



artes visuales



facultad de artes



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

Trabajo Final de Licenciatura en Pintura

*Emerger*

*Encuentros desde la pintura*

Paula Sterbenc

Prof. Asesora: Griselda Osorio

Tribunal: Prof. Rubén Menas

Prof. Florencia Agüero

Noviembre 2018



*Dedicado a todos los que me acompañaron y  
apoyaron durante este trayecto.*

*Mi agradecimiento es eterno.*



## Índice

Introducción.....	1
Antecedentes.....	4
Referentes artísticos.....	9
Reflexiones.....	13
Encuentros.....	13
Nihil novum sub sole.....	20
Lo sublime como lo irrepresentable.....	24
Sobre la inmaterialidad y los medios digitales.....	29
El ejercicio plástico exhibido.....	34
Anexo.....	37
Obras seleccionadas de los referentes.....	37
Especificaciones técnicas de las obras.....	40
Lugar de exposición del trabajo final.....	41
Bibliografía.....	42



## *Introducción*

El presente escrito forma parte del cuerpo teórico-reflexivo del Trabajo Final para aspirar al título de grado en Licenciatura en Pintura (plan 1985), expedido por la Universidad Nacional de Córdoba. En este ensayo desarrollo las ideas, motivaciones y nociones que configuran el proceso artístico que se presenta.

Se trata de una serie de producciones pictóricas que dan cuenta de un ejercicio plástico en el que pongo en diálogo aspectos de la pintura tradicional con medios y técnicas de la tecnología actual. Es un proceso personal, lúdico y autorreflexivo de un ida y vuelta de lo material a lo inmaterial, en el que la representación surge de la experimentación gestual, material y virtual que muestra algunos de los alcances de esta disciplina a partir de distintos medios y técnicas. En la vorágine de este proceso, indago sobre las distintas concepciones de la actividad artística, de la pintura en particular, la función o rol de la representación, a partir de diferentes consideraciones poéticas y metasemióticas.

La imagen personal que trabajo abarca el contenido del paisaje. Siguiendo a Wallis (2001), se entiende como *“una función de imágenes que se proyecta en algún momento en el tiempo y del modo en que estas figuras se registraron en la imaginación. El paisaje no es estático, sino que se recompone constantemente en imágenes diferentes, separadas o singulares.”*<sup>1</sup> De esta manera, las obras que realizo emergen de una recopilación mental y perceptual de momentos vivenciados en la naturaleza. Con esto, introduzco a su vez otras dos nociones armonizadas con el paisaje: la contemplación y el sentimiento de lo sublime.

Entiendo lo sublime como una manera de percibir y experimentar la vida; lo sublime se vive, y en el mejor de los casos como artista, se *presenta*. Eco (2004) comenta que *“esta noción se afirma en el siglo XVIII de forma original e inédita en la medida en que se refiere a una sensación que experimentamos frente a la naturaleza, no frente al arte”*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Wallis, Brian. (2001). Arte después de la modernidad Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Akal. p 24.

<sup>2</sup> Eco, Umberto. (2004). Historia de la belleza. Barcelona: Lumen. Cap XI – 6 (p 290-291)



Sin embargo, estas experiencias y reflexiones forman sólo una parte del proceso total; es el inicial y fundamental, pero no el único. La siguiente parte del ejercicio consiste en una “profanación” del aura<sup>3</sup> de estas primeras obras, mediante un proceso paulatino de descomposición y desmaterialización de la imagen: continuando con los mismos materiales, comienzo un proceso de abstracción cada vez más acentuado de los componentes iconográficos del paisaje, hasta conseguir una serie de elementos base (manchas y tonos) interrelacionados dentro del área del soporte. Posteriormente, abordo una etapa digital, a partir de la fotografía y programas de edición virtual de imágenes, prosiguiendo con una nueva serie de procesos de desconstrucción, desmaterialización, reproducción y reedición de las obras analógicas originales.

Este proceso es al que llamo ejercicio plástico, por ser viaje cíclico de ida y vuelta entre lo material e inmaterial, de permanente exploración, en el que priorizo

---

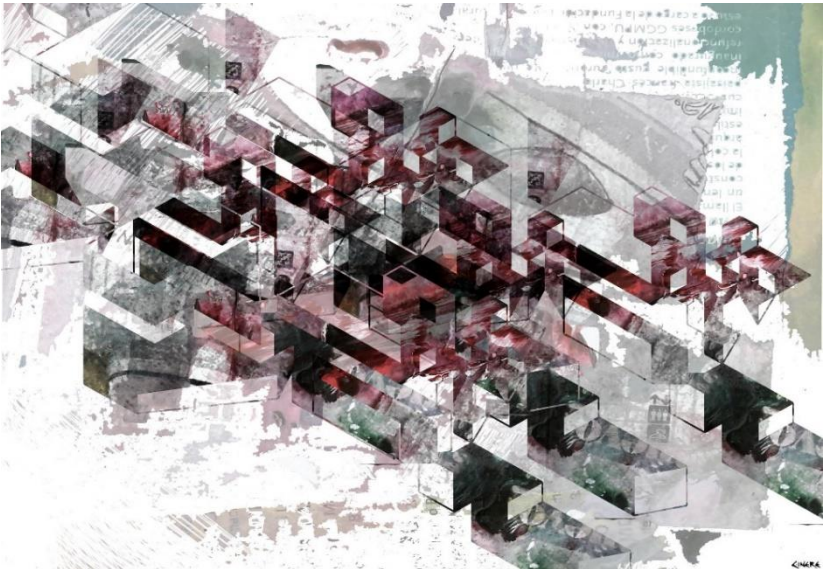
<sup>3</sup> Siguiendo a Walter Benjamin en su ensayo “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*” (1936), se entiende por aura al “efecto de extrañamiento”, una subjetividad metafísica relacionada con en el carácter irrepetible, original y perenne de las obras.

