discurso por su simulación, es decir, añadiendo un *yo* -el enamorado- que le habla a un *otro*; es que nos invita a llenar este espacio -del otro que no habla- según atañe a la propia historia (pp.18-19). Sobre lo incognoscible y el no conocimiento, referencia a Gide:

Desvivirse, debatirse por un objeto impenetrable es religión pura. Hacer del otro un enigma insoluble del que depende mi vida es consagrarlo como Dios; no llegare a resolver nunca la cuestión que me plantea; el enamorado no es Edipo. No me queda entonces más que trastocar mi ignorancia en verdad. No es cierto que cuanto más se ama mejor se comprende; lo que la acción amorosa obtiene de mí es solamente esta sabiduría; que el otro no es para conocerlo; su opacidad no es en absoluto la pantalla de un secreto sino más bien una especie de evidencia, en la cual se anula el juego de la apariencia y el ser. Me sobreviene entonces esta exaltación de amar a fondo a alguien desconocido y que lo seguirá siendo siempre: movimiento místico: accedo al conocimiento del no conocimiento. (p.176)

En este caso el *otro* estaría ocupado por la práctica artística. Pensarme como productora desde el lugar del enamorado que plantea el fragmento, quiere decir pensarme como alguien que está siendo cuestionada por eso mismo que genera. Dejar que las cosas hablen por sí solas, y en ese hablar aparecer. Es pensar en lo que produzco como algo desconocido para mí.

La acción que guía estas producciones muchas veces está dada por lo que la misma práctica va proponiendo. Hay una atracción, dada por una situación particular que me invita a observar. El movimiento es de afuera hacia adentro, hay una fuerza externa que me moviliza. O quizás esa fuerza sea yo. Quizás adentro y afuera sean parte de lo mismo. La producción se mira a sí misma y en ese mirar me observa. Es en cierto modo, volverme vulnerable a la práctica, pensarme como un intermediario que hace algo que no sabe enteramente de donde viene, y que luego ingresa a otro sistema de cosas que no están bajo mi dominio. Tener un bajo dominio sobre el objeto. Explorar esa relación de poder que ejercemos sobre nuestro entorno. Hacer un llamamiento al silencio supone calmar nuestra mente lógica para abrirme a la experiencia, donde no siempre el conocimiento es entendimiento.

¿Qué relación de poder ejercemos sobre nuestro entorno?

## Registro

- *Es importante encontrar magia en la vida.*  
(Frase recuperada de conversación sobre cosas importantes.)

Escritos aleatorios/2

Utilizo la noción de registro porque la acción de registrar puede ser aplicada como operación en la producción de las distintas piezas de este trabajo, permitiéndome referir así diferentes modos o maneras de efectuar ese registro de acuerdo al medio utilizado.

Podemos decir que el acto de registrar involucra dos acciones; en el mirar o examinar algo, interviene mi observación y por lo tanto mi percepción. Hay un segundo acto necesario que es lo que constituye ese registro, la materialización de eso observado/percebido, que también refiere al sentido de anotar/ señalar. Hay entonces en este trabajo al menos tres modos de materializar: mediante el medio de la fotografía, la pintura y el dibujo.

En este percibir necesariamente encontramos un afuera: eso que es percibido. Hay siempre una relación con un afuera en el desarrollo de estas producciones que encuentra analogía con un adentro, una exploración entre el mundo externo-interno, como si lo de afuera me estuviera mostrando lo que sucede por dentro. Un afuera que invita, por ejemplo, salir al patio de mi casa, encontrarme con árboles floridos de hojas verdes inmensas, flores blancas y rojas, y decidir hacer un video. En ese encuentro con el medio hay una subjetividad que tiene que ver con la particularidad del mirar y con las elecciones sobre qué se registra de ese mundo y de qué manera.

## Zoom y desenfoque

Los conceptos de detalle y fragmento que utiliza Omar Calabrese (1999) en *La era neobarroca* sirven para pensar estas maneras. Este autor genera una distinción entre ambos conceptos en relación al sistema de pertenencia. La acción de detallar depende “de que entero y parte estén <<copresentes>> (p.87), así “La función del detalle estaría dada por “reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción”. (p.88). En cambio el fragmento difiere del detalle ya que “aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido, más bien el entero esta *in absentia*.”(p.89).

Utilizo en este trabajo dos recursos brindados por el dispositivo fotográfico, el zoom óptico o digital y el desenfoque. La acción de detallar entonces, puede estar en el uso de zoom. El zoom óptico dado por la lente de la cámara es lo que permite la variante de acercarse/ alejarse al objetivo, obteniendo una variación en la perspectiva. Sin embargo se le opone a esta acción de detallar el uso de desenfoque, ya que es lo que genera la

pérdida de enfoque de ese objetivo. Utilizo un recurso que genera detalle y lo combino con otro que hace perder detalle. Se genera entonces una distorsión en ese sistema registrado, generando otro nuevo.

