



FACULTAD DE ARTES
LICENCIATURA EN PINTURA
TRABAJO FINAL

JULIANA RIVERA
JUNIO 2015



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CORDOBA

FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE PLÁSTICA
LICENCIATURA EN PINTURA

TRABAJO FINAL

Alumna: JULIANA RIVERA LAZZURI

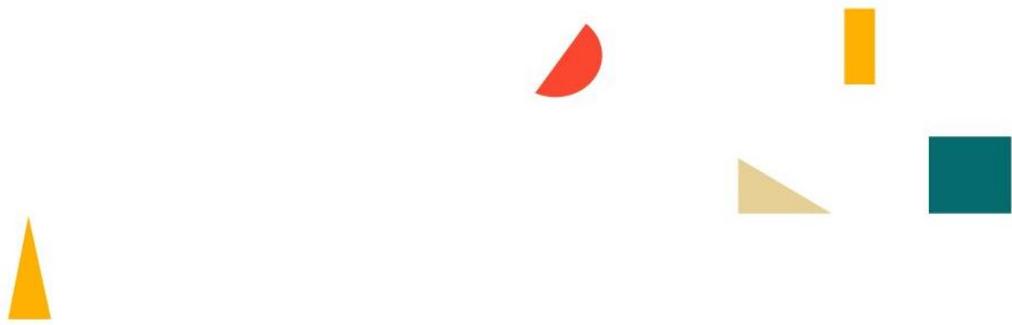
Profesor asesor: MARIANA DEL VAL

JUNIO 2015

CÓRDOBA, ARGENTINA

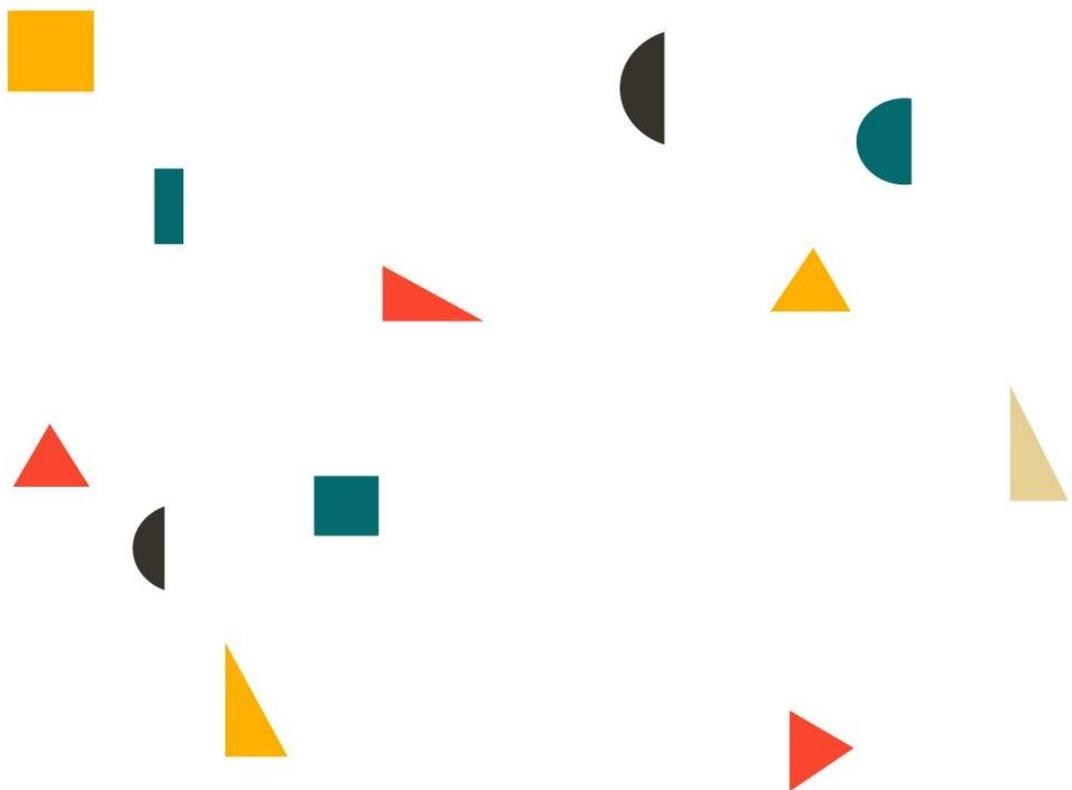
ÍNDICE

Prólogo.....	p.1
Introducción.....	p.2
I.Enfoque.....	p.2
II.Objetivos.....	p.3
III.Planteo.....	p.4
Marco teórico.....	p.5
Antecedentes.....	p.12
Referentes.....	p.22
Aspectos formales de la obra.....	p.33
INSTANCIA I.....	p.34
INSTANCIA II.....	p.40
INSTANCIA III.....	p.47
Análisis de obra.....	p.52
Conclusión.....	p.54
Bibliografía.....	p.55



LOS MODOS

FRAGMENTOS EN EL ESPACIO



*Agradezco a Dios por la vida,
la incondicionalidad de mamá y papá,
la bondad de mis hermanos,
a mis amores Dante y Javi.*

PRÓLOGO

El presente escrito, a partir de conocimientos surgidos de la propia experiencia y de la reflexión orientada a lo largo de mi carrera, forma parte del Trabajo Final de la Licenciatura en Pintura de la Facultad de Artes, UNC, asesorado por la docente Licenciada en Pintura Mariana Del Val, intentando plantear la sinapsis que existe entre la obra, el artista y el mundo actual.

Lo propuesto a modo de intervención espacial, bajo el título: **“Cosmos, fragmentos en el espacio”**, surge a través de experimentaciones pictóricas y gráficas, acercando un universo rico en formas y entrelazado con el campo arquitectónico, volviéndose visible y estético, donde la pintura se reduce a sus propiedades más puras.

El interés de este trabajo, surge sobre la reflexión de las nuevas prácticas artísticas caracterizadas por: la manipulación de la obra con herramientas digitales; “la caída de la representación” manifestadas en obras no coleccionables; y la nueva posibilidad de pensar la obra en base al espacio, comprendiendo que el concepto de arte cambia con el tiempo, siendo las obras de arte, expresiones de los diferentes momentos culturales.

INTRODUCCIÓN

“Cosmos, fragmentos en el espacio”, es una intervención espacial que se crea con el fin de relacionarse con el espectador mediante las dimensiones distancia y tiempo. Las obras se apropian del espacio arquitectónico, tanto de los muros como del piso del Centro Cultural Córdoba. Dicha intervención no es concebida como obra unívoca, sino más bien, recobra sentido en su contexto, en el espacio físico en la que se encuentra inmersa.

I. ENFOQUE

“El espacio llama a la acción, y antes de la acción, la imaginación trabaja.”

El espacio habitado trasciende el espacio geométrico.

El hombre vive de las imágenes.”¹

Comprendiendo que el concepto de arte cambia en el transcurso del tiempo, este escrito pone foco en tres aspectos en los que se ha decidido analizar: 1) la intervención de las herramientas tecnológicas tanto para la creación de la obra como para su producción; 2) las nuevas propuestas artísticas llamadas “Site Specific” concebidas como intervenciones provisionales y no coleccionables², que sólo pueden verse durante la duración de la muestra; y 3) la poética del espacio, en la dialéctica de lo grande y lo pequeño bajo los signos de Miniatura e Inmensidad tratados como dos polos de una proyección de imágenes, sin captar su objetividad.

La tecnología ha transformado nuestros modos de vida en todos los aspectos y ha permitido la experimentación de nuevas formas de creación y expresión. El arte se ha adentrado en disciplinas que se mueven por terrenos contemporáneos, con distintos lenguajes y límites solo trazados por las propias herramientas digitales. Actualmente, arte y tecnología mantienen un affaire del que están surgiendo elementos y conceptos todavía a definir. Y si la sociedad posindustrial y la tecnología han saturado el espacio físico, ¿qué sucederá en la esfera simbólica donde el pintor contemporáneo no considera ya la imagen como un simple sustituto de una realidad sensible? ¿Será posible que también aquí se produzca una saturación de relaciones de sentido? Internet ya permite subir obras a una red y que éstas naveguen a miles de otros computadores y de esta forma poder ser accesible, no solo para una elite, sino para cualquier ciudadano, de cualquier parte del mundo. Eso es lo que la velocidad produce en el arte, la posibilidad incluso de trabajar solamente a través de la computadora.