la búsqueda más que los resultados. A lo largo del ensayo se explicarán con mayor detenimiento las etapas del proceso, las motivaciones que le preceden y los ejes que se sostienen en esta producción aparentemente volátil y por momentos amorfa que, sin embargo, conserva en la imagen elementos y nociones que conectan a todas estas obras entre sí.

### ***Antecedentes***

Desde pequeña desarrollé el hábito de pintar y dibujar, y durante la adolescencia empecé a indagar en poéticas afines a la experiencia vital en la naturaleza. Desde los inicios de la carrera, siempre que pude abarqué esta temática, formando parte del proceso autorreferencial desde los comienzos del Ciclo de Especialización (tercer año, cursado en el 2015).

De los trabajos hechos en ese año, destaco una serie realizada para la Cátedra de Pintura II, donde por primera vez ahondé en una desconfiguración de los formatos tradicionales, aunque todavía sin profundizar demasiado en otras maneras de trabajar el paisaje que se



Izquierda: Trabajo práctico de Pintura I (2015). Derecha: Pieza del proceso horizontal de Pintura IV (2017). Abajo: Trabajo práctico de Lenguaje Plástico y Geométrico II (2016).



Proceso horizontal de las cátedras Dibujo III (2016) y Pintura IV (2017).

escaparan de la representación mimética. La decisión de realizarlos monocromáticamente fue, en principio, completamente arbitraria, pero durante el proceso fui descubriendo la potencia poética que puede generarse al trabajar con el mínimo de color<sup>4</sup>.

Durante el 2016, cursando cuarto año, en un trabajo práctico de la cátedra Lenguaje Plástico y Geométrico II descubrí una metodología que más adelante incorporé al proceso de tesis, que consiste en una progresiva aniconización de una obra mimética personal, hasta reducir la imagen en formas y geometrías básicas.

Dos de los procedimientos y decisiones que extraídas directamente de este proceso son la utilización de una grilla isométrica, como guiño a una proyección mental del espacio, (un entendimiento “cerebral”, más que óptico/ocular) y la creación digital de las imágenes a

---

<sup>4</sup> Haciendo referencia al uso monocromático de la pintura como una estrategia de abstracción y desprendimiento de una práctica mimética, enfatizando la connotación signifiante/ simbólica a partir de las relaciones de las claves de valores por sobre la tonalidad/cromatismo, considerando binomios como el contraste de luz y sombras, lo conocido y desconocido, lo vacío y lo lleno, lo abarcativo y lo específico, lo cubierto y lo despejado, la espacialidad y lo singular, entre otros.

través de programas y herramientas de PC. También durante ese año, a partir de un trabajo práctico anual de la cátedra de Dibujo III de seguimiento de una bitácora, empecé a indagar más a consciencia en el paisaje como imagen personal, realizando muchos dibujos a partir de tinta china y siempre pintando la naturaleza a partir de recuerdos y referencias mentales, y no a *plein air*. Este proceso favoreció a la profundización en la poética minimalista que es facilitada por la técnica, el monocromatismo y la sensibilidad particular de la tinta, el agua y el papel; optando por un tratamiento gestual y veloz más que meticuloso y calculado, generando la imagen y la ilusión de paisaje a partir de una mancha aleatoria, una mancha inicial que va mutando naturalmente (y con cierta rapidez) a medida que se va secando.

Durante quinto año, en las cátedras de Pintura y Dibujo IV empecé con el proceso horizontal<sup>5</sup> del Trabajo Final, explorando las metodologías señaladas,

---

<sup>5</sup> Término referente a la etapa inicial de un proceso artístico en el que se exploran y desarrollan las posibilidades técnicas, materiales y metodológicas; progresando eventualmente a la etapa vertical, en la que se formalizan estrategias para que la producción se considere una obra exhibible.

desarrollando la ida y vuelta de lo analógico a lo digital, trabajando a partir de todo lo que emerge y deja emerger la pintura.

### ***Referentes Artísticos***

#### *Mijaíl Vrúbel*

Pintor simbolista ruso en cuyas obras pueden apreciarse elementos del arte nativo de su país con influencias occidentales y bizantinas. Distingo su tratamiento de los fondos, siempre referidos a la naturaleza, trabajadas en parte a través de pinceladas de color pleno yuxtapuestas, configurando fragmentos y recortes orgánicos de matices y formas.