Detallar también refiere a obtener más información de ese sistema. Aquí sucede lo opuesto, el desenfocar hace perder información. El objetivo sobre el que se está registrando, (vidrio texturado, sombra) ya refiere a algo indeterminado sobre el cual ese sentido de detallar como información se vuelve un sinsentido. Las pinturas quizás puedan pensarse como una acción de detallar ese nuevo sistema, pero donde no está la intención de devolverse al mismo. Lo que parecen hacer las piezas de este trabajo, en vez de restituir a ese sistema como en el caso del detalle o de ausentarlo como en el caso del fragmento, es alejarse o distanciarse para ir generando cada vez sistemas nuevos. En este distanciarse es que aparece lo abstracto.

También en el dibujar hay una intención de detallar pero que no remite a ningún entero, como un hacer de cuenta que se detalla algo. El sentido de un "...estar hecho a pedazos."(p.103) al que refiere el autor en el caso del fragmento creativo quizás sirva para pensar al conjunto de piezas. Estas ideas podrán ser apreciadas al referirme concretamente a las obras en los siguientes apartados.

### **Consideraciones sobre el medio fotográfico**

Hay un modo en que se constituye el proceso que tiene que ver con concebir la producción artística como producción de pensamiento y que está relacionada con el sentido de registro como anotación. Pensando también en este sentido a la fotografía es que me hago eco de la manera en que Joan Fontcuberta (2003) concibe al nuevo escenario de la fotografía digital cuando dice que "devuelve a la imagen la linealidad de la escritura" (p.12). Haciendo un recorrido por las interpretaciones que se han tenido sobre la fotografía convencional a lo largo de su desarrollo, este autor va a mencionar los dos modelos que han recibido más atención- la noción de la fotografía como huella, y la metáfora de la fotografía como muerte (p. 8). Más adelante advertirá sobre la fractura que la era electrónica ha acentuado entre imagen y soporte. No solo se trata de la mera transformación del soporte sino que ello nos obliga a reconsiderar la esencia más íntima del medio, así:

En la génesis de aquel registro primigenio la inscripción óptica de la imagen se realizaba como una proyección global y automática sobre toda una superficie a la vez; ahora, en cambio, la imagen se construye linealmente a partir de unidades gráficas, los píxeles, que, como las pinceladas o las letras, pueden operarse individualmente.

A través de este sentido pensado como construcción de unidades es que puedo vincular a este medio con el de la pintura y el dibujo. Pensar a la imagen fotográfica como construcción también remite a lo manual, al volverse susceptible de ser manipulada.

Interesa también el quiebre que trajo la fotografía en la visión del mundo. Siguiendo a José Luis Brea(s.f), la fotografía reveló su poder subversivo de atentar contra la idea de la realidad como una unidad orgánica, haciendo que no se pueda dejar de pensar en ella más que como fragmentaria, atentando contra la supuesta estabilidad y orden de la misma. La fotografía sirvió para desestabilizar lo que se suponía era real, o mejor dicho mostrar el caos de lo real. Surgió la idea del fragmento, para poder ser contrapuesto a otra cosa y volviéndolo susceptible de cambiar su sentido original, “no se trata de representar la supuesta realidad sino de poner en escena segmentos enunciativos que arrojen una duda sobre el orden de representación establecido” (párraf. 17).

Además de este nuevo sentido del medio fotográfico, me interesa pensarlo en su sentido original, al desarrollado por Roland Barthes (1990), y a la relación con el <<referente fotográfico>> al cual llamaba “no a la cosa *facultativamente real* a que remite una imagen o un signo sino a la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada delante del objetivo y sin la cual no habría fotografía” (p.120). Entonces, “La foto es literalmente una emanación del referente” (126), algo debió estar ahí para que suceda. En este trabajo, interesa esa emanación; ya que también, algo tuvo que estar ahí para que suceda. El contacto con lo necesariamente real que luego no remite al signo de la cosa. A través del medio digital, se abre ese espacio entre lo que tuvo que estar ahí y el lente de la cámara que lo abstrae.

## El espesor de las cosas

### Pinturas

*la distorsión*

*interponer un objeto a la realidad que desarma,  
tomar distancia*

*acercarse*

*vidrio/ distorsionada*

*Desenfocada*

Escritos aleatorios/3

En una primera instancia, como antecedente, había realizado una serie de pinturas que partían de la fotografía de un vidrio texturado. Sobre la misma fotografía realizaba recortes y acercamientos mediante el uso del zoom digital, es decir, a través de un ordenador- a la misma imagen, los cuales luego reproducía mediante la pintura (Fig.2:Fig.3). Estos acercamientos otorgaban cierto dinamismo a lo estático de la fotografía.



Fig.2. "s/t". Óleo s/tela.60x80cm.2016



Fig. 3. "s/t". Óleo s/tela.20x25cm. 2016.



Más adelante realice un video sobre el mismo objeto. En “Sequence 01” (Fig.4) la acción de movimiento de la cámara sobre esa superficie translúcida y texturada acompañada por momentos del uso de zoom- generaba imágenes distorsionadas. Así, los objetos que se encontraban por detrás del vidrio aparecían como figuras descompuestas en colores, de manera que no puedo reconocer la iconicidad de la imagen.

