

PROXIMIDADES

PROXIMIDADES

SOFÍA A. TEJERINA

Profesora Asesora: Carina Cagnolo

Trabajo Final de Grado
Licenciatura en Grabado
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba



A mis viejos y al Viejo, que sabe ver a través de mis ojos.

PRÓLOGO

El presente escrito corresponde al Trabajo Final de Grado de la Licenciatura en Grabado de la Facultad de Artes (FA) Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y tiene como objetivo dar cuenta de la poética elaborada en el desarrollo de este proyecto.

En el año 2015, a partir de consignas diagramadas en la cátedra de Lenguaje Plástico y Geométrico II, comencé a trabajar con el carborundo¹. Las mismas tenían como uno de los ejes principales abordar una línea contra-representacional del arte.

Mi introducción a dicho material se había dado previamente con el aprendizaje de la técnica de grabado denominada grabado al carborundum. En esta instancia el interés estaba puesto en el material en su sentido más primario. Comencé manipulándolo sin realizar una búsqueda consciente de la forma sino poniendo la atención en su carácter visual. El resultado final de este ejercicio fue una instalación que consistía en tubos de cartón a los que había incidido con carborundo y con otros dos materiales cuya estética me resultaba cercana: caucho molido y polvo de tiza.

¹ El carborundo es un objeto de origen natural que se obtiene a partir de arenas o cuarzos de alta pureza que luego son fusionados con coque de petróleo en un horno. Luego se pasa por un proceso de selección, molienda, lavado, separación magnética y una vez obtenido en distintos granos se elaboran con el mismo: lijas, discos de cortes de metal, pastas para pulir, entre otros.

Motivada por esta nueva atracción por la materialidad, tomé la decisión de que todos los materiales que me interesaban en el momento formarían parte de mi Trabajo Final de Grado. Es así que comencé a trabajar con elementos que fueron apareciendo uno a uno como parte de una misma búsqueda estética. Carborundo, vermiculita, polvo de tiza, hierro en polvo, caucho molido, tierra, fueron sumándose lentamente a un largo proceso de observación y experimentación. Respecto al material señala Theodore W. Adorno (1970, p. 200): “La selección del material, el empleo y la limitación en su empleo, es un momento esencial de la producción. Incluso la expansión por lo desconocido, la ampliación más allá del estado de material dado, es en gran medida función de ese estado y de la crítica a él, a la que él condiciona.” La búsqueda, selección e interacción con los materiales tuvo un rol determinante en el desarrollo del presente trabajo.

Poco a poco, caí en la cuenta de que muchos de los materiales que llamaban mi atención tenían en común su origen. Habían sido inicialmente parte de la naturaleza, para luego ser modificados y utilizados por el hombre con fines industriales. Una vez explotados por la mano humana buscaban su camino a la desintegración y era, en algunos casos, ese el momento en que llamaban mi atención. El hierro en polvo como basura en una fábrica, el hierro oxidado siendo arrastrado por el río, el caucho molido como basura en un taller mecánico. Este protagonismo de materiales que han sido desechados o que son parte de naturaleza pone a la obra en un diálogo directo con el Arte Povera, movimiento italiano que se caracterizó por el uso de elementos humildes y pobres. A esto haré alusión en el desarrollo de este ensayo.

Ya al observarlos, manipularlos, interpretarlos, en mis manos comencé a leer una intencionalidad de volverlos a acercar a la naturaleza. Específicamente, mi interés se encontró en aproximar

dos lugares que parecen ser antagónicos: el de lo artificial y el de lo natural. Acercarlos tanto que su límite lograrse desdibujarse. Esto se dio ya sea con ejercicios de modificación de los materiales que devinieron en objetos, instalaciones o simplemente con el posicionamiento de los mismos en el espacio. Tal como plantea Bourriaud: “ya no se trata de fabricar un objeto sino de seleccionar uno entre los que existen y utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica.” (2007, p. 24)

Contaminada por esta búsqueda estética surge desde entonces un proceso que continúa vigente al día de hoy: con una nueva forma de ver mi realidad cotidiana y el foco puesto en estas materialidades, comencé a realizar una recolección de objetos que perduró en el tiempo. Guardé hojas, flores, semillas, caracoles, piedras, imanes, pedazos de hierro oxidado, piezas que son fruto del residuo solidificado del hierro, mica, vidrios rotos. Poco a poco fui adquiriendo una colección de objetos que iba aumentando en tamaño. En principio dicha recolección carecía de finalidad específica, era más bien una acumulación de objetos preciados, pero finalmente decantó en una de las piezas exhibidas.

Asimismo, a medida que la propia poética se iba construyendo, fueron surgiendo otros modos de reafirmar esta relación de proximidad entre dos realidades. Un registro de fotografías: fotografías rápidas y espontáneas, algunas fotografías con altos grados de errores que también de algún modo se asociaban a este lugar extraño². No todas formaron parte de la selección final pero sí correspondían a un mismo proceso. Un proceso de observación que tuvo como resultado una concientización respecto a un alto interés por los detalles de la naturaleza que me rodea y de las materialidades que estaba construyendo. Esto resultó en una serie de dibujos en torno a la idea de observación, representación y repetición minuciosa de un

² Ver algunas de estas fotografías en ANEXO.

mismo objeto. El término representación fue desarrollado a partir del sentido otorgado por Ticio Escobar en *Imagen e Intemperie*:

La representación se basa en una dualidad inconciliable: al ser representada, la cosa se desdobra entre su propia entidad callada y su apariencia ofrecida a la mirada. Esta escisión es irreparable: una vez producida, la imagen ya no puede coincidir con lo que representa. (...) El arte no sólo supone la divergencia entre el objeto y el signo que lo nombra, sino que la exagera, hace de la oposición representado-representante un dispositivo central en su engranaje enrevesado. (2015, p. 114)

A partir de la inquietud generada por el diálogo entre estos dos polos de la realidad circundante (la naturaleza³ y lo artificial⁴) surgieron los mencionados procesos. Éstos decantaron en el siguiente Trabajo Final de Grado, que da cuenta también de los intereses desarrollados a lo largo de mi paso por la academia.