#### *Jeremy Mann*

Dentro de su serie de paisajes urbanos, es destacable su manera de configurar la ilusión del espacio a partir de la superposición grandes planos de color

---

Nota: En el anexo están adjuntadas algunas imágenes de estos artistas.

levemente transparentes; además de utilizar -en la mayoría de sus obras- paletas de alto contraste, generando a su vez una perspectiva atmosférica donde los elementos que componen el cuadro están conectados por una penumbra general, resaltando con colores tímbricos.

#### *Valeria Conte Mac Donell*

Nacida en Buenos Aires y desde el 2003 residente en San Martín de los Andes, su poética de trabajo va en sintonía con la experiencia de aprender vivir en un lugar que, en comparación a su ciudad natal, resulta distante, resistente y por momentos inhóspito. Sus trabajos armonizan con su experiencia vital y se adaptan a las condiciones de ese paisaje particular.

#### *Sol Halabi*

Distinguiendo principalmente sus trabajos a partir del 2006 de todo su amplio repertorio pictórico, se evidencia el tratamiento poético y metafórico de la pintura, en donde los personajes que pinta se ven



envueltos en escenarios que por momentos se presentan de forma mimética con la naturaleza, por otros aparecen simbolismos afines y en otros es pura abstracción lírica elaborada a partir de manchas, planos, gestos y rastros de pincel.

*Colectivo 3hund, por Friedrich van Schoor y Tarek Mawad*

Estos dos artistas coproducen fotografías, videoinstalaciones y proyecciones mapeadas directamente en la naturaleza, sin agregar efectos durante la edición virtual, intentando mantener el registro lo más real posible. Algunos de sus proyectos son LUCID, donde instalan en la naturaleza unos dispositivos con forma geométrica simple que emanan una tenue luz, generando una sensación de distorsión que no deja de estar armonizada con el paisaje. Otro caso es “Bosque Bioluminescente” donde muestran el registro videográfico de proyecciones mapeadas directamente sobre distintas superficies de un paisaje boscoso (troncos de árboles, ramas, césped, hongos, inclusive sobre una rana y una oruga, entre otros). Es distinguible su aproximación afable y minimalista en la naturaleza,

donde acentúan los distintos fenómenos que ocurren in situ, interviniendo con dispositivos tecnológicos que no invaden, deforman ni irrumpen en el ambiente.

## *Reflexiones*

### ***Encuentros***

Los aspectos que conforman este proceso están fundados en los encuentros: vínculos de acción, reflexión y producción. El encuentro de una mano con un pincel, del pincel con un material, de ese material chocando con otro que lo soporta, que lo aglutina, que lo asimila. A su vez, la mano que agarró el pincel se encontró (de manera nerviosa, química, psicológica) con los ojos; ojos que contemplan, sienten, sueñan, analizan, concentran, parpadean, reflejan. Ojos que miraron otros ojos, y que le devolvieron la mirada. Ojos que se encontraron con su reflejo. Ojos que creen. Ojos que no están seguros si ven lo mismo que los demás ojos. Ojos que por miedo niegan ser ojos. Ojos que quieren volver a ver. Ojos que interpretan. Ojos que vagan. Ojos que envejecen. Ojos que están condenados a mirar y aprender ocularmente. Observar, pintar, reflexionar, decidir: son los ejes entramados que conforman este ejercicio plástico.

De estos encuentros infinitos, cíclicos, variables, nacen imágenes, y de estas imágenes se pactan caprichosa y arbitrariamente decisiones. Decisiones que, escondiéndose detrás de la imagen expuesta y usándola como escudo, proyectan sus intereses para proclamarse poesía, para adquirir poder, para enfocar atención, para llamarse obras. Este tipo de imágenes, las engendradas de padre Ojo y madre Mano, cuentan con la exclusiva carga genética del cuerpo que las creó, describiendo mejor a sus padres que a sí mismas. Estas imágenes no son otra cosa más que una manifestación de su creador, siendo una señal, un indicio de su persona. Quien reproduce imágenes lo hace por diferentes razones (o sinrazones).

La imagen personal que trabajo está marcada por una pulsión a esbozar que desembocó, en una primera instancia, en la utilización de tinta china negra, pinceles y papel obra. Es una técnica que permite alcanzar un perfecto balance entre las características esenciales de la pintura y dibujo: siendo mancha, plano, línea, vacío y carga. Es un monocromatismo impuro, un negro que es más que su matiz de nomenclatura, un negro que nace



Tinta china sobre papel. Arriba y medio, 20x50 cm. Abajo, 25x70cm

del agua y se abre con ella para vaciarse, translucirse. Es una técnica que pide ser tratada con prisa, que no admite sobrecarga y busca volverse uno con el agua, entrando en una danza que cesa una vez que pierden toda su humedad. Al usar estos materiales, procuro que esta danza sea lo más involuntaria posible; trazando unos cuantos compases con el pincel, a veces absorbiendo con algún papel seco y liviano, pero siempre disponiendo un espacio para las singularidades que ofrece la disolución en el agua.