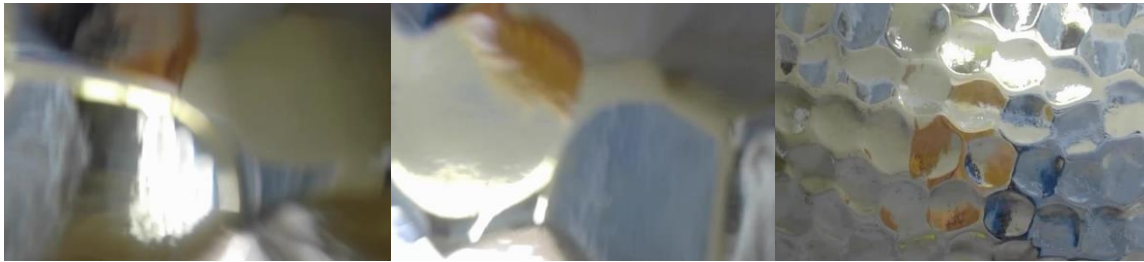


Fig. 4. Fotogramas de “Sequence\_01”.Video. Duración 02:42min. 2016.  
Disponible en <https://vimeo.com/246311814>

De las capturas de este video y recortando de las mismas distintos formatos es que realizo una serie de seis pinturas de pequeño formato (entre 20x20cm y 35x35cm), las cuales forman parte de la presentación final de este trabajo (Fig.5, Fig.6). Noto la diferencia entre partir desde una fotografía a la de partir desde un fotograma. Como mencioné al iniciar este escrito, el fotograma contiene en su quietud al movimiento. También interesa del fotograma esa granulosidad en la que vemos más claramente una construcción de la imagen por pixeles a diferencia de la nitidez que logra la fotografía.

El motivo fotográfico como referente en este caso se encuentra a disposición de la pintura, como modo de apertura hacia la construcción del color. La pintura se efectúa entonces a partir de algo que ya está dado. La paleta está dada por el referente (fotograma). Ese referente es lo suficientemente abierto como para permitirme ocuparme de las mezclas y las combinatorias de color, ofreciéndolas también al ojo del espectador. Entonces, en el trabajo de hacer pintura hay una interpretación de esa paleta dada por el referente, pero que es atravesada por mi sensibilidad particular al observar, construir, y profundizar en el espesor del color el cual no está despojado de su cualidad de ambigüedad. Cada video del cual se extraen los fotogramas otorga una paleta específica. El video del vidrio genera colores fríos, en ellos encuentro un distanciamiento a pesar de que lo que hago como operación es acercarme.

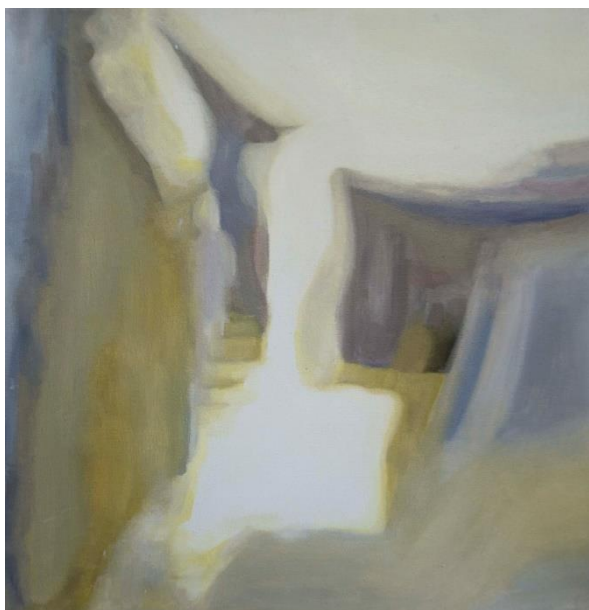


Fig. 5. “s/t”. Óleo sobre tela. 35x35cm. 2018

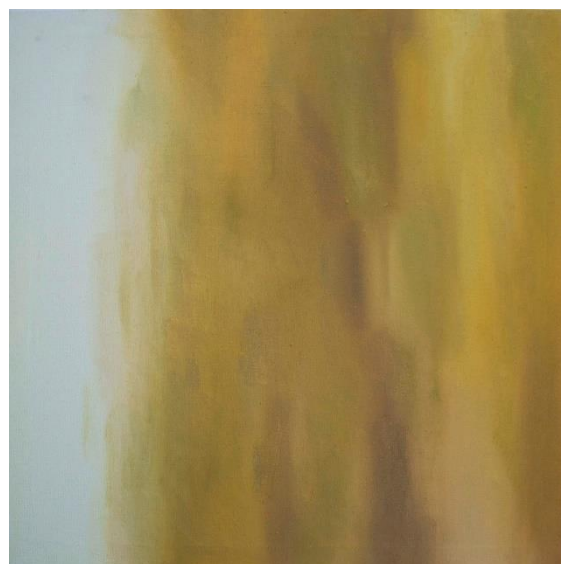


Fig. 6. “s/t” ‘Óleo sobre tela. 35x35cm.2018

Hay una red de relaciones de color, en las que trato de inmiscuirme a través de la pintura. Estas imágenes de referencia, al provenir del dispositivo fotográfico, contienen cualidades dadas por lo que constituye a este medio: la luz. Con el uso de zoom y de objetos que distorsionan, y al captar situaciones lumínicas en la producción de los videos, se consiguen efectos que solo pueden ser captados mediante el medio fotográfico. Sobre la especificidad de la pintura dice Filiberto Menna (1974) “el elemento específico sigue siendo el color, que se ha de distinguir incluso de la luz, que solo es su principio externo.”(p.13). En el trabajo de la pintura hay una exploración material del color, una interpretación de cómo percibimos la luz que incide sobre los objetos. Hay aquí entonces, un intento por dar volumen y forma a la inmaterialidad de la luz a través de la pintura, representando esos efectos lumínicos que parecieran no estar atravesando ningún objeto. La pintura entonces evoca dimensiones o representa apariencias que no le son propias sino que pertenecen al campo de la fotografía.