³ Entiendo por naturaleza: todo aquello que existe, se produce o modifica sin intervención del ser humano.

⁴ Entiendo por artificial: todo aquello que sea producto de la actividad humana, es decir todo aquello que ha sido creado por el hombre, cualquiera sea el estado en que se encuentre.

PROXIMIDADES

Si existiere un lugar para el arte contemporáneo, estaría ubicado en medio de esos espacios dudosos, oscilantes entre el abrigo del lenguaje y la intemperie de lo irrepresentable. Es allí, errante entre confines, baldíos y cornisas, donde enfrenta el reto de hacer la pura ausencia una escena.
Ticio Escobar

Los trabajos presentados son parte de un proceso cuya exploración continúo desarrollando. Considero que sus posibilidades son vastas y por lo tanto para este trabajo debí plantearme límites tangibles para establecer qué sería exhibido y no dejarme llevar por una experimentación que extienda los tiempos de manera excesiva.

Muchos de los trabajos seleccionados fueron concebidos inicialmente como pruebas, como experiencias de interacción con los materiales que germinaron en el sobrevenir de un proceso largo en el tiempo. Formaron parte de una operación de búsqueda estética en la que los resultados no eran pensados como piezas acabadas sino más bien como ejercicios de aproximación a la poética que estaba tomando forma.

Adorno, en su libro *Teoría Estética*, habla de la experiencia estética como una experiencia procesual, haciendo referencia a que las obras de arte no son un *ser* sino un *devenir*. Sostiene que la obra de arte es proceso en relación entre el todo y las partes; una

relación que sin embargo no es reducible ni a uno ni a otro momento y es por esto un *devenir*. Puntualmente afirma lo siguiente:

Las obras de arte sintetizan momentos incompatibles, no idénticos, en fricción: son ellas quienes buscan verdaderamente la identidad de lo idéntico y lo no idéntico procesualmente, pues incluso su unidad es momento y no fórmula mágica del todo. El carácter procesual de la obra de arte se debe a que ellas en tanto que artefactos, en tanto que algo hecho por los seres humanos, tienen de antemano un lugar en el reino propio del espíritu, pero para llegar a ser idénticas consigo mismas necesitan lo que no es idéntico a ellas, lo que es heterogéneo, lo que todavía no está formado. (2011, p. 236)

Bajo esta mirada configuré mi obra y visualicé los trabajos presentados a continuación como experiencias no acabadas, en proceso y abiertas a futuras modificaciones. Es por eso que he decidido describirlos bajo el nombre de “procesos de la poética”. Me refiero a ellos haciendo uso de la palabra poética teniendo en cuenta la distinción que realiza Boris Groys entre poética y estética:

La actitud estética es la actitud del espectador. Como tradición filosófica y disciplina universitaria, la estética se relaciona con y reflexiona sobre el arte desde una perspectiva del espectador, del consumidor del arte. (...) El arte contemporáneo debe ser analizado no en términos de estética sino más bien en relación a la poética. No desde la perspectiva del consumidor de arte, sino desde la del productor de arte. (2014, pp. 49-54)

De esta manera, mis procesos de producción son presentados como encarnaciones de la propia subjetividad, reflejo de prácticas autopoéticas.

El término “procesos de la poética” hace referencia asimismo a una descripción individual de cada proceso con el fin de simplificar su análisis. Sin embargo, cada uno de ellos forma parte de una misma indagación poética en la cual el desarrollo de cada

pieza se vio contaminado por el de las otras, dando forma a un entramado de producciones.

Cabe aclarar, en todos los casos tanto el momento de génesis y desarrollo como el resultado son primordiales. Han sido parte de una ardua búsqueda que se dió en tiempos de producción lentos pero también abundantes y de extrema consciencia.

Finalmente, o mejor dicho, antes de comenzar, la relación de la obra con la naturaleza es digna de detallar. Considero a la naturaleza en términos generales altamente influyente en mi vida cotidiana. En este sentido, un factor destacado fue el de dar a conocer esta apreciación por la belleza natural pero también por la belleza en lo residual, en lo abandonado.

Proceso de la poética I

Memoria descriptiva

Presento una instalación que reúne varias ramas de distintos árboles las cuales han sido intervenidas con carborundo de distintos espesores, cola, vermiculita, caucho molido, pequeños pedazos de vidrio, purpurina y polvo de tiza. Las mismas se encuentran desparramadas en el piso sin ningún orden en particular.

Esta pieza fue la primera aproximación realizada entre elementos en sus estados naturales y elementos que han sido realizados por el hombre.

Procedimiento

Desde que aprendí la técnica del grabado al carborundum, me vi altamente atraída por su apariencia estética y materialidad. En mis primeros años universitarios tuve una tendencia, en cuanto al uso del color, a recurrir constantemente a los grises, el negro, los ocre, los tierras y percibí primariamente que este material me resultaba acorde a dicha paleta.

De este modo, cuando tuve la oportunidad de realizar ejercicios concentrándome en el empleo de distintas materialidades fue el carborundo mi primera elección. Lo percibí como una posibilidad de profundizar una inquietud que había surgido en mi paso por la academia.

Luego de haber manipulado el material de diversas maneras, caí en la cuenta de que no podía pasar por alto sus orígenes. Tomé entonces la decisión de hacerlo dialogar con algo que tuviese un mayor grado de organicidad que los cartones con los que había trabajado previamente en los ejercicios de la cátedra de Lenguaje Plástico y Geométrico II. Siendo, de este modo, la plasticidad del material la que determinó la búsqueda de algún elemento orgánico. Decidí entonces trabajar con las ramas como superficie de base.