Gracias a estas particularidades de la acción, descubrí un interés que derivó en el germen de la imagen personal de paisaje. Canalizando el camino de la tinta que busca más humedad, aplicando progresivamente más tinta y agua, en el papel va emergiendo una perspectiva atmosférica<sup>7</sup>, y para mí este tipo de representación está estrechamente ligada al paisaje natural; siendo esta singularidad del paisaje<sup>8</sup> marcado principalmente por mi lugar natal, el Valle de Calamuchita. Al ver este fenómeno

---

<sup>7</sup> Indagaciones sobre la perspectiva atmosférica se profundizan en el siguiente apartado, *Nihil novum sub sole*.

<sup>8</sup> Wallis, Brian. (2001). Arte después de la modernidad Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Akal. p.24

en la tinta, no puedo evitar asociarlo a otra cosa que no sean nubes moviéndose en el cielo o en el reflejo del agua, rayos de sol escondiéndose en las sierras, la bruma o el polvillo que levita entre cada capa de tierra, que engecece la mirada a medida que va buscando el horizonte; siendo una vista que ensambla las profundidades de lo cercano y lo remoto en una espacialidad única. Al utilizar esta técnica, no hay vuelta atrás: la primera pincelada de agua o tinta aplicada en la hoja configurará la composición total, independientemente de su nivel de carga. A partir de esa primera aplicación y guiándome de los efectos de la danza, voy trazando las posteriores pinceladas que describirían un entorno natural, sin demostrar con claridad de qué tipo de elementos se trata, ni a qué distancia se encontrarían.

Con un interés más voluntario en indagar sobre las extrapolaciones de la imagen personal, voy al encuentro con otras técnicas, planteando algunos parámetros. Una de ellas es el acrílico, utilizándola para generar y colocar con carga material el valor más alto en



Arriba: Izquierda, Acrílico sobre lienzo, 20x20 cm. Derecha, Óleo sobre tabla, 20x20 cm.

Abajo: Obra digital basada en un óleo, versión impresa de 24x49 cm.



la composición (a diferencia de la tinta, que se da por dejar áreas del soporte en bruto), y también para ir implementando paulatinamente un acercamiento al color, pero a través del cromatismo débil y de alto contraste a través de blancos y negros coloridos. Para abarcar con más amplitud el cromatismo, utilizo el óleo (con algunas incorporaciones de acrílico), efectuando los mismos gestos manuales que en las aguadas e intentando respetar la misma lógica de disposición de manchas. Por último, uno de los encuentros más confluyentes que he realizado hasta el momento es la desmaterialización y deconstrucción de la imagen a través de medios digitales, convergiendo las indagaciones de color, formas y perspectivas abarcadas en las fases previas. En esta etapa, trabajo a partir de fotografías de los trabajos pictóricos analógicos, sometiéndolos a programas de edición de imagen (Adobe Photoshop, principalmente), para realizar distintas operaciones de collage digital (fragmentar, rotar, clonar, reflejar, superponer, acercar, dividir, etc.), y de inversión, saturación o atenuación de paletas cromáticas.

## *Nihil novum sub sole*<sup>9</sup>

Es pertinente señalar que la perspectiva y el tipo de imagen que produzco es atravesada, por lo menos, por otros dos componentes culturales e históricos: el espacio plástico euclidiano<sup>10</sup> y la óptica y filosofía china desarrollada en la pintura<sup>11</sup>. Si bien es evidente la similitud de mis paisajes con las obras pertenecientes a esas tradiciones, la aproximación inicial a ellas se dio por el encuentro con los distintos materiales y técnicas, que posteriormente derivó en una apropiación reflexiva de estas corrientes.

En cuanto a la óptica china, la noción de vacío es elemental en la composición, funcionando como eje en la alternancia yin-yang, donde su contrapartida -lo lleno- puede alcanzar la verdadera plenitud. Tratándose de un signo privilegiado en el cual las demás unidades se definen como signo, conlleva a la mismísima pintura ser una práctica significativa, donde los principios de dualidad

---

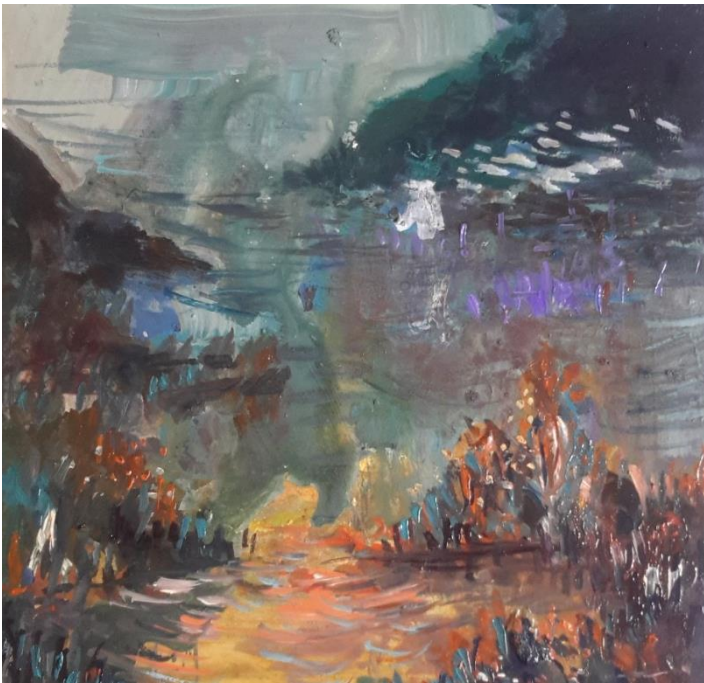
<sup>9</sup> <Nada nuevo bajo el sol> Eclesiastés 1,9 – Canon bíblico

<sup>10</sup> Francastel, Pierre Sociología del arte, Destrucción de un espacio plástico. Buenos Aires, Emecé, 1954.