Entre ambas también aparece una relación a los tiempos en que se produce la imagen. Más allá de la duración en cuanto a la realización de una pintura y al tiempo de captura de ese fotograma o fotografía, lo que se genera con la pintura es que se le da un espesor a ese instante, le otorga densidad.

Sobre esta reflexión de la pintura puedo mencionar al artista Gerhard Richter, artista que juega entre la figuración y la abstracción. A través de diversas experimentaciones a lo largo de su obra, ha fusionado la pintura y la fotografía. Por ejemplo, en sus “fotopinturas”, toma fotografías familiares o de otros medios y genera manchas de pintura arriba generando efectos como si la imagen se distorsionara. También representa a través de la pintura imágenes borrosas que aluden al medio fotográfico.

## La dimensión táctil del video

*Desde lejos las cosas se ven bastante iguales. Desde una vista aérea, todo se reduce a puntos de luces, espacios organizados ortogonalmente, líneas. Cuando miramos de muy cerca, en una vista microscópica por ejemplo, también nos parecemos bastante. Quizás alguna vista microscópica podría confundirse con una aérea o viceversa.*

Escritos aleatorios/4

Pensar en el video como si se tratase de una pintura en movimiento. Según José Luis Brea (2009) “Para la representación, el diferir en el tiempo, el transcurrir de las cosas y su continuo cambiar, el durar, era justamente lo irrepresentable” (pp. 10-11). Ir del video a la pintura y de la pintura al video.

Los videos vienen de una situación lumínica particular del entorno de lo real, que es registrada forma distorsionada utilizando, como ya mencione antes, el zoom y el enfoque/desenfoque del dispositivo fotográfico. Se captura en toma directa y la edición posterior solo consiste en extender su duración, hacer recortes, o invertir su sentido. Hay un movimiento de la cámara sobre el objeto. Algo se abre al distorsionar la imagen.

En “s/t” (Fig.7) está presente una búsqueda de la mancha pictórica en la descomposición del color, como si se tratara de una pintura en movimiento. Por momentos vemos solo colores, de a poco una imagen que podemos reconocer aparece por detrás, como si estuviésemos espionando. Se genera una sensación de un estado intermedio entre la vigilia y el sueño, un estar entre, como saliendo de una anestesia, estar ahogándose o estar despertando.

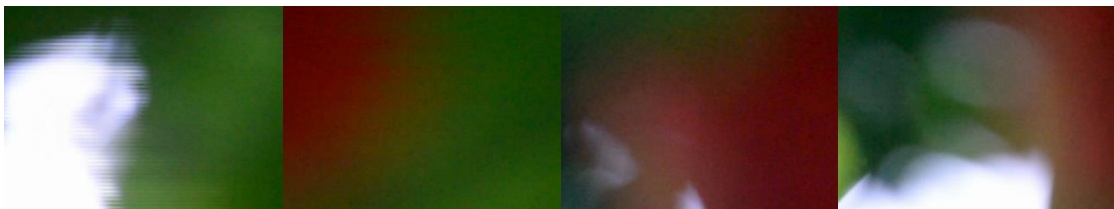


Fig. 7. Fotogramas de “s/t”. Video. Duración: 06:21 min. 2016.  
Disponible en: <https://vimeo.com/189473203>

“Anochece” (Fig.8) también proviene de una situación real, en este caso el uso del sonido aporta al extrañamiento de la escena. El cromatismo es reducido por tratarse de una situación en la que está anocheciendo, y la imagen aparece casi en blanco y negro. En este video particular, a diferencia del anterior, se muestra el juego de enfoque/desenfoque acompañado del sonido del obturador. Al editar este video, produzco un estiramiento al recortar un fragmento, extender su duración y repetir invirtiendo su sentido.



Fig. 8. Fotogramas de “Anochece”. [Video] Duración: 01:51min. 2017  
Disponible en: <https://vimeo.com/281555299>

### **Videos monocromo**

A partir de distintos videos más extensos capturados en toma directa, utilizando como en los anteriores el recurso del zoom y desenfoque, recorto de los mismos partes en las que aparece un solo color. Genero así videos monocromáticos, en los que el color se reproduce en movimiento. Desde esta idea monocromática, vuelvo a realizar los videos. Me enfoco sólo en capturar un color. Los videos son capturados en toma directa y la edición posterior solo consiste en recortar la duración (Fig. 9, 10, 11). Es importante para mí esta acción de registrar, haciendo contacto con el objeto del cual proviene la imagen. No sería lo mismo tomar imágenes de cualquier sitio. Hay una sensación táctil, como si estuviera el lente acariciando ese objeto. Se genera una relación entre color y tiempo, el video tiene duración pero está concentrado en algo mínimo. Es posible elegir no mirar, podría cerrar los ojos y no me estaría perdiendo de nada.