Puntualmente, la operación consistió en realizar una mezcla directamente sobre cada una de las ramas con carborundo de distintos espesores y otros materiales a medida que percibía visualmente una necesidad de hacerlo. En algunas de ellas a la mezcla se le agregó caucho molido, vermiculita, vermiculita teñida con purpurina o pedazos de vidrio. Algunas terminaban siendo totalmente cubiertas y otras lo eran en un grado mucho menor siempre en busca de elementos que dieran cuenta de una convivencia entre lo natural y lo artificial, sin dejar que mi intervención sobre dichas ramas pese más que la naturalidad de las mismas. Lograr un carácter de ambigüedad fue un factor que primó en la realización de esta instalación.

Ya en este punto es evidente el diálogo en mi obrar con el de algunos obreres característicos del Arte Povera. El término *povera* está condicionado por el uso frecuente de materiales humildes y pobres (como lo son en este caso las ramas) o por las escasas informaciones que estas obras ofrecían en las que se exhibía la condición bruta de los materiales. El artista povera se acercaba al reino natural para redescubrirlo en nuevas potencialidades físicas y energéticas. Buscaba también conectar naturaleza y cultura a través

de una yuxtaposición de materiales manufacturados y elementos orgánicos. Señala Marchán Fiz (1997, p. 212): “El arte *pobre* implica una activación de los materiales elegidos en oposición a su pasividad, subraya el poder energético, la potencialidad transformadora de los materiales.” Específicamente, se pueden señalar las obras *Che Fare?* de Mario Merz y la obra *Greto di Torrente* de Piero Gilardi⁵ como ejemplos que dialogan con esta pieza. Esta intención de redescubrir nuevas potencialidades en los materiales, junto a la elección de los mismos y las decisiones tomadas con respecto a su uso son algunos de los puntos en común con mi trabajo.

Este proceso duró prácticamente la totalidad del desarrollo de este trabajo. Lo comencé poco después de empezar a investigar con esta materialidad y luego me propuse darle una dimensión tan grande como me fuese posible. Para lo cual debí trabajar cuanto tiempo me fuese posible debido a que la adhesión de esta mezcla a cada rama requería días de trabajo. Considero que aquí el tiempo jugó un rol determinante como posibilitador de una producción capaz de buscar nuevas correlaciones y significados.

La poética de esta obra busca dar cuenta de la fragmentación de un paisaje ficcional. La misma aparece como experiencia alegórica que pone en diálogo los dos polos que fueron objeto de estudio: el de la naturaleza y el de lo artificial. Y, como resultado, presenta ante el espectador una *convergencia*⁶ entre estos dos espacios. La misma que daría como resultado la creación de un nuevo espacio: el de la ambigüedad.

⁵ Ver imagen de estas dos obras en ANEXO.

⁶ El término convergencia es utilizado en áreas como las matemáticas, la biología, la meteorología. Hace referencia a la propiedad en la que dos o más cosas confluyen en un mismo punto. La idea de aproximar un objeto a otro, es decir, sustituir un objeto por otro que está próximo a él.

La ambigüedad es en las poéticas contemporáneas uno de los objetivos explícito. Mi proceso no escapa a este fin. En un capítulo de *Cuestiones de arte contemporáneo*, Graciela I. de los Reyes realiza un estudio de la categoría de ambigüedad desde el siglo XX hasta la actualidad. En él, afirma lo siguiente: “frente a una frase o una obra de arte ambiguas, nos encontramos con dos o más sentidos muchas veces contrapuestos e, incluso, independientes el uno del otro. Lo que se da en la ambigüedad es, entonces, una ruptura, una separación o bifurcación de sentidos.” (2008, p. 73) La posibilidad de generar esta amplitud de sentidos fue un factor que me interesó indagar en el desarrollo no sólo de esta pieza sino de la totalidad de mi obra.



Fotografía de Proceso de la poética I
Detalle de la pieza en proceso de construcción



Fotografía de Proceso de la poética I
Detalle de la pieza en proceso de construcción

Proceso de la poética II

Memoria descriptiva

Presento una instalación a gran escala. La misma consta de una serie de objetos recolectados a lo largo de un período que duró aproximadamente un año (aunque al día de hoy dicha recolección sigue creciendo). Algunos fueron luego modificados por mis manos, pero la gran mayoría se encuentra en el estado original en el que fueron hallados. Hay también en esta experiencia algunos objetos que formaron parte del proceso de experimentación con distintas materialidades.

Los elementos que forman parte de esta pieza son algunos como restos de hierro que con el contacto con la pared se solidificaron, imanes con hierro en polvo aplicado, pedazos de vidrio roto, hojas, pequeñas ramas, musgo, hierro oxidado, entre otros. Todos se encuentran dispuestos sobre una acumulación de arena debajo de la cual en algunos sectores se encuentran ubicados espejos. Los mismos fueron colocados debido a que estimo colaboran optimizando la percepción de manera tal que ciertos objetos puedan ser observados de todos sus ángulos.

Procedimiento

Hace aproximadamente un año comencé un proceso de recolección de pequeños hallazgos de mi vida cotidiana. Con la atención puesta en materialidades similares a la del carborundo, comencé a recolectar todo objeto que llamara mi atención. Hojas, flores, semillas, pedazos de hierros oxidados, imanes, ramas y principalmente, residuos de hierro solidificado hallados en una fábrica, a la que iba a hacer una recolección periódica cada un par de meses.