<sup>11</sup> Cheng, François (2004) Vacío y Plenitud. Siruela. Introducción y Capítulo 1 – El vacío en la filosofía china

superan la oposición rígida y el desarrollo de sentido único, siendo más bien un devenir recíproco, dinámico y activo. En este contexto filosófico y estético a la vez, interviene la pincelada como una unidad interna con capacidad de variación múltiple donde la mano pintora accede como reguladora, fuente de imágenes y de formas. Por otro lado, la geometría euclidiana del espacio (espacio escenográfico), introducida en la cultura occidental a partir del Renacimiento -y que sigue repercutiendo en la actualidad- conlleva un espacio de representación ilusorio a través de la concordancia entre la representación por el dibujo y la representación por el color y la luz (claroscuro), donde todas las líneas se fugan un punto único situado al fondo del cuadro.

Considerando estas nociones dentro de mi proceso, podría decir que la representación del espacio recreada, en cuanto a la perspectiva euclidiana, está más que nada influenciada por el uso de la perspectiva aérea en la tradición de la pintura modernista occidental del



Arriba: Tinta china sobre papel, 70x50 cm cada una. Abajo: Óleo sobre tabla, 20x20 cm.

siglo XIX<sup>12</sup> (considerando principalmente al Romanticismo, Impresionismo y Postimpresionismo), donde se evidencia la existencia del punto de vista único de un ojo proyector, describiendo lírica y sensorialmente la interferencia atmosférica a través de la pincelada, que configura gradualmente las formas con cada trazo y matiz. En lo respectivo a la tradición de la pintura china, incorporo en mis trabajos la noción de vacío, a veces con una resolución literal (concretamente, áreas del soporte sin materia pictórica) y otras veces como planos de luz pura (clave alta tratada con material pictórico), que generan la ilusión de un espacio neutro o implícito, donde el mero gesto de trazar pinceladas en esta discontinuidad interna que supone el vacío<sup>13</sup>, pone en ejercicio dinámico las relaciones interior- exterior, lejano-cercano, manifiesto-virtual, que brotan sin cesar. Otro de los

---

<sup>12</sup> Francastel (1954); siguiendo la tesis del autor acerca de la progresiva deconstrucción del espacio plástico euclidiano, si bien estos movimientos siguen respetando el canon de la espacialidad escenográfica, destaco y me inspiro por sus innovaciones en cuanto al tratamiento de la triangulación del espacio, la aplicación de los valores táctiles y la reproducción de cualidades por medio del color (relaciones de luz y forma), la esquematización geométrica, el empleo de tonalidades puras para enfatizar elementos y espacialidades, la asociación arbitraria de elementos heterogéneos en el espacio, entre otras características.

<sup>13</sup> Cheng, François. (2004). Vacío y Plenitud. Madrid: Siruela. – Cap. Niveles/ Binomios de la teoría de la pintura

aspectos de los que me apropio de esta tradición es la perspectiva caballera, aplicándola en los trabajos digitales como una manera de deconstruir y poner en coexistencia las dos espacialidades: la axonométrica (ortogonal) y la atmosférica (cónica).

### ***Lo sublime como lo irrepresentable***

Placer negativo, inminencia de la nada, devenir, conmoción ante una infinita potencia: son algunas maneras de describir la irresolución de lo sublime. Se trata de un sentimiento cuyo seno es una fuerza de choque sobrecogedora que afecta a todos los sentidos; una sensación viva que no se prueba ni se demuestra, simplemente ocurre. La naturaleza es uno de los generadores por excelencia de este tipo de sentimiento, pero radicalmente hablando, es el clima<sup>14</sup> la fuente originaria: todos los seres vivos condicionamos y adaptamos nuestras existencias a la voluntad climática, y

---

<sup>14</sup> Watsuji, Tetsuro (1961). *A Climate; A Philosophical Study*. Japan: Printing Bureau, Japanese Government.

dramatizando un poco, estamos sometidos a sus inclemencias y bendiciones. Siendo el clima uno de los principales y más poderosos marcos en el que configuramos nuestra existencia, no es insólito que a lo largo de la historia el arte haya abarcado este aspecto por medio de distintos ejes temáticos.