Desde 1981, la ciudad de Los Ángeles fue inicio de importantes experiencias entre la “Site Specific” perceptiva y la crítico-contextual. La exposición “The Museum as Site” presentó

¹ BACHELARD, Gastón. La poética del espacio, París. Ed: Fondo de cultura económica, 1957.

² Ver Andreas Huyssen, En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

obras situadas contextualmente o que respondieran a las circunstancias físicas, ideológicas, sociales o institucionales, entrando en la categoría de Site Specific, con la particularidad de no ser efímeras, pero provisionales (transitorios), y de no ser coleccionables, pero visibles durante la exposición. En ese momento, el museo se convertía en una situación que permitía activar tanto la creación de ambientes, como la intervención en sus espacios físicos y simbólicos. De esta manera, lo que comenzó siendo el punto de llegada de una decisión museística, se convertía en punto de partida de un nuevo modo de hacer arte.

El artista (poeta) en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje. En los últimos años se ha trabajado con mayor interés la poética del espacio, quizás bajo la necesidad de “innovar”. Las imágenes demasiado claras se convierten en ideas generales, entonces bloquean la imaginación. Se ha visto, se ha comprendido, se ha dicho. Todo está cerrado. Y es preciso encontrar una imagen particular, una nueva imagen, para dar vida nuevamente a la imagen general. La representación no es más que un cuerpo de expresiones para comunicar a los demás nuestras propias imágenes. Trabajando el espacio, da la posibilidad a que la miniatura adopte las dimensiones del universo. Lo grande, una vez más, está contenido en lo pequeño. La dialéctica de lo interno y de lo externo, dialéctica que repercute en una dialéctica de lo abierto y de lo cerrado.

En estos últimos años, hay pocos artistas contemporáneos que han decidido no adoptar esta práctica, es decir, que han decidido no seguir con la moda internacional de la instalación y el trabajo inter-media, en la que el arte se encuentra a sí mismo cómplice con la globalización de la imagen al servicio del capital. El traspaso de lo **site specific** al ámbito del encargo institucional es una de las características más sobresalientes del fenómeno, aunque los nuevos comitentes sean llamados ahora productores. Ahora, las obras no solo se planteaban en relación al contexto, sino que abrían la posibilidad de que este contexto fuera interpretado por una pluralidad de voces, fomentando una mayor diversidad de historias posibles. *“La visión de un espacio producido socialmente y la redefinición del mismo a partir de su uso táctico (Henri Lefebvre, Michel de Certeau), las diversas sociologías de la traducción y la mediación (Bruno Latour, Ned Rossiter) o del conflicto y del antagonismo (Chantal Mouffe y Ernesto Laclau) han alimentado los discursos que acompañan el giro social y participativo en el arte”*³.

II.OBJETIVOS

- I. Culminar con los procesos creativos trabajados en los últimos tres años de la Licenciatura en Pintura.
- II. Proponer una relectura del término “Site Specific”.
- III. Explorar las relaciones entre la obra/intervención y el espacio.
- IV. Replantear la práctica del pintor en la actualidad.
- V. Abordar un proceso creativo, produciendo obra mediante herramientas digitales (programa de edición Corel y cortes laser de madera).
- VI. Manipular: bocetar, diseñar, vectorizar y elaborar pruebas de color, de las obras de manera digital, utilizando el programa de edición Corel.

³ Ver en FERNANDEZ LOPEZ, Olga. Travesía Site-Specific: INSTITUCIONALIDAD E IMAGINACIÓN. Revista FAKTA Plataforma editorial, 2014.

VII. Exhibir los resultados del proceso creativo propuesto.

III.PLANTEO

En el presente Trabajo Final se intenta abordar “el espacio” en relación con los siguientes conceptos: imagen, miniatura/inmensidad, tecnología, obra de arte actual. Estos conceptos fueron trabajados, relacionados y pensados de manera conjunta a lo largo de todo el proceso abordado.

Esta propuesta se materializa a partir de la poética del espacio, tomando la categoría de “Site Specific” como referencia, mediante módulos (fragmentos) relacionados morfológicamente entre sí, con el propósito de intervenir el espacio propuesto a trabajar “Centro Cultural Córdoba”, repensando las ideas planteadas a partir de la puesta.

MARCO TEÓRICO

La pintura como objeto

A partir de la desilusión en la representación mimética como verdad única, el objetivo del arte ya no es imitar la realidad, sino presentar sus procesos de creación. El valor de la representación como “descubrimiento”, es suplantado por el de “invención”, mediante la cual es posible ampliar y diversificar nuestras maneras de concebir el mundo. En este proceso de ruptura, algunas vanguardias encuentran a la geometría como estética. *“Desde el Neoplasticismo, el Suprematismo, el Constructivismo, el Arte Concreto, la formalización geométrica, es el proyecto vital de un programa que aspira a la concepción de un espacio de vida ideal.”*⁴ La estructuración rigurosa del espacio plástico es el resultado visible de un modo impersonal y anti-objetivo de utilización de los procedimientos técnicos a favor de un acabado industrial.

Superficies pulidas, tinta plana, formas geométricas, simples, la jerarquía otorgada a las relaciones sintácticas de los elementos, el uso de materiales industriales (condición que el Minimalismo hereda del Constructivismo), eran algunos de los elementos mediante los que se manifestaba esta retórica, auto reflexiva, auto excluyente de significados, y que se presentan a modo de eco en mi obra.

Las categorías de equilibrio, armonía, proporción, presentes en los manifiestos, suponen la búsqueda de un ideal compositivo, el espacio plástico perfecto, para hacer visible la cercanía del discurso artístico a otros discursos de verdad racional (ciencia, tecnología) y la pretensión (incumplida) de la “universalidad” del arte.

*“uno de los más controvertidos artistas de la segunda mitad del siglo XX. Ligado inicialmente al desarrollo del informalismo, promovió muchas de las experiencias más audaces de comienzos de los sesenta. Eran años en los que, casi a diario, se trataba de inventar revueltas y novedades; en los que lo nuevo envejecía con rapidez inusitada como Alberto Greco, Luis Wells, Rubén Santantonín, Emilio Remart y algunos otros, Kemble creía que la misión del artista consistía en asombrar e irritar al espectador. No quería tener una tibia aprobación.”*⁵

Teniendo en cuenta los años sesenta, setenta y ochenta, en la narración hegemónica del concepto de “site-specific” intervienen, por tanto, una negación temporal, la del arte de los ochenta, y una arbitrariedad geográfica, que hace invisibles prácticas, discursos y realidades que se vienen produciendo más allá de los límites de Manhattan. Lo “site specific” permite la inclusión del legado situacionista, de la creciente importancia de la performance y la revitalización de la acción directa en el espacio público. La concepción del “museo como site” atentaba contra la conocida sentencia de Smithson de que “el confinamiento cultural tiene lugar cuando un comisario impone sus propios límites en una exposición de arte, antes que

⁴ Ver en CAGNOLO, Carina. La intervención del Espacio Perfecto, geometrías en de Córdoba, Argentina. Ed: Curadores al Museo, Marzo 2010.

⁵ Ver LÓPEZ ANAYA, Jorge. Kenneth Kemble, Buenos Aires, 1923-1998.

pedir al artista que ponga sus propios límites”. Para Smithson los museos eran prisiones culturales donde conservadores y artistas imponían límites a las obras de arte, justo lo contrario de su idea de site, que se caracterizaba por su falta de límites. Desde este punto de vista, museo y site eran conceptos claramente incompatibles. Por un lado, los museos generaban una interferencia sustancial en la relación entre site y non-site. Para el artista esta relación era de naturaleza metonímica y metafórica y funcionaba en un continuo imaginario. Este continuo se rompía al situar la obra de arte en el espacio de un museo. Forzando la propuesta de Smithson, la posibilidad de entender el museo como site, podía tener sentido en la medida en que éste cambiara su relación con los límites y se sometiera a un proceso entrópico.