Los objetos de hierro de distintos tamaños eran residuo del trabajo de una fábrica. La operación que los empleados llevaban a cabo consistía en cortar objetos de hierro con una cortadora. Como la misma se hallaba cerca de la pared, el residuo del hierro caliente

era desplazado hasta la pared, donde, luego de una cantidad de tiempo relativamente larga, se comenzaba a generar un objeto. Luego de períodos que rondaron del mes a los seis meses, alguno de los empleados desprendía el objeto de la pared y el mismo pasaba a formar parte mi creciente colección. Este hallazgo fue de gran impacto en el desarrollo de mi trabajo ya que percibí en él una materialización de ese “lugar extraño” al que intentaba aproximarme y, a su vez, simbolizaba el residuo de largas horas acumuladas de trabajo. Un material que no solo es residuo sino también un índice de lo que la mano humana logra por descarte e inintencionadamente.

Junto a la recolección de los objetos, en la fábrica comencé a recolectar el hierro en polvo que se encontraba acumulado en una esquina, a modo de basura. Este hierro en polvo fue el protagonista de una serie de ejercicios que involucraron procesos de imantación. Ejercicios en los que primaba la experimentación como eje conductor. Muy pocos resultados de estos ejercicios forman parte de la instalación final pero tuvieron un rol importante en la búsqueda que primó en este trabajo.

Asimismo, este material formó parte de otros ejercicios que consistían exclusivamente en la búsqueda de una materialidad que diera cuenta de este lugar entre artificial y natural. Realizaba mezclas con el hierro en polvo, tierra, cola, agua, yeso, vermiculita, entre otros. Si bien los ejercicios formaron parte de una búsqueda determinante para el Proceso de la poética III, cabe aclarar que algunos de los resultados formaron parte de esta pieza porque considero colaboran a crear ese carácter de tensión que se intentó lograr.

Este proceso personal de recolección y experimentación fue concluyente para la totalidad del Trabajo Final y conformó una búsqueda que de algún modo se extrapoló al resto de las piezas. Cada objeto fue elegido y recolectado porque me resultaba especial a un nivel, por supuesto, totalmente subjetivo. La apreciación de

cada uno de los objetos fue la que determinó la conformación de una sola pieza en la que lo mismos entraron en diálogo creando una aproximación a la noción de paisaje⁷. La decisión de exhibirlos todos juntos dándoles la forma de una instalación está determinada porque la misma implica, tal como señala Boris Groys en *La topología del arte contemporáneo*, “(...) un lugar de apertura, de revelación y desocultamiento precisamente porque sitúa dentro de un espacio finito a imágenes y objetos que también circulan en el espacio exterior (y de este modo se abre al exterior).”

Finalmente, esta experiencia dialoga con la obra del artista rosarino Adrián Villar Rojas denominada *Los teatros de Saturno*.⁸ Dialoga no solo desde el orden estético y visual sino también en el hecho de que muchos de los objetos que formaron parte de cada una de las instalaciones eran de origen natural. Tanto los zapallos, sandías y otros vegetales que presentó Villar Rojas como las hojas, flores y semillas presentes en mi obra responden necesariamente a un estado de cambio que les es propio, no siempre perceptible pero sí constante. En este sentido ambas obras presentaron al espectador elementos que gozan de un cierto grado de fragilidad y también de una tensión propia del diálogo creado con los distintos objetos de origen artificial presentes en cada instalación.

⁷ Entiendo por paisaje a la extensión de terreno de la naturaleza (con o sin intervención del hombre) que se ve desde un determinado lugar. El mismo lleva implícito la existencia de un sujeto observador externo a dicho espacio.

⁸ Ver imágenes de esta obra en ANEXOS.



Fotografía de ensayo 1 de la instalación final
Proceso de la poética II



Fotografía de ensayo 1 de la instalación final
Proceso de la poética II



Fotografía de ensayo 1 de la instalación final
Detalle
Proceso de la poética II



Fotografía de ensayo 1 de la instalación final
Detalle
Proceso de la poética II



Fotografía de ensayo 2 de la instalación final
Detalle - Medidas: 1,80x60cm
Proceso de la poética II



Fotografía de ensayo 2 de la instalación final
Detalle - Medidas: 1,80x60cm
Proceso de la poética II

Proceso de la poética III

Memoria descriptiva

Presento una serie de cuatro objetos de similar aspecto. Los mismos se hallan uno al lado del otro en la pared siendo sostenidos por varillas de hierro de construcción. Cercano a estos, se encuentra un objeto de gran dimensión y similar aspecto, colocado directamente sobre el suelo de la sala expositiva.

Todos estos objetos no sólo son formalmente similares sino que también tienen una materialidad en común: su componente predominante es el hierro en estado de oxidación.

Procedimiento

Buscando nuevas maneras de acercarme a la poética que estaba tomando forma, di con la idea de realizar un pozo. Esta idea, un poco caprichosa en un principio, sirvió como un espacio de indagación y experimentación de los materiales con los que estaba trabajando y se fue adaptando hasta tomar la forma de la pieza que se presenta.

En un principio la idea de realizar este pozo consistía en que éste tuviese una materialidad artificial. Las dificultades para llevarlo a cabo hicieron que volviera a centrar mi atención en los materiales y la idea original mutó, cobrando nuevos sentidos. Realicé entonces una serie de pozos de distintos formatos (los mismos dependían de la cantidad de material que tenía acumulado al momento de su realización) en los cuales vertía una mezcla cuyos componentes eran principalmente hierro en polvo, tierra, yeso, vermiculita, cola vinílica y agua. Estas mezclas, una vez solidificadas eran separadas de la tierra. Se materializaban así pequeños objetos que forman de la exhibición final. Sus aspectos cambiaban levemente en relación a las proporciones de cada material conformante y a cómo entraban en contacto con la tierra o eran aislados de la misma.

Uno de los factores determinantes en el tamaño de cada uno de los objetos que conforma esta pieza fue el hecho de que el hierro el polvo, material protagonista de estos objetos, fue obtenido de la limpieza realizada a un taller que visitaba periódicamente. La cantidad de mezcla dependía de la cantidad de polvo acumulado al momento de realizar cada una de las piezas.