En el caso de mi proceso, pienso que el continuo ejercicio de re-presentar surgiría de una pulsión a imitar los *modos* de la naturaleza más que sus formas<sup>15</sup>, donde el parecido iconográfico sería más bien un efecto secundario. El asombro es la sensación predominante y presente en los momentos de contemplación y vivencia en la naturaleza. Interpreto lo sublime con relación al asombro<sup>16</sup>, que etimológicamente hace referencia a un acercamiento a las sombras que produce estupor,

---

<sup>15</sup> Una de las características de la Formación Estética Artificial abarcada y analizada del primer Romanticismo europeo. [Marchán Fiz, Simón (1987) *La estética en la cultura moderna*, Cap.IV: La estética y la “progresión”- Poética universal] y también una de las particularidades de la actividad pictórica de la filosofía china [Cheng, Francois- Vacío y Plenitud – Cap. Niveles/ Binomios de la teoría de la pintura].

<sup>16</sup> Asombro: prefijo a- (del griego ad-, remite a la idea de aproximación); sombra (del latín vulgar subumbra, “bajo la sombra”). <http://etimologias.dechile.net/?asombrar>

admiración, angustia, conmoción, pasmo, encanto.  
Siguiendo el razonamiento de Escobar (2015):

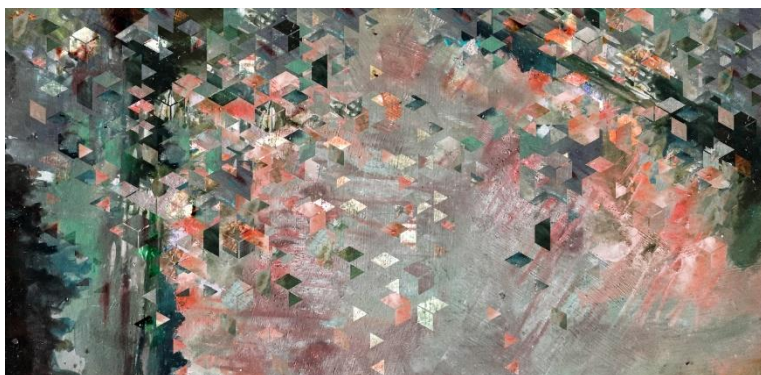
*“Lo sublime reaviva la problemática de los extramuros del arte, o mejor, de los de la estética: no todo lo que atañe a la producción de la obra cabe en el círculo de la representación, resta siempre un excedente que, por su desmesura, rebasa los contornos de la forma. (...) Esta cuestión no sólo se vincula con la del lugar incierto del arte actual, sino que termina coincidiendo con la primera dirección y reenvía al tema de lo (al menos en parte) irrepresentable.”<sup>17</sup>*

Un signo que está en lugar de otro signo. Un signo que intenta revelar un aspecto del signo original. A partir de papel, tinta, óleo, acrílico, píxeles, y a la par de la ilusión generada por estos materiales -una luz punzante entre medio de una penumbra, un árbol reflejado en el agua, una montaña en la lejanía, una mancha de color pardo que encierra otra mancha de

---

<sup>17</sup> Escobar, Ticio. Imagen e intemperie (2015) Buenos Aires: Capital Intelectual. Cap Sublime obsesión.





Arriba: Tinta china sobre papel, 25x70 cm.

Medio: Izquierda, tinta china sobre papel, 29x21 cm. Derecha, acrílico sobre lienzo, 20x20 cm.

Abajo: Obra digital basada en un óleo, versión impresa de 24x49 cm.

algún tono tímbrico- se genera una relación de alegoría<sup>18</sup>, en donde se revela lo otro que está más allá de la mera cosa, y que gracias a ese aspecto cósmico los flujos de una significación desatada pueden sustraerse y manifestarse, al menos por un momento. Algo de eso otro que se deja ver gracias a la imagen, estaría inscripto en todo lo que puede abarcar lo sublime. Dejar emerger las particularidades de la actividad pictórica, tanto en procedimientos técnicos como en análisis poético. Lyotard (1998) expresa que:

*“Lo que está en juego en el trabajo del pintor no es en modo alguno cubrir el soporte llenando una forma dibujada previamente con un material cromático. La apuesta es, al contrario, a tratar de comenzar aplicando una “primera” pincelada de color, dejar que se produzca otra, luego otro matiz, y permitir que se asocien según la*

---

<sup>18</sup> Brea, José Luis. (2007). Noli me Legere. El enfoque retórico y primado de la alegoría en el arte contemporáneo. España, CENDEAC

*exigencia que les es propia y que se trata de sentir, pero no de hacerse dueño de ella."*<sup>19</sup>

### ***Sobre la inmaterialidad y los medios digitales***

Continuando con la indagación acerca de las producciones digitales que forman parte de este proceso, es pertinente diferenciar la imagen digital del archivo de imagen<sup>20</sup>. El archivo es la información digital, lo que permanece idéntico a través del proceso de creación y distribución y que además es invisible, inmaterial. La imagen digital es la visualización de este archivo, su "materialización", que durante su etapa de creación está necesariamente codificada en los distintos software y hardware. Esto conlleva a que cada imagen digital no puede ser exhibida ni copiada de la misma manera que puede serlo una imagen analógica, sino que debe ser siempre parte de una muestra específica, una

---

<sup>19</sup> Lyotard, Jean-François. (1998). Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo. Buenos Aires: Manantial SRL. Cap. Después de lo sublime, estado de la estética