El marco de esta nueva búsqueda de contexto venía alimentado por un horizonte de pensamiento más amplio en torno a la re-evaluación de la historia y la reconsideración de la memoria. El fenómeno de ocupación de edificios abandonados y su vinculación a la dinámica del “site specific”, confirmaban en buena medida la dependencia de este tipo de prácticas del encargo institucional, fenómeno que seguía teniendo una continuidad expansiva en las bienales. Su versión fenomenológica de “specific” había contribuido a la introducción definitiva del espectador en el esquema. No solo la institución, sino también el espectador, van a convertirse en actores fundamentales en la ecuación de lo “site specific”. Por tanto, la idea de site specific va a poder re-significarse, a partir de los noventa, a través del espectador y la participación. La disponibilidad de grandes espacios deshabitados en los nuevos centros de arte, bienales y otros eventos, iba a ser un factor decisivo en la consolidación de esta otra familia, que surge del cruce de los site specific y las instalaciones.

La génesis del “Site Specific”

De acuerdo con Miwon Kwon el término site-specific fue acuñado en los años setenta por Mary Kelly.⁶ El concepto “site-specific” viene cargado con una determinada posición discursiva, que emana de la forma en que los anglosajones han elaborado, argumentado y cuestionado su experiencia del arte moderno y del modernismo. El término “site-specific” se genera en la década de los setenta en oposición a la idea greenbergiana de “medium-specific”, que se construye a partir de una visión reductivista de lo moderno como modernista. Cualquier obra situada contextualmente, o que respondiera a las circunstancias físicas, ideológicas, sociales o institucionales, podía eventualmente entrar en esta categoría. Simultáneamente en el ámbito europeo, Daniel Buren promovía la idea de un arte “post-studio”, término que en la época se usó de forma más o menos intercambiable con el de “site-specific”.

A principios de los noventa se hace evidente que las prácticas “site-specific” habían evolucionado y modificado su naturaleza y parecía necesario establecer subdivisiones y variantes. En ese momento se procede al establecimiento de genealogías y a la configuración de continuidades y brechas, con el fin de afirmar una historia posible que, al mismo tiempo, proporcionaba apoyo al tipo de prácticas que empezaban a ser predominantes.

⁶ Ver “Mary Kelly interviewed by Douglas Crimp”, en Mary Kelly, London, Phaidon Press, 1997.

En 1995 en el texto de James Meyer titulado “The Functional Site”, para el catálogo de una exposición, se presentaba una re-definición de la idea de “site-specific” que, al actualizarse, servía para categorizar la obra de los artistas de la muestra. Meyer trataba de argumentar una versión que iba desde el minimalismo a la crítica institucional y de ahí a las prácticas de los noventa. El salto de las prácticas de los sesenta/setenta a las de los noventa, es decir, de lo site-specific de tipo fenomenológico a lo site-specific “móvil y funcional” viene mediado por dos vías, una la crítica institucional, en una versión que el autor caracteriza como expandida, y otra una genealogía distintiva: happenings, situacionismos, Richard Long, On Kawara, Tadashi Kawamata y André Cadere. Y junto a éstos, ACT UP y Robert Smithson.

En 1997, la autora Miwon Kwon propone un nuevo término, “discursive sites”, para marcar la transición hacia un debate que se traslada hacia el arte público. Es precisamente en la re-significación en torno al arte público donde existe una posible continuidad entre las distintas prácticas, al dar paso desde lo site-specific original a las diversas formas en las que, en las dos últimas décadas, se ha conjugado el tema (new genre public art, community-specific, estética conversacional o dialógica y estética relacional). Pero finalmente la argumentación de Kwon resulta insatisfactoria.

Tanto en Meyer y Kwon, se detecta un problema en común, así como en otros autores norteamericanos: la parcialidad generada a partir de una historia centralista, cuyas genealogías se apoyan básicamente en artistas norteamericanos, un puñado de nombres sobre el que parece pivotar toda la historia del arte las cuatro últimas décadas. En la narración hegemónica del concepto de “site-specific” intervienen, por tanto, una negación temporal, la del arte de los ochenta, y una arbitrariedad geográfica, que hace invisibles prácticas, discursos y realidades que se vienen produciendo más allá de los límites de Manhattan.

Por otro lado, autores como Michael Asher, han propuesto designarlas como obras pertenecientes a una “estética situacional”. Esta denominación no ha tenido excesivo éxito hasta hace poco tiempo, cuando se ha empezado a revalorizar la idea de situación, como en el proyecto de reflexión y producción de prácticas contextuales “Situations” liderado por Claire Doherty. En ese caso lo site-specific permite la inclusión del legado situacionista, de la creciente importancia de la performance y la revitalización de la acción directa en el espacio público.

“El sitio” en ruinas

El espíritu anticomercial y experiencial, que había caracterizado buena parte del arte de las décadas anteriores⁷, se presentaba como un punto fuerte del discurso. Además, la contradicción intencionada entre el museo y el tipo de obra, efímera y contextualizada, se resolvía conceptualmente en una premisa curatorial que hacía explícitamente del museo el enlace entre los dos tipos de obra.

Desde principios de los años ochenta, las colecciones minimalistas y posminimalistas, a las que pronto siguieron otro tipo de colecciones, empezaron a ocupar en Europa las ruinas rehabilitadas de espacios históricos abandonados, fábricas vacías y otros edificios de antiguo

⁷ Coincide con la restauración historiográfica de Walter Benjamin y la reinterpretación de sus conceptos de alegoría o ruina.

uso industrial. A esta oportunidad contribuyeron significativamente centros de arte y residencias de artistas que, desde Europa y EEUU, tenían los encargos “site-specific” entre sus modos de hacer, como el “CAPC Musée d’art contemporain” de Bordeaux (1982), la “Matress Factory en Pittsburgh” (1982), el “Temporary Contemporary” (previo al MOCA) en L.A, entre otros. En EEUU ésta posibilidad ya venía estando presente desde la década de los setenta en las intervenciones en los “raw spaces” y en proyectos como el “Institute of Urban Resources”.

En relación con otras variantes

Partiendo de la definición de Rosalind Krauss, a comienzos de los ochenta, “La escultura en el campo expandido” (1979), es fundamental para la definición de la idea y práctica de lo Site-Specific y su futura articulación institucional, donde define al campo expandido desde lo negativo, desde lo que no es. Propone revertir esta negatividad a partir de una negación de la negación, para volver a situar a la escultura/monumento en relación positiva con respecto a un contexto que la enmarcaría, paisaje o arquitectura. Tras este paso, la escultura se convierte en una “site-construction”, cuyas características coinciden con las primeras experiencias norteamericanas de obras “site-specific”. Estos nuevos monumentos entrarían en los ochenta en el debate en torno del arte público, con la obra de Richard Serra como paradigma.

Las “site-constructions”, siguiendo a Krauss, se caracterizaban bien como “marked sites”, provenían de su relación con el paisaje y surgían de su interrelación con la arquitectura. No sólo la institución, sino también el espectador, van a convertirse en actores fundamentales en la ecuación de los “site-specific”. En este punto cobra especial relevancia la introducción de instalaciones por parte de Barron. Analizando los comentarios que acompañaban a sus obras presentadas, queda claro que el verdadero protagonista de la exposición no es el museo, sino el espectador. Coherentemente los tres tipos de obras propuestos por Barron estaban explícitamente pensados para activar y alertar al visitante. A partir de esta otra consideración la idea de “site-specific” va a poder re-significarse, a partir de los noventa, a través del espectador y la participación.

El salto del espectador de los setenta al participante de los noventa, no puede entenderse sin introducir en el escenario la expansión de las instalaciones y el tipo de experiencia concreta que en ellas se produce. La disponibilidad de grandes espacios deshabitados en los nuevos centros de arte, bienales y otros eventos, iba a ser un factor decisivo en la consolidación de esta otra familia, que surge del cruce de los “site-specific” y las instalaciones.

La versión ortodoxa de los “site-specific”, expandido pero no demasiado, que necesitaba pasar del minimalismo a la crítica institucional y de ahí al postconceptual, requería un espectador activo y una participación crítica, pero sorteando los peligros de una experiencia estética espectacularizada, “demasiado confundible con el ocio y susceptible de ser usada por el nuevo capitalismo”⁸. En este sentido, la opción por el arte público parecía de nuevo la salida más congruente.

⁸ Ver en FERNANDEZ LOPEZ, Olga. Travesía Site-Specific: INSTITUCIONALIDAD E IMAGINACIÓN. Revista FAKTA Plataforma editorial, 2014.