Mientras aún estaba desarrollando estas experiencias, di con un hallazgo: un enorme objeto abandonado en las orillas del río. Un tacho de 200 litros que había sido arrastrado por la corriente, deformado por los golpes y oxidado por estar a la intemperie. Me resultaba evidente su proximidad formal a las experiencias que me encontraba realizando.

La decisión de presentar todos los objetos como una sola pieza se debe a que el objeto hallado simbolizaba la misma acción de realización de un pozo pero en una escala mucho mayor, tal como había imaginado en la idea que dio origen a este proceso. De esta manera se dio una convivencia entre la acción real, encarnada en las piezas de pequeño formato, y el objeto idealizado que tomó forma en un objeto hallado.



Objeto
Proceso de la poética III



Objeto
Proceso de la poética III



Objeto hallado
Proceso de la poética III

Proceso de la poética IV

Memoria descriptiva

Este proceso está compuesto por una serie de dibujos acompañados de un pequeño objeto, formal y materialmente similar a los del Proceso de la poética III. Los dibujos consisten en una representación deliberadamente repetitiva del objeto que se presenta ante el observador y adquieren sentido en su vinculación con el mismo.

Procedimiento

Antes de entrar en detalles respecto al desarrollo de esta pieza, me parece pertinente citar a Virginia Pérez- Ratton:

El dibujo es intemporal, un medio al que se regresa siempre, al que se recurre en tiempos de crisis, un medio intimista en la búsqueda y creación de sentido, que proyecta, tal vez más que cualquier otro lenguaje, un mundo muy interior, más allá de reflejar una identidad personal. Es una especie de ritual silencioso que se realiza a partir de un pensamiento, de una idea, de una memoria hecha tangible por el trazo. (2008, p. 54)

Este trabajo está motivado por un deseo casi obsesivo de dar cuenta de algo particular- ese algo no es el objeto mismo sino sus detalles. Surge como una consecuencia del no abandono a la observación, como una propuesta de la persistencia en el dibujo y la apreciación de los detalles. Esta observación repetitiva y minuciosa se transforma en la estrategia de producción de imagen que caracterizó este proceso.

Tomando una de las piezas realizadas en el Proceso poético III, llevé a cabo una serie de dibujos a partir de la observación, centrando mi atención en los detalles del objeto de análisis. El dibujo aparece como una búsqueda de nuevos sentidos, dando lugar a la idea de que volver a observar y a representar es también volver a pensar. Así, cada dibujo aparece como una nueva

oportunidad para reencontrarme con el objeto, de observarlo como si fuese observado por primera vez y de detenerme una y otra vez sobre lo mismo y, aún así, descubrir en cada ocasión componentes nuevos.

En este proceso la representación aparece como un modo de aproximación al objeto observado. Ticio Escobar en *Imagen e intemperie* reflexiona respecto al término representación de manera exhaustiva. Precisamente el autor señala:

La representación constituye un juego extraño que expone un objeto mediante el rodeo de su propio alejamiento. El arte intenta que ese desvío incremente la significación: investido de ausencia, aquel objeto termina revelando de sí más de lo que entraña su propia entidad. (2015, p. 115)

En el caso de mi proceso personal el desvío estuvo dado por el acto de dibujar repetitivamente, el cual me permitió lograr con el objeto un nivel de cercanía que de otra manera no habría sido posible. Sin embargo, decidí exponer tanto representación como objeto representado debido a que este último es también una representación en sí mismo- representación del pozo desde el cual fue realizado.



Detalle
Dibujo - 1,30x30cm



Detalle
Dibujo - 1,30x30cm



Detalle
Dibujo - 1,30x30cm

Proceso de la poética V

Memoria descriptiva

Este trabajo consta de dos piezas. Dos series de nueve fotografías presentadas cada una como una pieza. En cada serie ocho fotografías se repiten y una sola, ubicada en el centro, se diferencia del resto. Fotografías analógicas que han sido intervenidas digitalmente.

Procedimiento

A lo largo de este proyecto, realicé un registro fotográfico de la realidad circundante. Fotografié digital y analógicamente todo aquello que llamó mi atención. Tiempo después realicé una selección de fotografías realizadas espontáneamente a lo largo de este proyecto y decidí trabajar con algunas de ellas.

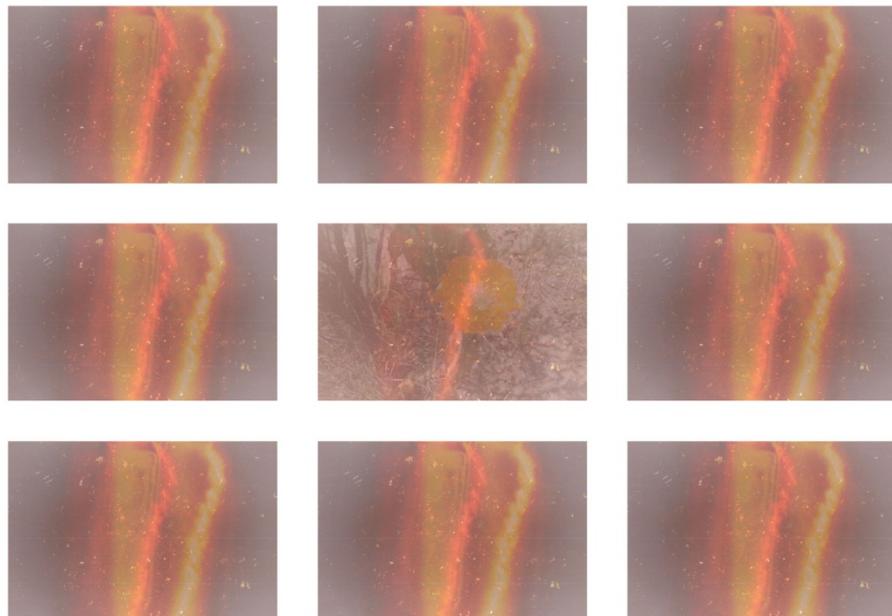
De las fotografías analógicas tomadas, muchas de ellas contaban con propiedades que normalmente llevarían a su descarte. Me propuse entonces trabajar con estas fotografías técnicamente erróneas y revalorizarlas. Esta capitalización de los errores tenía como fin privilegiar lo que en ellas intenté captar inicialmente por encima de cualquier resultado. El error fotográfico apareció también como indicio de un contacto forzado entre ese algo artificial- en este caso la cámara- y la naturaleza.