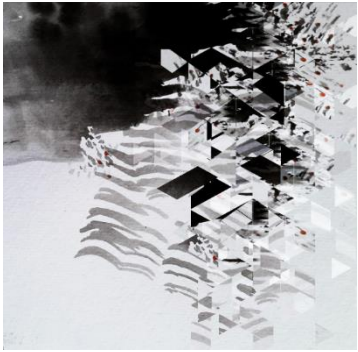
<sup>20</sup> Las nociones de imagen digital y archivo de imagen son extraídas de Groys, Boris. (2014). Volverse Público; Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra Editora. Cap. La religión en la época de la reproducción digital.

performance, en la que además el original (el archivo) es invisible, dificultando las posibles comparaciones donde cualquier visualización mantiene una relación incierta con el original. Además, la tecnología avanza en un estado de cambio perpetuo; de esta manera la imagen digital también se transforma en cada acto de visualización que usa una nueva o diferente tecnología. Siguiendo a Berger (1972):

*“Por primera vez en la Historia, las imágenes artísticas son efímeras, ubicuas, carentes de corporeidad, accesibles, sin valor, libres. Nos rodean del mismo modo que nos rodea el lenguaje. Han entrado en la corriente principal de la vida sobre la que no tienen ningún poder por sobre sí mismas (...) La significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado o inmediatamente después. Y así, la autoridad que conserva se distribuye por todo el contexto en que aparece.”<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Berger, John. (1972). Modos de ver. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. Pp 37-45



Digitales basadas en tintas chinas. Versión impresa de 25x25 cm cada una.



Digital basada en un acrílico. Versión impresa de 50x30 cm.



En el caso de esta exposición, he elegido la impresión como modo de visualización de este tipo de imagen. El archivo original de cada trabajo digital no es más que un conjunto de bytes empaquetados de forma tal que sólo pueden abrirse en un programa específico (Photoshop CS6). Desconozco si puede abrirse en versiones anteriores, y es muy probable que en diez años ese archivo ya no pueda volver a leerse, a no ser que sea actualizado a la nueva generación de software/hardware. Esto quiere decir que una obra digital está muy lejos de ser eterna o infinitamente reeditable, y al igual que las obras analógicas, experimenta cambios a lo largo del tiempo y también puede sufrir algún percance irreversible. Por ejemplo, he perdido cuatro de los archivos originales, lo único que queda actualmente son sus copias en otro formato digital (como pura imagen no reeditable) y sus versiones impresas; esto podría compararse con haber perdido cuatro cuadros analógicos y quedarse con su fotografía digital e impresa. La indagación de si algo es copia u original termina siendo

una cuestión de creencia y convención cultural<sup>22</sup>; su estatus como tal, en todo caso, es dado siempre por el contexto, los distintos escenarios que estas producciones forman parte.

### *El ejercicio plástico exhibido*

Además de la naturaleza virtual y analógica de las obras de este proceso, existe otro nivel de ida y vuelta de lo material a lo inmaterial en la presentación: la documentación estética<sup>23</sup> y su exhibición pública. La vida en proyecto estético supone una búsqueda en la que predominan enfoques poéticos y técnicos, manifestado en el heterogéneo marco temporal donde el proyecto es documentado como tal. Supera la mera producción estética, yendo más allá del alcance de objetivos específicos. Pinturas, impresiones, dibujos; hojas sueltas, enmarcadas, colgando o adheridas a la pared, todas ellas

---

<sup>22</sup> Groys, Boris. (1/05/2009). La topología del Arte Contemporáneo 22/02/2018, Sitio web: [http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologiadel-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologiadel-arte_175.html)

<sup>23</sup> Los conceptos de documentación estética, exhibición y vida-en-proyecto estético son extraídos de Groys, Boris. (2014). *Volverse Público; Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Cap. La soledad del proyecto.



son señales de la mismísima actividad y praxis artística. El verdadero arte está ausente y escondido, sólo puede referirse a él a través de diferentes medios y espacios artísticos.

La vida en proyecto estético se desarrolla por etapas: la del trabajo creativo en reclusión y su resincronización con el tiempo del público. Es la instalación<sup>24</sup> el momento y espacio donde se exponen y evidencian las selecciones, los criterios de inclusiones y exclusiones, y también los objetivos e intereses de tal exhibición. Es la forma señera del arte contemporáneo, siendo presente por excelencia, donde las formas de arte se usan de manera individual y objetiva: no existen dos instalaciones iguales, los órdenes y criterios que la configuran necesariamente cambian en cada nueva propuesta, siendo su temporalidad finita y su espacialidad delimitada.

En el caso particular de mi propuesta de Trabajo Final, elijo la Instalación como el medio que permite

---

<sup>24</sup> Groys, Boris. (1/05/2009). La topología del Arte Contemporáneo. 22/02/2018, Sitio web: [http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologiadel-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologiadel-arte_175.html)

volver público todos los procesos realizados hasta este momento y que forman parte de mi vida-en-proyecto artístico, disponiendo las obras en este determinado marco temporal-espacial. En esta oportunidad las presento, por un lado, a modo de cierre de la Carrera, pero también como un segmento de un proyecto que continuará evolucionando en sus formas, contenidos y poéticas, desarrollándose siempre a través de la dinámica retroalimentativa del trabajo creativo en aislamiento y su factible exhibición, pudiendo formar parte de nuevas propuestas y espacios de instalación, tanto individuales como colectivos.