Mark Rothko, uno de los expositores del expresionismo abstracto americano de los 50, junto a Clyfford Still investiga sobre las posibilidades del color field painting (pintura de campos de color), abandonando toda referencia figurativa. Su obra va a definirse entonces por lienzos de gran formato en los que “amplios campos de color rectangulares de perfiles indefinidos flotan suspendidos sobre fondos monocromáticos” (museothyssen, 2018). Sobre el color dice Filiberto Menna (1974) “es el componente más rico en indeterminaciones, el más expuesto a las tentaciones emocionales y expresivas” (p.49), refiriendo a las precauciones que han tenido sobre este componente artistas como Le Witt en la tendencia analítica del arte. En este trabajo se adentra en esas

indeterminaciones, aunque no haya una intención de expresar una emoción como en el expresionismo abstracto de Rothko, tampoco se está tomando ninguna precaución.

En el video la materialidad es la luz, pero me enfoco aquí en un terreno de la pintura que es el color. Lo que me interesa es reducir el estímulo a un tono en el que se pueda apreciar sus variantes de brillo y saturación. También la pérdida de referencia frente al objeto del cual se parte. Eliminar las dimensiones. En estos videos se explora otra dimensión de la pintura desde sus cualidades como materia y lienzo. Sus límites están determinados por la pantalla en la cual se reproduzcan. Aquí puedo mencionar a Florencia Walter, artista que trabaja con instalaciones de sitio específico tales como la obra “Site-specific 3” donde intenta-en palabras de la artista- modificar la sensación percibida de tres salas del centro de arte contemporáneo a través del color en una propuesta pictórica que indaga más allá del lienzo, donde el cuadro se vuelve espacio (florenciawalter). O la intervención realizada en la calle Ambrosio Olmos, donde el espacio pictórico genera una interrupción en el espacio público.

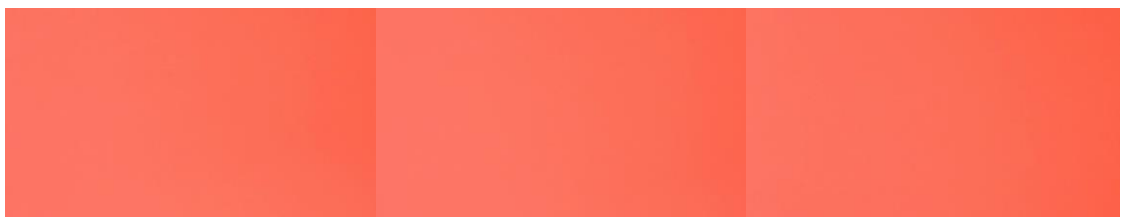
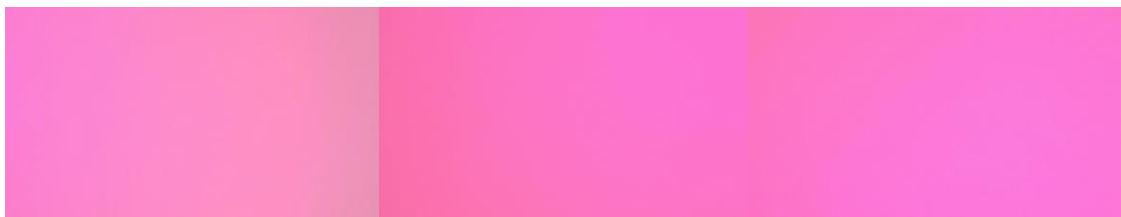


Fig.9. Fotogramas “PINK”., “ROJO”, “VERDE”. Video. Duración: 01:00 min.2018.