Digitalmente, realicé muy pocas modificaciones, superponiendo una fotografías con otras, simulando así una doble exposición fotográfica. Con esta edición, continué indagando modos de lograr *convergencia* entre lo natural y lo artificial: fotografía analógica y fotografía digital dialogaron con el objetivo de crear una sola imagen. Además, elegí el recurso de la repetición a manera de estrategia⁹ para potenciar la tensión presente en dicha pieza.

⁹ Estrategia según Michel De Certeau: “la estrategia postula *un lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base desde la que administrar las relaciones con *una exterioridad* de metas o de amenazas.” (2001, p. 400)

Finalmente, la apreciación del error fue aquí un medio no para hacer posible respuestas sino para generar nuevas preguntas. Si pensamos que el error fotográfico indica la inadecuación de una imagen fotográfica respecto a ciertas normas pero que su vez, estas normas se encuentran dadas por un grupo de personas autorizadas socialmente a crearlas- es decir legitimadas, debemos pensar también que:

Según la acepción más común, errar consiste en ir de un lado a otro y dejar que el azar guíe nuestros pasos. Pero errar también significa arriesgarse a cometer errores. Errar es la forma en la que vagabundea la serendipidad (...) consiste en estar dispuesto a acoger los accidentes como tantos otros pequeños milagros profanos, como verdadera epifanías fotográficas. (Clement Chéroux, 2009, p. 19)



Serie correspondiente a pieza 1.

DISEÑO DE MONTAJE

El diseño expositivo de este trabajo fue pensado esencialmente en relación a dos factores que son parte material de la significación de la obra: el espectador y el espacio.

En el texto *El proceso creativo* de 1957, Marcel Duchamp señaló: “el artista no es el único que consume el acto creador, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus propias calificaciones para añadir entonces su propia contribución al proceso creativo”. En este sentido el espectador se conforma como elemento formador de la obra, es decir, no como un simple receptor sino también como emisor. Es así que el montaje de cada una de las instalaciones y piezas que conforman este trabajo fue pensado con el fin de guiar al espectador a determinadas sensaciones. Las mismas están dadas por una búsqueda de la percepción de fragmentos de paisajes ficcionales, caracterizadas por una apreciación por los detalles de la naturaleza y en otras por la cualidad de extrañeza que conlleva el contacto entre lo natural y lo artificial. Respecto al rol del público Elena Oliveras también señala: “Por sobre la categoría de la “participación en” una obra terminada por el artista, vemos imponerse la de “interacción con” una obra materialmente abierta que se completa, aunque de forma momentánea, gracias a la colaboración del espectador” (2008, p. 142).

En relación directa a las consideraciones tenidas con respecto al espectador, se encuentran las del espacio. Las cuatro salas en las que se exhibieron las piezas fueron pensadas de manera tal que el recorrido por las mismas no resultara totalmente ameno. Con esto

quiero decir que no todas las piezas ponían al público en lugar de comodidad respecto a su observación (esto se da por ejemplo, con el posicionamiento del objeto hallado- proceso de la poética III- en el medio de la sala y cercano a una de las puertas). El objetivo de lograr algún nivel de incomodidad y de extrañeza con el uso del espacio se debe a que en este caso la sala expositiva funciona como una metáfora de la naturaleza. Del mismo modo en que las cosas en la naturaleza no se hayan siempre ordenadas de manera armónica, así sucede también en este espacio.

Finalmente, cabe aclarar que el espacio expositivo me interesó también como momento de construcción de la obra. Si bien la disposición de cada una de las piezas ya había sido programada, no fue de mi interés tener todo premeditado, sino que, por el contrario, la instancia de montaje fue de acción y codificación de la obra, donde la composición dependía no sólo de lo planeado sino también de lo circunstancial.

REFLEXIONES

En primer lugar, el desarrollo del presente trabajo no se dio como hecho aislado posterior o anterior al desarrollo de las ideas que lo motivaron y su producción tangible- la cual abarca desde las experimentaciones con los materiales hasta la concreción de cada pieza. Por el contrario, estos factores se configuraron paralelamente, otorgando así nuevos desvíos y significaciones los unos a los otros. Esta diálogo constante entre cada estadio de producción llevó a que las conceptualizaciones y reflexiones respecto a cada proceso se fuesen dando a lo largo del presente trabajo. Sin embargo, procederé a señalar algunos aspectos que pueden haberse pasado por alto.

Sobre la presencia de la naturaleza

La motivación original del presente trabajo estuvo dada por la observación del origen natural en todo aquello que nos rodea. Proponer espacios de contacto entre lo natural y lo artificial fue una manera de señalar su presencia inevitable.