## Anexo

### *Obras seleccionadas de los referentes artísticos*



Mijail Vrubel

Demonio sentado en el jardín (1890). Óleo sobre lienzo. 116 x 213 cm



Jeremy Mann

Empire (2016). Óleo sobre tabla. 106 x 213 cm



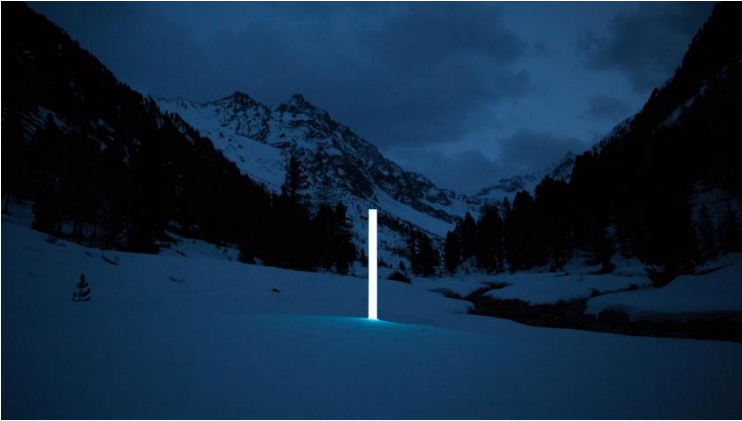
Sol Halabi

Sueño de Gustav (2006). Técnica mixta sobre lienzo. 130 x 130 cm



Valeria Conte Mac Donell

Que el cielo sea fondo (2014) Dibujo/acción



Colectivo 3hund

Arriba: LUCID (2016) – Video Instalación

Abajo: Bosque Bioluminescente (2014) - Video mapping

### *Especificaciones técnicas de las obras*

- 8 acrílicos sobre lienzo, 20x20 cm.
- 3 impresiones de obras digitales basadas en los acrílicos, 50x30 cm.
- 8 óleos sobre tabla, 20x20 cm.
- 8 impresiones de obras digitales basadas en los óleos, 24x49cm.
- 12 obras de tinta china sobre papel, cuatro de 20x50 cm, cuatro de 70x50 cm y otras cuatro de 25x70 cm.
- 45 piezas del proceso horizontal, realizadas en tinta china sobre papel. Las dimensiones varían entre los 10x10cm a los 21x29 cm.
- 12 impresiones de obras digitales basadas en las tintas chinas, 25x25 cm.

## *Lugar de exposición del trabajo final*

Museo Usina Molet

Ruta E55 km 22, Código Postal X5151XAI, a 1.700 m del  
Dique de San Roque

Teléfono: 0351 4296036 (Administración EPEC - Córdoba  
Ciudad)

Sitio web: <https://www.epec.com.ar/molet/historia.html>

## *Bibliografía*

- Benjamin, Walter. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México D.F.: Itaca.
- Berger, John. (1972). Modos de ver. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Brea, José Luis. (2007). Noli me Legere. El enfoque retórico y primado de la alegoría en el arte contemporáneo. España: CENDEAC.
- Cheng, François. (2004). Vacío y Plenitud. Madrid: Siruela.
- Eco, Umberto. (2004). Historia de la belleza. Barcelona: Lumen.
- Escobar, Ticio. (2015). Imagen e intemperie. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Francastel, Pierre Sociología del arte, Destrucción de un espacio plástico. Buenos Aires, Emecé, 1954.
- Groys, Boris. (1/05/2009). La topología del Arte Contemporáneo. 22/02/2018, traducción de Ernesto Menéndez. Sitio web: [http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologiadel-arte\\_175.html](http://lapizynube.blogspot.com/2009/05/boris-groys-la-topologiadel-arte_175.html)
- Groys, Boris. (2014). Volverse Público; Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra Editora.



- Landi, Ann. (17/01/2018). The Color That Wasn't a Color. 13/11/2018, Art Media ARTNEWS, llc. 110 Greene Street, 2nd Fl., New York, N.Y. <http://www.artnews.com/2011/11/24/the-color-that-wasn%E2%80%99t-a-color/>
- Lyotard, Jean-François. (1998). Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo. Buenos Aires: Manantial SRL.
- Marchán Fiz, Simón (1987) La estética en la cultura moderna, Madrid, Alianza.
- Tanizaki, Junichiro. (1991). In Praise of Shadows. London: Jonatan Cape.
- Wallis, Brian. (2001). Arte después de la modernidad Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Akal.
- Watsuji, Tetsuro. (1961). A Climate; A Philosophical Study. Japan: Printing Bureau, Japanese Government.







## *Planificador diario*

¡Despierta!

Pondera misterios

Deja que tus pensamientos se enmarañen

Reflexiona

Permanece insatisfecho

Preocúpate

Persigue lo sublime

Piérdelo

Vuelve a casa después de que oscurezca

Continúa cuestionándote

Sueña

-Grant Snider

The Shape of Ideas (2017), Abraham

ComicArts