Volviendo al pensamiento de Krauss, la escultura expandida iba a empezar a ser de encargo, los “marked sites”, absorbidos por los Sculpture Parks y eventos como Sonsbeek o Münster, y las Axiomatic Structures, comisionadas directamente por museos y centros de arte en los edificios rehabilitados. Desde el momento en que la escultura dejaba de ser móvil y se ligaba al contexto, la escultura se re-monumentalizaba y la vuelta del “encargo institucional”, como había ocurrido en el antiguo régimen, era inevitable. *“El anclaje institucional era el precio a pagar por superar la escultura moderna y nomádica”*⁹.

La idea de la galería como taller de artista, y por tanto, una incipiente demanda de creatividad “in situ”, e incluso proyectos “site-specific”, ya había sido favorecida por William Sandberg, Pontus Hulten, Harald Szeemann o Germano Celant. La generación de los ochenta, también poco favorecida historiográficamente, eran los primeros en sacar partido a la relación entre la selección de artistas y su ubicación en espacios cargados histórica o contextualmente.

Relación con el arte público

En 1987, muchas de las obras habían re-interpretado la concepción de lo “site-specific” hacia la relación con el contexto histórico, social o político. Las inevitables controversias surgidas de la instalación temporal de las obras renovaron el debate ciudadano diez años después y lo seguirían haciendo en las siguientes dos ediciones. La continuidad a lo largo de esos cuarenta años de Kaspar König, también ha contribuido a que el proyecto de Münster haya sido capaz de generar una reflexión sedimentada sobre la “site-specific”.

A final de la década, se popularizan proyectos en los que toda la ciudad, o un espacio geográfico determinado, se convierten en territorio “site-specific”. Ésta constituye una vía del arte público propiamente europea, menos sujeta al debate modernismo/activismo.

Esta otra tradición de lo “site-specific” y del arte público no está presente en la historiografía norteamericana, y por tanto dificulta la contextualización de los proyectos de Mary Jane Jacob, *Places with a past: New Site-Specific Art in Charleston* (1991) y *Culture in Action: New Public Art in Chicago* (1993).

Las obras no sólo se planteaban en relación al contexto, sino que abrían la posibilidad de que ese contexto fuera interpretado por una pluralidad de voces, fomentando una mayor diversidad de historias posibles. En *Places with a Past* la ocupación de edificios pre-existentes, fuertemente cargados de la historia local, tuvo como resultado un gran número de instalaciones. En el caso de *Culture in action*, la estancia previa de investigación de los artistas había supuesto la implicación de los mismos con comunidades locales definidas. *“De este modo, el peso de lo “site-specific” caía menos del lado del pasado y más del tejido social de la ciudad”*¹⁰. Este nueva versión del arte público empezaría a ser denominada new genre public art, a partir de la publicación en 1995 del libro *Mapping the terrain*.

⁹ Ver en FERNANDEZ LOPEZ, Olga. *Travesía Site-Specific: INSTITUCIONALIDAD E IMAGINACIÓN*. Revista FAKTA Plataforma editorial, 2014.

¹⁰ Ver en FERNANDEZ LOPEZ, Olga. *Travesía Site-Specific: INSTITUCIONALIDAD E IMAGINACIÓN*. Revista FAKTA Plataforma editorial, 2014.

Es precisamente en este momento cuando aparecen los textos de Meyer y Kwon, dando cuenta de una transformación que, aunque puede reconstruirse a partir de las tradicionales genealogías norteamericanas, cobra otro sentido cuando se completan con otras genealogías de lo “site-specific”. Si bien es cierto que algunos de los artistas participantes en las exposiciones de Jacob estaban cerca de la crítica institucional, el sesgo predominante de las obras “community-specific” tenía un claro acento activista o colaborativo, cosa que no ocurría con los que participaban en la muestra comentada en el texto de Meyer. En el caso de Kwon, como hemos señalado, el linaje activista estaba mucho más presente, pero desde el momento en que su crítica está dirigida expresamente a la idea de comunidad y para ello desmontaba sistemáticamente Culture in Action, la “site-specificity” se quedaba sin punto de llegada. Esto no quiere decir que las críticas de Kwon no fueran pertinentes e incisivas, pero de algún modo su empresa de construir una genealogía de lo “site-specific” y sus relaciones con la comunidad se veía bastante auto-boicoteada.

Un nuevo giro

La necesidad de reafirmar los múltiples cambios de perspectiva, que todas las disciplinas se han visto obligadas a adoptar en el nuevo contexto, puede vislumbrarse a partir del recurrente uso que se hace del término “turn” (giro). En el campo que nos ocupa el “giro espacial” y el “giro social” entroncan directamente con la reflexión en torno a la “site-specific”. En estos años sociólogos, antropólogos, filósofos y geógrafos han dado un vuelco al pensamiento espacial/social, introduciendo un vocabulario actualizado para las prácticas espaciales contemporáneas. En algunos autores éstas se formulan como praxis, introduciendo por tanto un componente crítico y transformativo.

La creciente desterritorialización ha desvinculado definitivamente la idea de sitio (site) de la de lugar (place). Un sujeto descentrado cuestiona necesariamente las ideas de origen y pertenencia. La idea expandida viene a sustituir a un site fijo y estable. El “fuera de lugar”, el “lugar equivocado” o la “zona autónoma temporal” también parecen responder a estas contradicciones. En este escenario, el versátil adjetivo “relacional” ha sido capaz de sintetizar y conjugar inquietudes de muy diverso signo. Entre otras, nociones que se inscriben en el campo de la teoría poscolonial, como la poética relacional de Édouard Glissant han sido un importante referente. La propia Kwon apunta la posibilidad de una “relational-specific”, a partir de los textos de Homi Bhabha, proponiendo un estado entre la movilidad y la especificidad, aunque no aporta ejemplos de prácticas artísticas concretas. La producción de un espacio social, la asunción de una nueva idea de mediación y la expansión de las diversas formas de lo relacional ha tenido uno de sus campos de actuación más productivo en las instituciones. Lo Specific ha pasado de estar sólo en las obras para pasar a formar parte del modo de hacer de la propia institución. Si antes ésta se limitaba a hacer el encargo, ahora toda ella puede trabajar en función de su contexto o realizar proyectos que cobran sentido como generación de un espacio público.

Asimismo el debate en torno a lo específico se ha desmaterializado y se encuentra diluido en la variedad de prácticas contemporáneas. Podríamos caracterizar un tipo de Site-Specific político/social, presente en las prácticas colaborativas, conversacionales, dialógicas o activistas. En este ámbito lo relacional ha encontrado un referente en los paradigmas comunicacionales y de las redes sociales, internet y la dinámica de networks. No en vano, un ejemplo de site inmaterial sería una website. Otra forma sería lo específico global, en donde

lo specific parece haberse subsumido en lo temático, especialmente en la dialéctica global/local, en las categorías de frontera e hibridación y en la “nueva localidad” de las bienales como formato. Finalmente se mantendría, lo específico institucional, acumulando en sus capas, la vocación fenomenológica, la densidad histórica y la interpelación crítica.

Además del MNCARS, en España muchos museos de arte contemporáneo y salas de arte se instalaron en edificios rehabilitados (CAAC en Sevilla, MARCO en Vigo, Domus Artium en Salamanca, Patio Herreriano en Valladolid, Laboral en Gijón, Montehermoso en Vitoria, , Caixa Forum en Madrid y Barcelona) o salas, como la Gallera en Valencia. Algunas, como Centro del Carmen en Valencia o la sala Montcada en Barcelona, fueron sedes importantes de proyectos site-specific.