## **Sobre las superficies interrumpidas**

*Una superficie es interrumpida.*

*Una mirada que interrumpe.*

*La superficie que interrumpo,  
afuera me interrumpe.*

*Marcar/Estar marcada/lo marcado.*

Escritos aleatorios/5

### **Un recorrido por la práctica del dibujo**

En la percepción se conjugan una diversidad de estímulos que provienen de un mundo caótico, - con nuestros órganos de visión- , quienes continuamente se están moviendo para tomar datos de ese entorno. Nuestra mente trabaja tan rápidamente que no notamos todos estos movimientos que se producen en menos de un segundo. Entonces, se podría decir que nuestra mente funciona estabilizando estos estímulos que recibe del medio, y nos presenta una realidad más ordenada. El acto de dibujar es quizás eso que nos va cuestionando nuestra manera de percibir. La primera vez que me coloqué frente a un modelo - para dibujarlo -, lo primero que aprendo es que eso que creía conocer muy bien (por ejemplo, la cucharita con la que revuelvo el té todas las mañanas) se vuelve muy extraña cuando me detengo a observarla e intentar traducirla a un papel. Nunca había imaginado que – en mi percepción- la concavidad de la cuchara tenía esa relación con el mango. Lo que se produce en mí cuando pongo atención a mí alrededor, se trata sin dudas de un extrañamiento. Estoy descubriendo “como” veo, quizás lo que sucede en este momento, es que estoy descubriendo que lo externo está más allá de mi comprensión, que ese acto de ver no es simple aunque se nos presente de manera instantánea. Sucede que se comienza a abrir mi percepción. Llega un momento en la práctica del dibujo en el que ya no me preocupa esa correlación en la representación con el modelo. Aunque se trate de la representación de un modelo, allí en la hoja lo que aparece no es “el modelo”, algo más se esconde detrás. Algo sobre mí quizás. Y de nuevo, lo que creí que estaba dibujando ya no es “eso”. Cada vez que creo que he entendido algo, el dibujo nuevamente me cuestiona y me dice que eso que creía conocer con seguridad, es más complejo. Entonces ya no me interesa más trabajar con un modelo, me empieza a preocupar lo que aparece en la hoja, y allí me enfrento al blanco del papel. Me decido entonces a trabajar con líneas o clarooscuro de la misma manera que lo hago cuando veo la modelo pero ya sin llegar a construir ninguna forma. La repetición de líneas, tramas, grafismos, garabatos en cierta manera buscan ponerse en contacto con ese lugar del

dibujo en el que me encuentro extraño. En cierta forma intento trabajar ese lugar en el que me extraño de la forma de la “cucharita”, pero sin encontrar ese alivio cuando finalmente compruebo que mi dibujo describe efectivamente una “cucharita”.

Haciendo este recorrido me interesa pensar la manera en que dibujar permite una forma desestabilizadora de la percepción del mundo. Así como sucede en nuestro acto de visión, sucede en otras actividades del pensamiento del ser humano. Más allá del dibujo, lo que la práctica artística me está dejando entrever, es que no soy yo quien manipulo y me apropio del mundo. Hay algo que me sucede que no se da en una relación de yo apropiarme de tal objeto, sino de que eso que yo escojo mirar, me está cambiando a mí, y haciéndome cuestionar esta misma idea de que podemos abarcarlo todo.

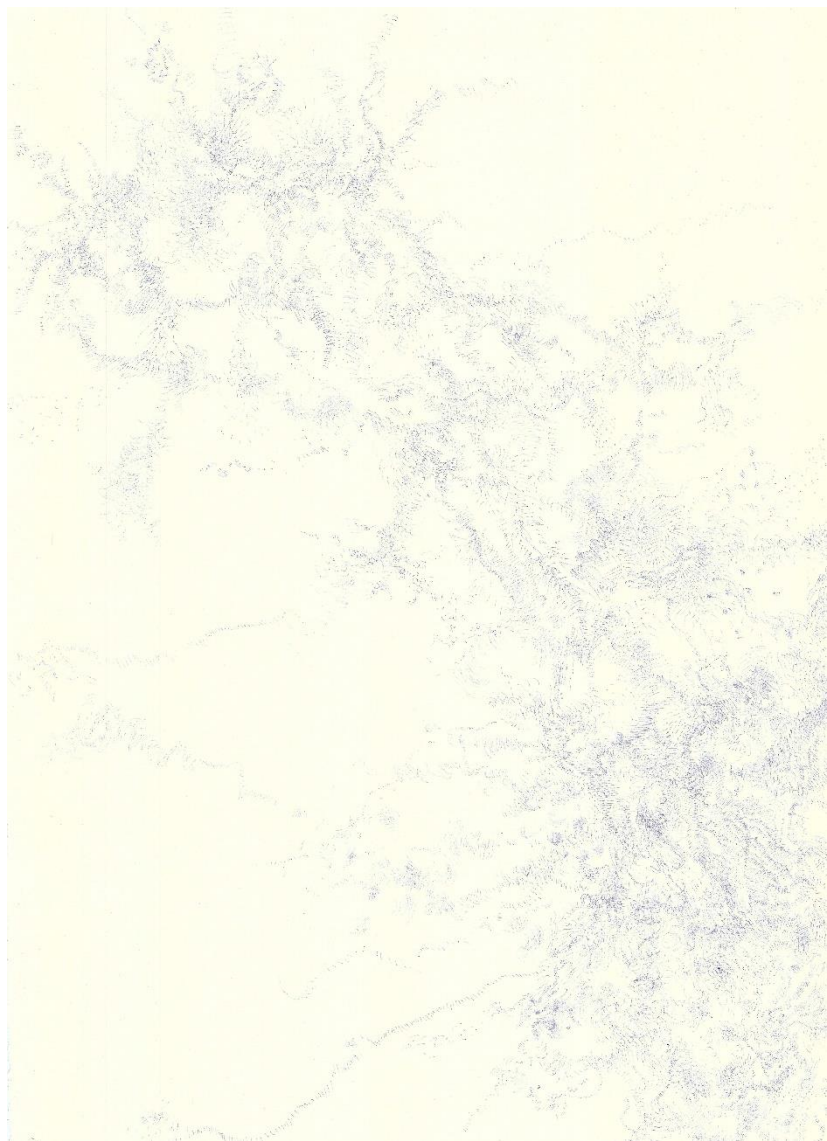


Fig. 10. “s/t”. Bolígrafo s/papel 250gr. 105x70. 2018.