Dice G. de los Reyes:

La teoría de los artistas consistirá, entonces, en percibir y poner de manifiesto, a través de sus obras de las distintas artes, las paradojas emanadas de su propio entorno cultural. En tanto que la del espectador se centrará en el acto por el cual esos enigmas deben ser descifrados, aunque esto jamás se logre en plenitud. (2008, p.85)

En este sentido, percibo en la paradoja producida por la relación existente entre ambas realidades una motivación tal que me es necesario continuar mis indagaciones aún habiendo finalizado el presente trabajo. No encuentro necesidad alguna en proponerme un destino o descubrimiento específico. Considero me he diagramado un terreno de trabajo futuro arduo en el que los procesos llevados a cabo en el desarrollo de este proyecto han funcionado como disparadores de nuevas preguntas. Me pregunto entonces, ¿La naturaleza está realmente presente en todos los ámbitos de nuestra vida?, ¿Cómo funciona la conciencia humana en la creación de nuevos objetos artificiales?, ¿Hay una conciencia respecto a la producción de desperdicios?, ¿Es acaso real que todo vuelve a integrarse con la naturaleza o hay artificialidades de las que no podemos escapar?¹⁰

Sobre la ambigüedad en el arte contemporáneo

A lo largo de los procesos llevados a cabo, se encontró repetida una intención por generar en el observador una sensación de ambigüedad respecto a aquello que tenía en frente. Originariamente la misma estaba dada como un objetivo condicionado a la temática, pero luego de haber trabajado en la ambigüedad como categoría he logrado concientizarme de que ésta no es exclusiva del arte contemporáneo pero si le es esencial.

En el arte contemporáneo la ambigüedad no es sólo de origen perceptivo sino que también puede tener muchas otras implicancias. Las mismas pueden estar asociadas a preguntas como: ¿es esto una obra de arte?, ¿cuáles son los límites del arte- si es que los tiene?, además de aquellas que nos permiten

¹⁰ Si bien muchas de estas preguntas parecen estar distanciadas del punto de análisis que guió el presente proyecto, la realidad es que su desarrollo y mi nueva mirada del entorno que me rodea, me llevó observar mi relación con la naturaleza desde otro lugar. Las nombro como futura referencia a aproximaciones en mi continuación de este proceso.

preguntarnos sobre la autoría de una obra (pensándola en los términos del ensayo de Roland Barthes *La muerte del autor* en el que se plantea la desaparición de esta categoría), entre otras. De este modo, la ambigüedad aparece en mi obra no sólo regida por el orden temático sino también como condicionante de múltiples significaciones, del mismo modo que aparece en incontables manifestaciones del arte contemporáneo.

La repetición como creadora de sentidos

En el proceso de la poética IV la repetición del acto de dibujar siempre el mismo objeto aparece, como ya se señaló previamente, como una búsqueda de nuevos sentidos. El acto crear nuevos sentidos a través de la representación repetitiva de un mismo objeto puede pensarse en términos de que la reproducción, la copia y la imitación como modelo han constituido a lo largo de la historia de la educación artística estrategias pedagógicas imprescindibles para la adquisición de saberes y destrezas. De este modo, los dibujos llevados a cabo en este proceso dan cuenta de una remanencia de estos métodos de aprendizaje.

Si bien la insistencia en el dibujo aparece como un modo de aprendizaje, su relación con el objeto observado no corresponde al ideal de belleza conciliada sino a la alegoría. La alegoría entendida como: “símbolo abierto a la diferencia: un símbolo agujereado, que deja asomar el otro de sí mismo que alberga cada cosa expuesta a la mirada.” (Escobar, 2015, p.119) Entendiendo entonces que la representación no es capaz de salvar la distancia que existe con el objeto representado, pero haciéndolo en los términos de la contemporaneidad que intenta salvar “los fueros del objeto, el espesor ontológico de lo que ha quedado fuera.” (Escobar, 2015, p. 115)

Para terminar, me gustaría una vez más hacer alusión a las palabras de Ticio Escobar: “El arte ha debido resignarse a perder la

plenitud de la forma y exhibe, por un instante, su inquietante meollo de ausencia, la pura nada que lo sostiene y, simultáneamente, lo empuja a seguir una y otra vez la huella que deja la falta.” (2015, p. 119).



PROXIMIDADES

15 al 30 de Junio de 2017
Centro Cultura Casona Municipal
Segundo Piso
(Av. Gral. Paz esq. La Rioja, Córdoba)



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURRIAUD, N., (2009), *Postproducción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. (pp. 20-28) Traducción de Silvio Mattoni. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires - Argentina.
- ADORNO, Theodore W., (2011), *Teoría estética. Obra completa, 7*. Traducción: Jorge Navarro Pérez. Ediciones Akal, S.A., Madrid-España.
- MARCHÁN FIZ, Simón, (1997), *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna - Antología de escritos y manifiestos*. (pp. 173-192, 211-221 y 399-402). Ediciones Akal, SA., Madrid-España.
- ESCOBAR, Ticio (2015), *Imagen e intemperie, las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total* (Cap. IV. *Nandí verá*, pp. 113-140) Ed. Capital Intelectual, Ciudad Autónoma de Buenos Aires-Argentina.
- OLIVERAS, Elena (ed.) (2008) con textos de Oscar de Gyldenfeldt, María Cristina Ares, Graciela I. de los Reyes, Inés A. Bucha, Elena Oliveras, María Laura Rosa, Graciela C. Sarti, Cecilia Fiel y Mercedes Casanegra. *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI* - Emecé Editoras S.A., Buenos Aires-Argentina.
- Cap. III “La categoría de la ambigüedad” por Graciela I. de los Reyes (pp. 73-86)

-Cap. V “El nuevo espectador” por Elena Oliveras (pp. 124-150).

-GROYS, Boris.

(2008). *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Duke University Press (pp. 71-80). Traducción castellana de Ernesto Menéndez- Conde, *La topología del arte contemporáneo*. Recuperado de: <http://lapizynube.blogspot.com/>

(2013). *Antología. Selección de “Volverse Público: las transformaciones del arte en el ágora contemporáneo”*. (pp. 48-56) Traducción Saúl Villa. “La soledad del proyecto” Paloma Checa- Gismero y Saúl Villa. COCOM Press, 2013. Impreso en México.

- TATAY, Helena, (2015) con textos de Virginia Pérez-Ratton, Enrique Serrano López, Helena Tatay Huici y Ana Luiz Teixeira de Freitas, *Johanna Calle. Silentes. Fragmento: Variaciones políticas del trazo. Virginia Pérez-Ratton. San José, agosto 2008*. Museo de arte Banco de la República, Bogotá.