ANTECEDENTES

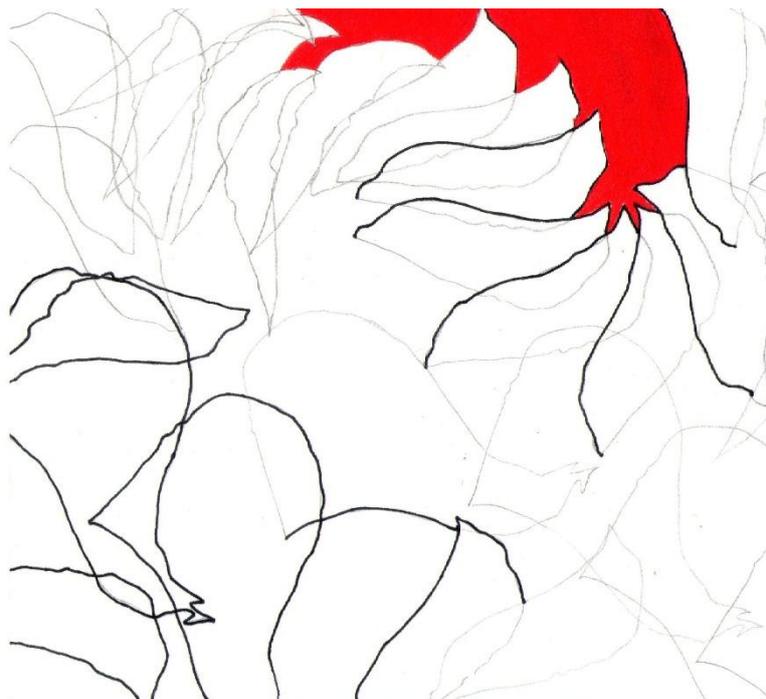
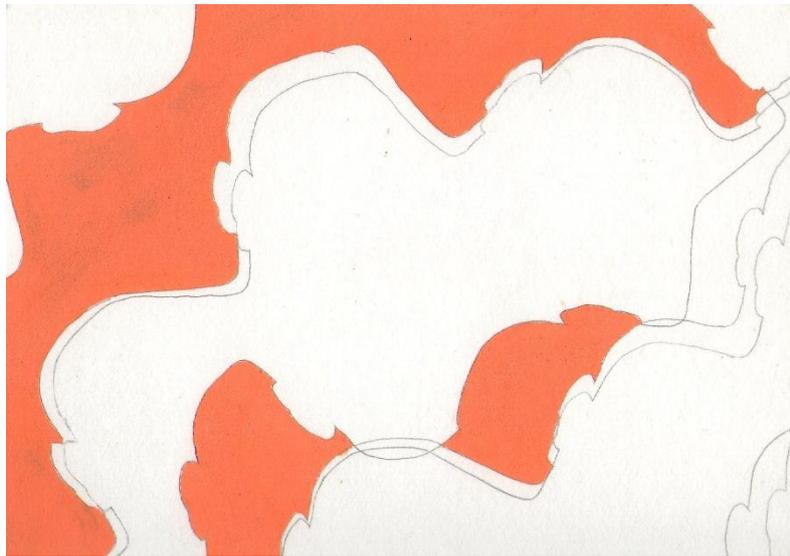
El presente Trabajo Final, tiene su génesis en un Trabajo Práctico de la Cátedra de Pintura II a cargo de la Prof. Patricia Ávila. La temática consistía en elegir un lugar de la ciudad de Córdoba, tomar registros del mismo, fotografías o bocetos, para luego experimentar un proceso creativo plástico, y además identificar artistas referentes a dicho trabajo. El lugar que escogí fue el zoológico. El disparador generó un desafío en cuanto a la toma de decisiones relacionada al lenguaje plástico, exigiéndome la producción de una nueva imagen a la que había estado observando y vivenciando. Las producciones artísticas que logré, fueron las siguientes:

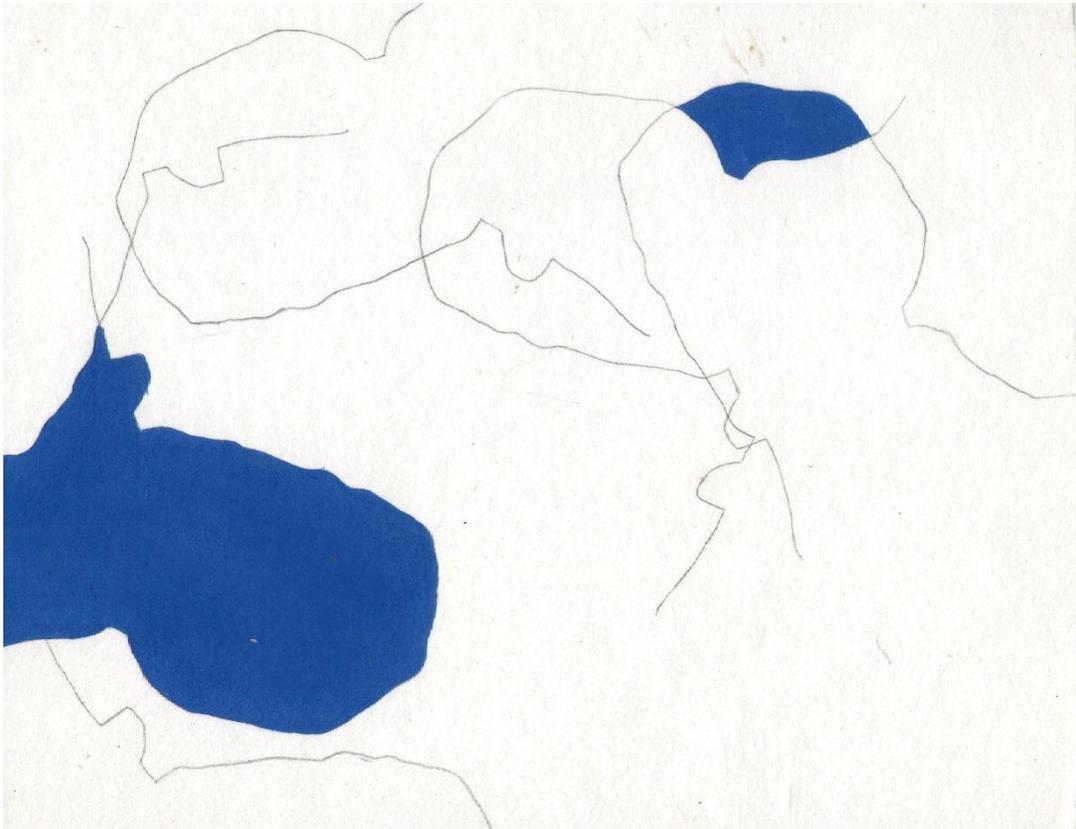
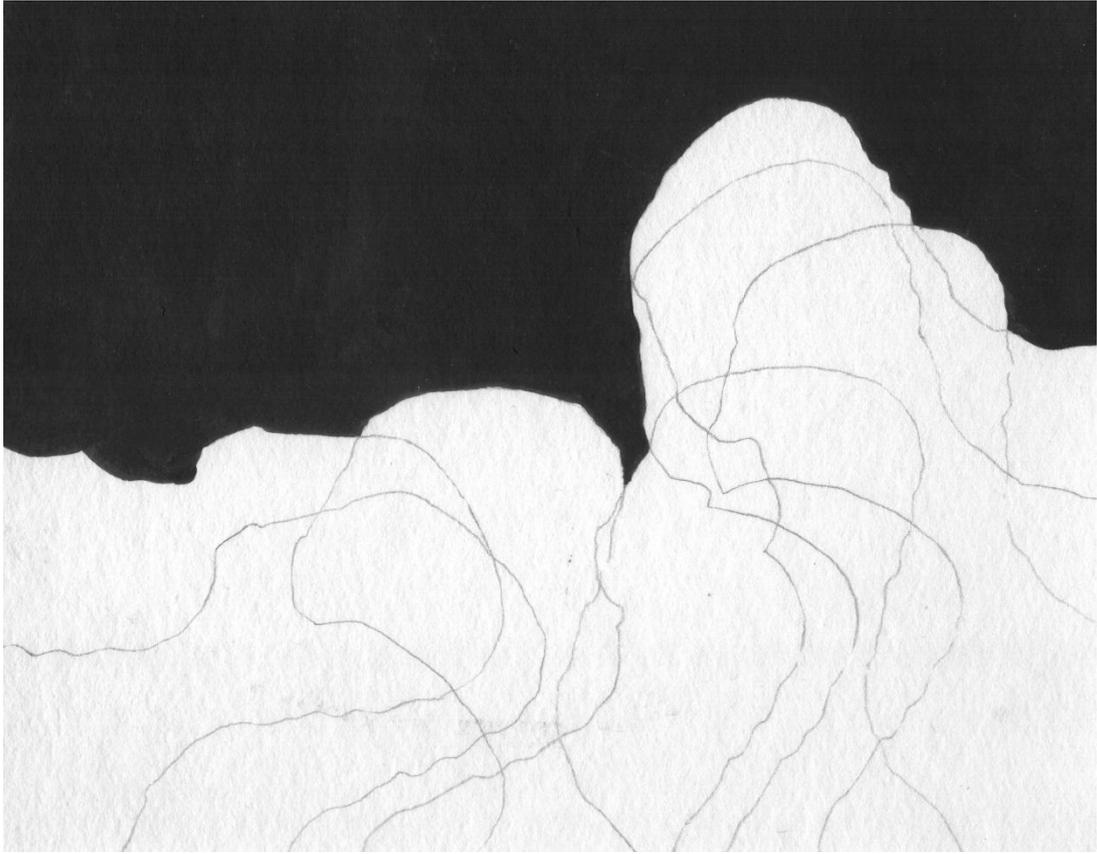




En ese momento, establecía un diálogo entre las personas que habitaban dicho lugar, generando el ambiente mediante la técnica del transfer (a partir de las fotografías tomadas) sobre madera y buscaba “silenciar” de algún modo las siluetas de los individuos, mediante planos de color en recortes láser de madera, jugando con ritmos en las figuras. A la hora de buscar artistas referentes, me interesé por el trabajo de varios artistas que fui investigando con el paso del tiempo.