## Dibujos

En este proceso, la repetición antes mencionada está guiada en cierto punto por un aburrimiento en el que en determinado momento surge la necesidad de un cambio, un nuevo ritmo. Los procedimientos varían desde un mayor o menor control en el detalle y la precisión en la línea, provocando distintos órdenes en la composición, la cual se va generando de manera intuitiva y nunca se pretende pensar en la totalidad de la pieza mientras se va construyendo el dibujo; si no que se trata del dibujo como construcción per se.

Para realizar estos dibujos (Fig. 10) elegí el bolígrafo como técnica debido a que es un material que me permite obtener distintas sutilezas en el tratamiento lineal, distintas intensidades en cuanto al valor. El formato grande de papel me permite tener menos control espacial en la totalidad del dibujo. La concentración en la construcción de cada pequeño trazo- lo mínimo- es lo que genera la totalidad. Así cada trazo puede ser percibido como formando parte de un conjunto sin que pierda su autonomía.

Me gustaría vincular aquí la obra de Agnes Martin. La curadora Bárbara Haskell (1993) escribe en el catálogo, al respecto de una exposición retrospectiva realizada en el Museo de Reina Sofía, sobre esta artista dedicada a la abstracción pura. Una parte de la obra de Martin consiste en “retículas de líneas paralelas trazadas a lápiz” (párraf.5) las cuales aluden en sus títulos a objetos de la naturaleza como en el caso de “Stone (1964)”. La curadora reflexiona que Martin “no ha querido nunca representar la naturaleza, sino las sensaciones que la naturaleza despierta en la persona cuando se olvida de sí misma y que proceden de su apertura y sentido de pertenencia al mundo” (párraf.4). Siguiendo a Heskell, la artista afirmaba que sus objetivos no tenían nada que ver con el minimalismo, al cual había sido vinculada, e indica que “su reduccionismo era más de índole metafísica que científicista” (párraf.6). Señala también que compartía junto con el grupo de expresionistas abstractos (Mark Rothko, Barnett Newman, Clifford Still) “una preocupación por la realidad de la experiencia trascendental”. En relación a la obra de Rothko, a la cual ya he referido, habría una diferencia en relación a la subjetividad del artista la cual Martin pretendía despojarse, al respecto dice Heskell: “No ha pretendido nunca (...) una expresión de sus propios sentimientos, sino de un estado más general y universal...” (párraf.4). En las diferencias entre expresionistas abstractos y minimalistas encontramos a lo subjetivo contra la pretensión de supresión de tal rasgo en pos de lo racional. De todos modos esta artista pareciera no adherir por completo a ninguna, pero me pregunto por qué se refiere a lo subjetivo como distinguido de lo universal.

### ¿Cómo se interrumpen las superficies?- Fotografías

Puedo pensar a los dibujos como a una superficie que está siendo interrumpida por trazos. Esta idea encuentra unión con una serie de fotografías. En esta sección la fotografía ya no es utilizada como medio para abrirse a la pintura sino que aparece como fotografía. Hubo una necesidad de fotografiar superficies interrumpidas. Paredes manchadas por la humedad, hojas secas, muros agrietados. Estas superficies se enlazan con la idea de trama. También la trama remite a un tiempo, en el tejerse sobre el papel. Retrato muros que están a la intemperie. Sobre ellos enredaderas hacen tejidos. La intemperie significa algo que está expuesto, sin protección, y que es susceptible de ser afectado por las variaciones e inclemencias del tiempo.

Aquí la fotografía aparece como textura visual, no encontramos la idea de perspectiva (no hay línea de horizonte), y casi se elimina la dimensión de profundidad. Como una posibilidad hago con estas fotografías collages en los que combino distintas imágenes o repito la misma. La disposición de las imágenes da una idea de secuencialidad. De acuerdo a como estén dispuestas dan una idea de estar enlazadas (Fig. 12, Fig. 13), o generando un corte en esa continuidad (Fig. 11). Se van generando distintos ritmos.



Fig. 11. “De cómo se interrumpen las superficies/1”  
Collage digital. Medidas variables. 2019



Fig. 12. “De cómo se interrumpen las superficies/2”  
Collage digital. Medidas variables. 2019



Fig. 13. “De cómo se interrumpen las superficies/3”  
Collage digital. Medidas variables. 2019

## Ritmo

En esta sección aparece también el video. Aquí registro una escena en toma directa en donde la cámara está fija y lo que se mueve es el objeto sobre el cual se registra. En “Sostener” (Fig.12), una pequeña hoja seca es sostenida por un hilo invisible que vibra con el viento, se reproduce en loop. El video no tiene sonido, pero encontramos el sentido musical en la noción de ritmo. Pienso en que el movimiento que está realizando esa hojita se parece al movimiento que hace mi mano sobre el papel al dibujar. Tomando las definiciones de ritmo de Gino Barratta, Omar Calabrese (1999) concluye “el ritmo es, en fin, la *frecuencia de un fenómeno periódico de carácter ondulatorio con máximos y mínimos repetidos a intervalos regulares*, o también es la *forma temporal en la que todos los miembros repetidos varían en uno o más de sus atributos*” (p.49). El autor va a enlazar esta noción con la de repetición para referir a las variaciones de ritmo como variaciones de estilo (pp.49-50)-, e identificar en este último el primer principio de la estética neobarroca basado en el principio barroco de virtuosismo (p.57). El conjunto de este trabajo también puede pensarse desde este principio, en donde se va generando un orden dinámico que alude a un movimiento en el que lo constante es la variación y la aparición de lo diferente.