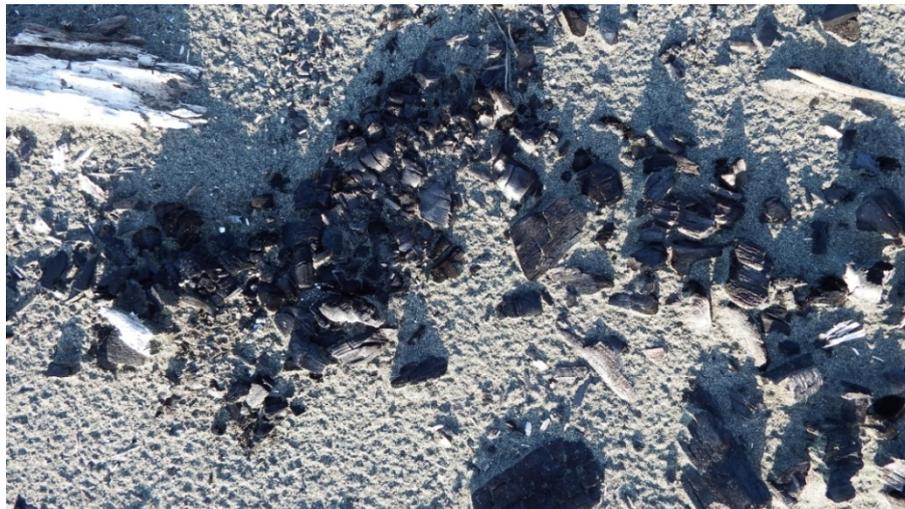
- DE CERTAU, Michel, (2001), *La invención de lo cotidiano*. (pp. 398-404) Traducción Paloma Blanco, Jesús Carillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (comp.). Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

- CHÉROUX, Clement. (2009) *Breve historia del error fotográfico*, México, CONACULTA.

- DUCHAMP, Marcel. (1957) *El proceso creativo*. Traducción por Mauricio Cruz Arango. Recuperado de: <http://testaferroblogger.blogspot.com.ar/>

ANEXOS

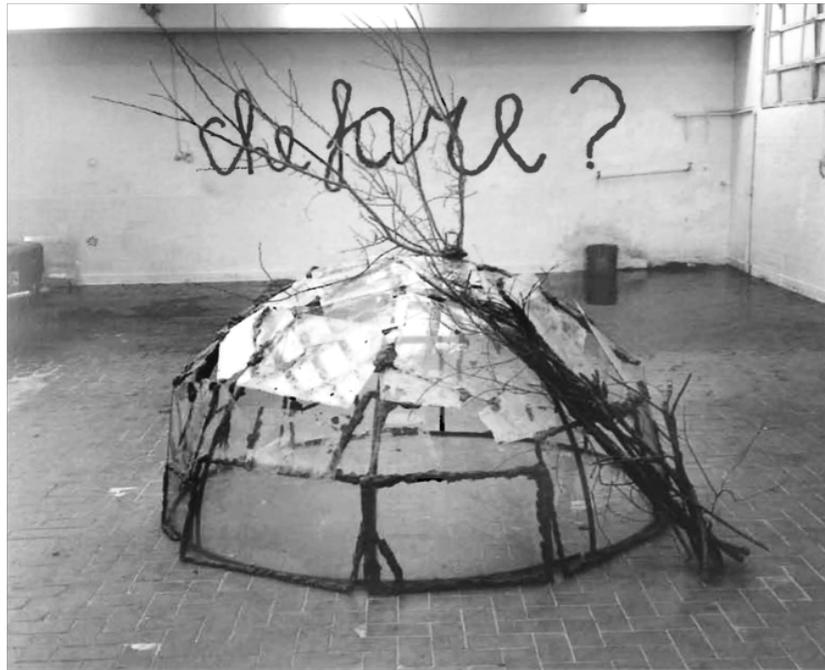
Pequeña selección de fotografías realizadas a lo largo del Trabajo



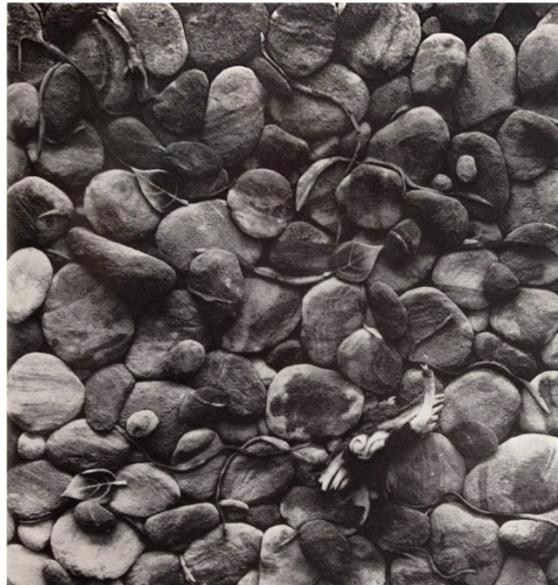




Imágenes de algunos referentes del Arte Povera



Mario MERZ
Che fare?
1969
Instalación, galería L'Attico, Roma



Piero GILARDI
Greto di torrente
1966

Fotografías de algunos de los objetos que forman parte de la Proceso poético II



Imágenes de *Los teatros de Saturno* de Adrián Villar Rojas - Galería Kurimanzutto, 2014



ÍNDICE

	Página
Prólogo	5
Proximidades	9
Proceso de la poética I	11
Proceso de la poética II	16
Proceso de la poética III	22
Proceso de la poética IV	25
Proceso de la poética V	28
Diseño de montaje	30
Reflexiones	32
Referencias bibliográficas	36
Anexos	38

PROXIMIDADES

se terminó de imprimir en Córdoba, Argentina
en el mes de junio de 2017.