Luego, en la cátedra de Morfología con la Prof. Mariana Del Val, abordé un proceso morfológico sobre soporte papel, donde generaba nuevas imágenes, a partir de los recortes generados en billetes (silueta de cada prócer) para organizar composiciones donde indagaba en los conceptos de yuxtaposición y superposición, espacios llenos y vacíos, generando así nuevas imágenes, caracterizadas por módulos que se repiten y situaciones rítmicas, timbradas con planos de color en acrílico:







Finalmente, en la cátedra de Pintura III, recurrí a la geometrización de las formas, materializándolo en madera mediante la intervención de cortes láser. Los diseños se creaban en el programa de edición Corel, realizando variados bocetos, pruebas de colores, pero ésta vez, pensando en el espacio donde iban a ser exhibidos, interviniendo con el espacio mismo, en este caso, con las galerías de exposición de la Facultad de Artes.









De este modo, anterior al Trabajo Final, es que se abordaron diversos procesos en los últimos años de la Licenciatura en Pintura, que iban gestando de algún modo, la idea presentada en dicho trabajo. Cabe resaltar que, por momentos se abordó la figuración, en otras situaciones la fragmentación, y finalmente el espacio intervenido por la geometrización de las formas: simples, planas, reduciendo la pintura a sus propiedades más puras, mínimas e indispensables. Conforme con los resultados, en la mayoría de los procesos abordados, se decidió continuar en el camino experimental hasta culminar en intervenciones en el espacio.

Analizando los factores procedimentales y las imágenes logradas, puedo identificar: ritmos, intención morfológica y compositiva, atención a espacios llenos y vacíos y planos de color.

REFERENTES

Los artistas referentes que se han de considerar, no se deben exactamente a que han centrado su producción en la idea o concepto en la que se ha prestado atención estos últimos años de la Licenciatura y en los que abordo finalmente en este trabajo, sino más bien en aspectos precisos que a continuación se mencionarán.

I. FRANK STELLA (1936 - EEUU)

Es uno de los actuales pintores destacados, prolífico y muy variado, cuyo tema constante es investigar lo que son los cuadros y el aspecto que pueden o deberían tener. Sus primeras obras reducían la pintura a sus propiedades más puras, mínimas e indispensables: simples, planas, con forma y monocromas. Más tarde, introdujo colores puros, brillantes y de márgenes duros de una complejidad progresiva. A mediados de la década del 70 empezó a investigar lo impuro que puede ser un cuadro sin dejar de serlo mediante construcciones ricas, grupos que entrelazan la forma y el color. Le gusta trabajar a gran escala y “roba” ideas y técnicas de escultura y arquitectura, pero siempre creando cuadros. Sus creaciones siempre tienen una cara contra la pared y han de verse frontalmente.

Referente de mi obra, en cuanto a reducir la pintura a sus propiedades más puras, mínimas e indispensables: simples, planas, de colores puros, brillantes y de márgenes duros de una complejidad progresiva.



Khurasan Gatel, 1968



Harran II, 1967



Exposición de Frank Stella en el IVAM

II. BETO DE VOLDER (1962 – Bs As)

Artista plástico que estudió en Bellas Artes en la Escuela Manuel Belgrano, en Barracas, entre los años 1986 y 1989. En 1994, ganó una Beca de la Fundación Antorchas y estuvo en el Taller de Barracas por dos años. Luego abandonó toda práctica artística hasta el año 2000, dedicándose al comercio. En ese mismo año decidió retomar la práctica. Sus diseños son en madera calada con láser, otorgándole a la obra prolijidad y perfección. En algunos casos, sus obras parecen garabatos, líneas continuas que se interceden en varios puntos, y emplea colores planos, utilizando también el blanco y el negro.

Referente de mi obra, en cuanto a la técnica y al soporte que emplea en sus obras: madera calada con láser y cada pieza pintada en colores planos.



Exposición Beto de Volder 2010



Sin Título 2010



Beto de Volder con sus obras en el taller

III. PATRICIA URQUIOLA (1961 - España)

Arquitecta y artista española afincada en Milán, destacada por los originales diseños de objetos y mobiliario, que realiza para las mejores y más importantes firmas internacionales. Autora de las piezas más emblemáticas del panorama actual, ha creado la colección Maia para Kettal, una de sus obras más representativas. Premio AD de Diseño Arquitectura 2008. Patricia Urquiola ha creado una serie de objetos, muebles y revestimientos de paredes irregulares hecha en recortes de piedras de colores. La colección de Urquiola se presentó durante la semana del diseño de Milán 2012, como parte de la instalación de la feria en la Trienal de Milán. Urquiola ha integrado mármol con otros medios, tales como vidrio, madera y resina, dando lugar a una colección que tiene una influencia japonesa, reconocido en los paneles modulares, mesa y objetos.

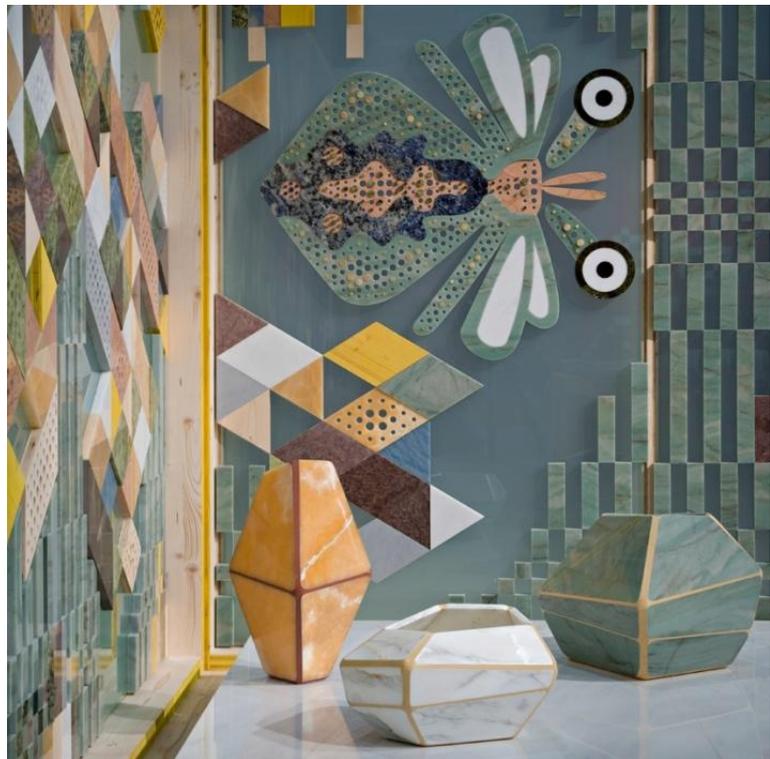
La considero una referente para mi obra ya que sus composiciones elaboradas mediante ritmos de formas y yuxtaposición de piezas coinciden con mi forma de plantear y producir.



Panel modulado.



Intervención con recortes de mármol.



Piezas de mármol y piedra caliza, cortadas para intervenir en los muros.



Intervención sobre muro.



Revestimiento de pared con pre-cortes de mármol de color.