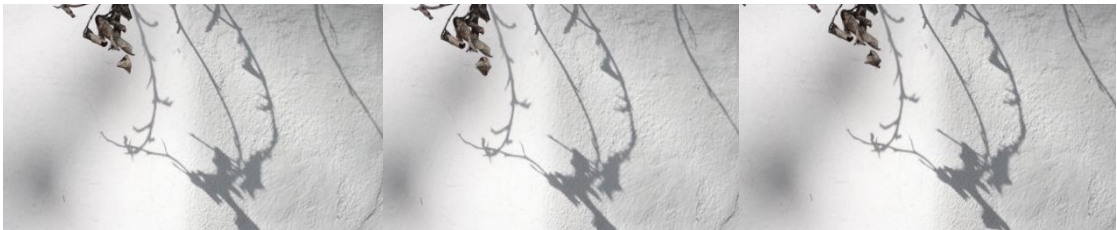


Fig. 12. Fotogramas de “Sostener”. Video. Reproducción en loop. 2018

## Consideraciones finales

Estas han sido algunas aproximaciones enfocadas en la instancia de proceso de este trabajo

Habr  identificado el lector que hay dos caminos, los cuales no quise anticipar en el orden del cuerpo debido a que el decir *camino* automáticamente hace aparecer la idea de tener que optar por uno u otro, y no es mi intención. Estos son las que nombre como “El espesor de las cosas” y “Sobre las superficies interrumpidas”. Se trató de una manera de organizar y asociar las producciones por lo más obvio, es decir lo que atañe a la pintura y al dibujo respectivamente. Espero haber podido dar cuenta que aparecen con la misma relevancia y que no deja de haber vínculos entre ambos.

Sobre estos vínculos, más allá de los que pueda anticipar y los que se habrán podido identificar a lo largo del trabajo, me interesa eso que puede aparecer entre las diversas piezas al coexistir en un espacio físico. Esto por ahora es una intriga sobre la cual no puedo referir. Una posibilidad de encuentro se realizara en la instancia de presentación final de este trabajo, el cual será desplegado por primera vez en la sala de exposiciones del Cepia (FA.UNC). En la selección de piezas que realice para esta instancia aparecen las de ambos caminos y no me parece necesario especificar cuáles son ya que pertenecen a las ideas principales aquí desarrolladas.

Por último que la variedad que existe en este trabajo tiene que ver con un intento de sostener con honestidad lo que el hacer me fue convocando, y que no fue fácil incorporar y ser inclusiva con la propia diferencia. Que por momentos sentía que estaba trabajando sobre la nada, y creo que ese vacío, ese no estar parado en ningún sitio es de lo que trata el estado intermedio. La paradoja de decir *nada*<sup>1</sup> quizás sea el rasgo que se mantiene a lo largo del trabajo.

---

Me refiero al texto “NADA” de Roland Barthe(2015, pp.164-165) que aparece en *Nuevos ensayos críticos*.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BARTHES, Roland. “La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía”. Ediciones Paidós, 1990.

BARTHES, Roland. “Fragmentos de un discurso amoroso”. Siglo Veintiuno Editores, 2014

BARTHES, Roland. “El Grado cero de la escritura: seguido de nuevos ensayos críticos”. Siglo Veintiuno editores, 2015.

BREA, José Luis. “El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computarización”. (S.F) Recuperado en [http://chas35.com.ar/lamalapalabra/n8\\_6.html](http://chas35.com.ar/lamalapalabra/n8_6.html)

BREA, José Luis. “La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos *neomediales*.” Publicado en formato PDF, marzo 2009 [joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/erapost.pdf](http://joseluisbrea.net/ediciones_cc/erapost.pdf) , bajo licencia Creative Commons.

CALABRESE, Omar. “La era neobarroca”. Ediciones Cátedra, S. A., 1999.

FONTCUBERTA, Joan. “Estética Fotográfica”. Ed. Gustavo Gilli, S. A. Barcelona, 2003.

HAN, Byung-Chul. “El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse.” Ed. Herder. 2018.

Mark Rothko. Dvinsk, 1903-Nueva York, 1970. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/rothko-mark>

MENNA, Filiberto. “La tendencia analítica en el arte moderno”. Versión castellana de La línea analítica del ‘arte moderna. (Torino: Einaudi, 1974).

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1993-1994). Agnes Martin [Folleto]. Madrid: Torre de Babel. S.L. Recuperado en [https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1993013-fol\\_es-001-agnes-martin.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1993013-fol_es-001-agnes-martin.pdf)

Site-specific 3, Centro de arte contemporáneo Chateau. Cba, Argentina. Recuperado en <http://www.florenciawalter.com/intervenciones/608/>