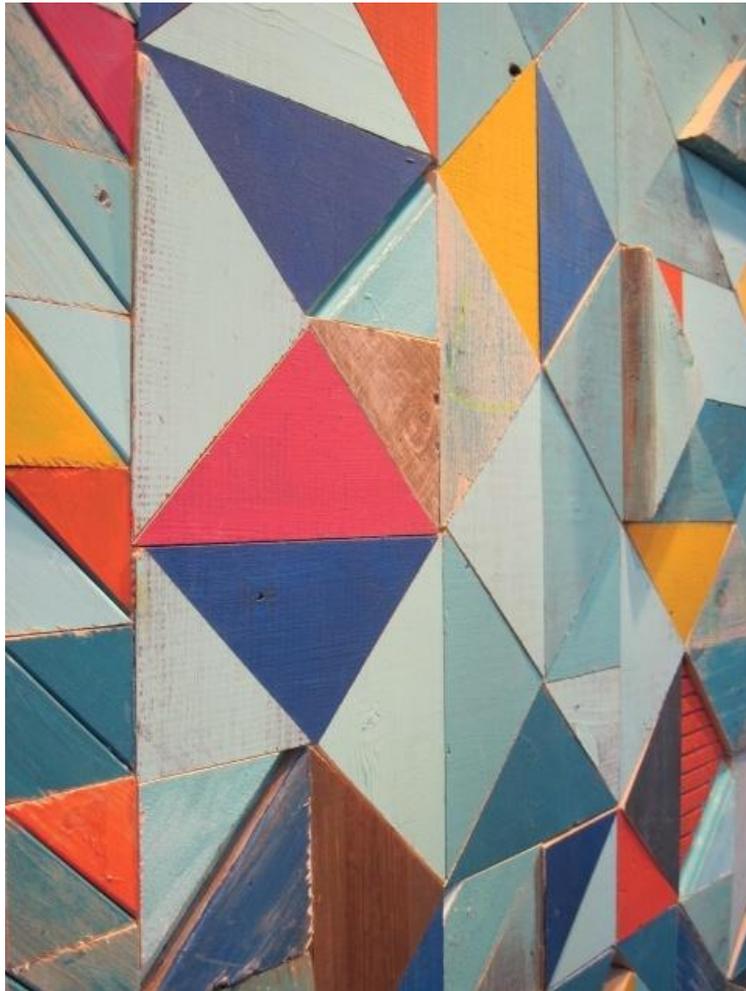
IV. ELISA WERBLER (EEUU)

Elisa es una joven artista y diseñadora de la ciudad de Nueva York. Asistió a la Escuela de Diseño de Rhode Island, donde recibió su BFA en Diseño de Mobiliario con honores en 2009. Sus obras, abarcan desde objetos individuales, obras de arte sobre papel, instalaciones a gran escala, y se centran en la forma y el color, con énfasis en la materialidad.

Referente de mi obra, en cuanto a las composiciones creadas mediante la yuxtaposición de formas geométricas y los colores empleados; como también en el montaje de las piezas (techo, muro y piso).



Obras de Elisa Werbler



Cortes en madera pintadas.



Instalación adaptada para fondo de una vidriera.

V. HENRIETTE VAN`T HOOG (1943 - Holanda)

La artista plástica holandesa y su exploración de las formas y el color nos llevan a lugares jamás imaginados. Sus instalaciones proyectan los sentidos sin marca atrás. Su arte es llamado "Site Specific", ya que piensa la obra en base a la sala donde expone las piezas geométricas a medida, aplicando directamente la pintura sobre el muro y/o agregando sobre-volúmenes.

Referente en cuanto a su práctica de Site Specific, de pensar la obra en cuanto al lugar donde las va a montar y su geometría en planos de color.



Instalación Joint I, 2006.



Instalación Joint I, 2006.



ASPECTOS FORMALES DE LA OBRA

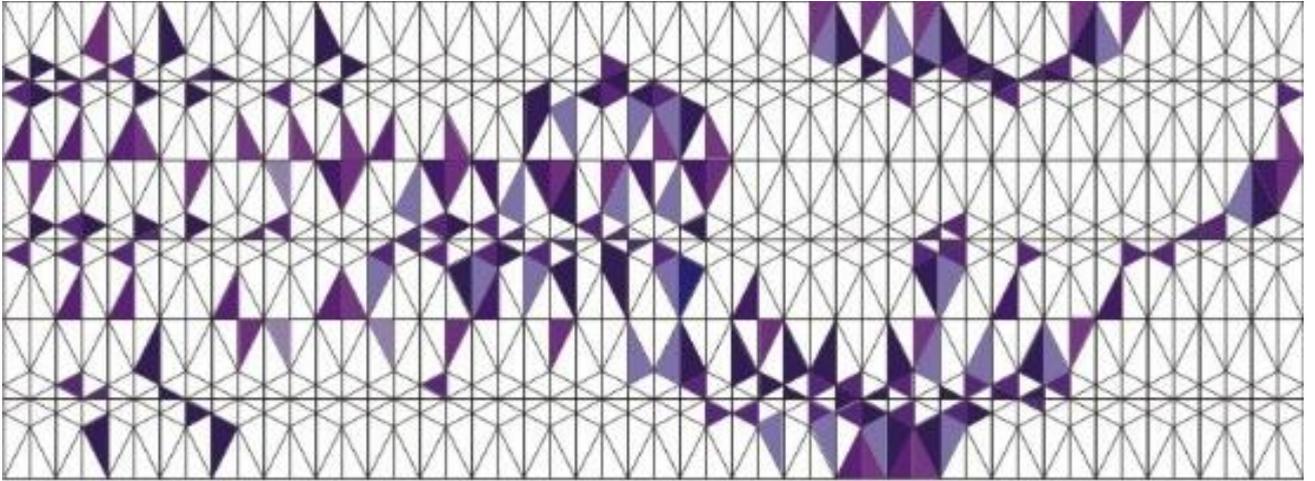
La intervención espacial **“Cosmos, fragmentos en el espacio”**, se apropia del espacio arquitectónico, tanto de los muros como del piso del Centro Cultural Córdoba. Esta particularidad, permite que la obra se relacione con el espectador mediante las dimensiones distancia y tiempo. El espectador, ya no se detiene frente a un lienzo observando detenidamente con un simple recorrido ocular. Sino que se ve obligado a recorrer la obra. Caminar, acercarse, alejarse, levantar su cabeza, agacharse, palpar las superficies. Concebir la intervención desde un punto de vista u optar por otro. Dicha intervención recobra sentido en su contexto, en la amplitud del espacio físico/arquitectónico en la que se encuentra inmersa.

Las obras se crearon en base a las características de la sala de exposición, por lo que tendría dicho proyecto, una manera particular de originarse, que es a partir del espacio, es por ello que se toma como referencia a lo que se conoce como **“site specific art”**, creaciones artísticas realizadas especialmente para un determinado lugar, donde la obra de arte cobra sentido en ese sitio específico, ya que ha sido creada para ese particular contexto. El proceso es inverso al Ready Made, donde la obra se descontextualiza, aquí el sentido artístico aparece con la contextualización específica a un lugar concreto.

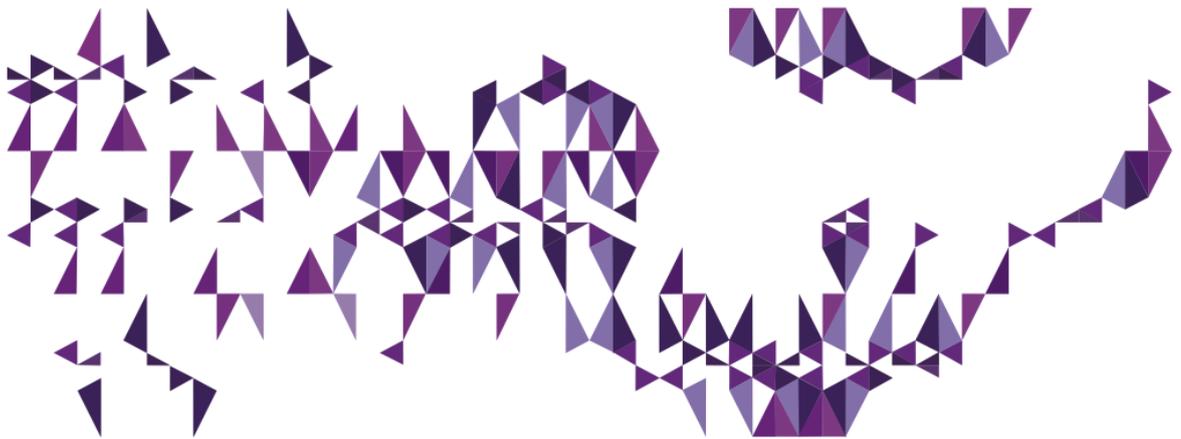
La intervención espacial se pensó en tres momentos, por un lado en intervenir mediante módulos formales y de planos de color, un espacio de 23,4 x 6,36 metros (Instancia I), sobre el muro del C.C.C. En otra instancia, se pensó en intervenir un espacio central del C.C.C., de 9 x 10,5 metros (Instancia II). Y finalmente, sobre un muro curvilíneo del C.C.C de 15 x 3,5 metros aproximadamente (Instancia III).

La morfología de la intervención fue diseñada, editada y bosquejada mediante programas de edición digitales: Corel Draw XV, donde se trabaja con medidas exactas, milimétricamente medidas, y con bordes limpios y concisos. Se tuvo en cuenta la relación de los espacios llenos y vacíos, que hubiera correlación entre los fragmentos mediante una retícula modular. A continuación se presentan los bocetos de las obras.

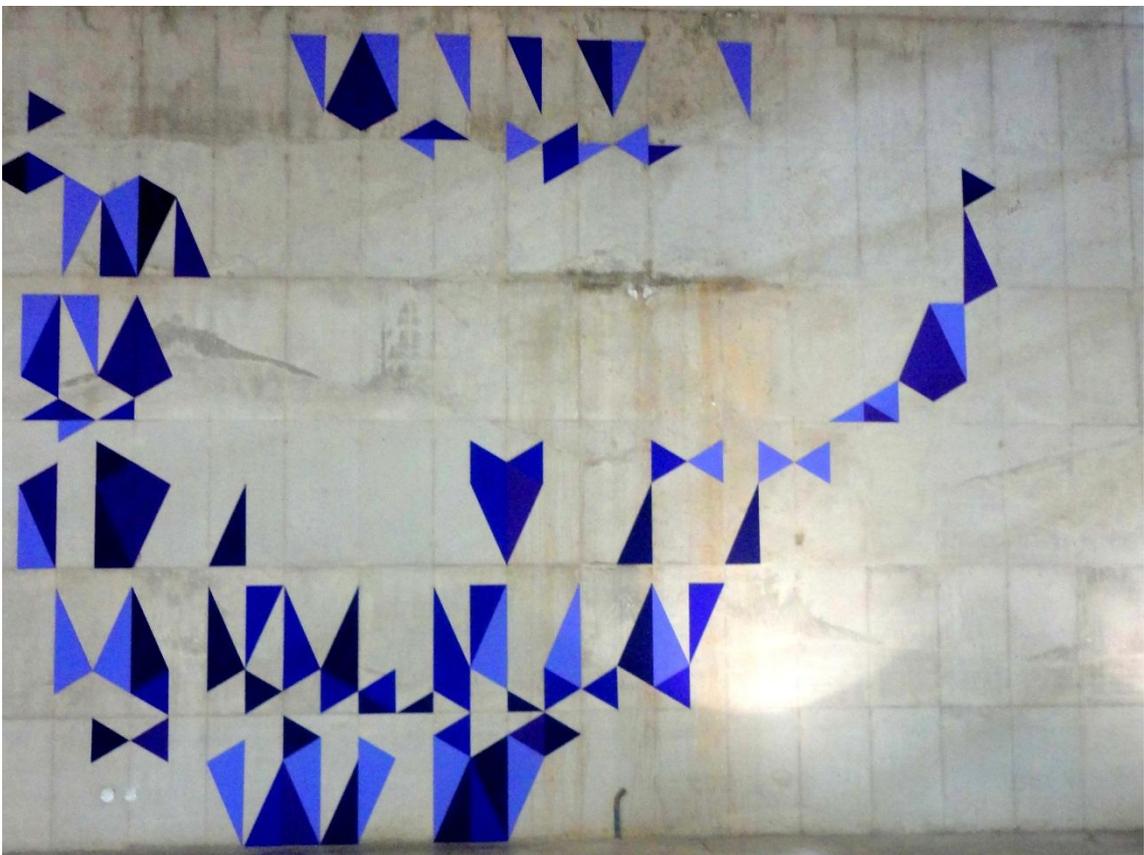
INSTANCIA I

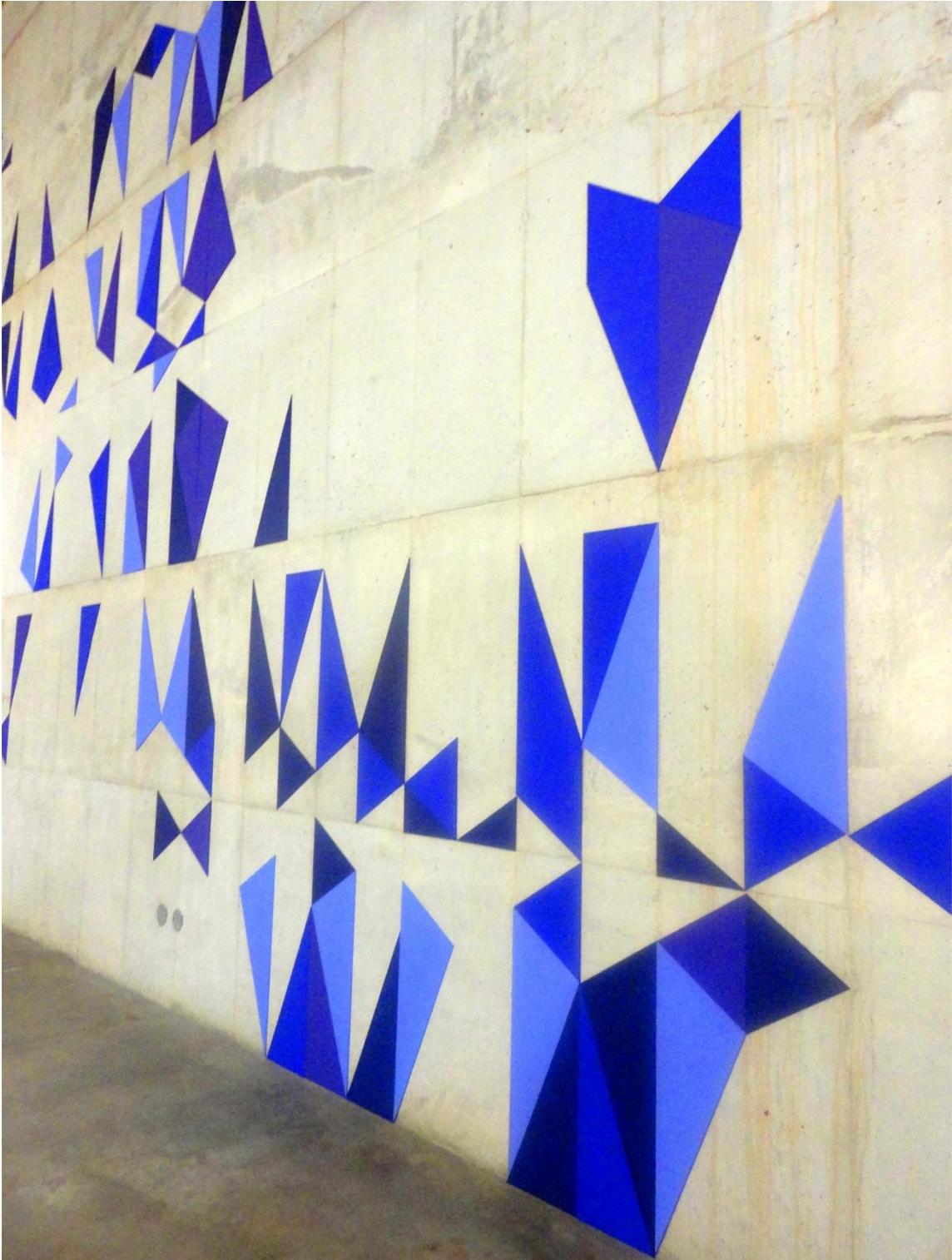


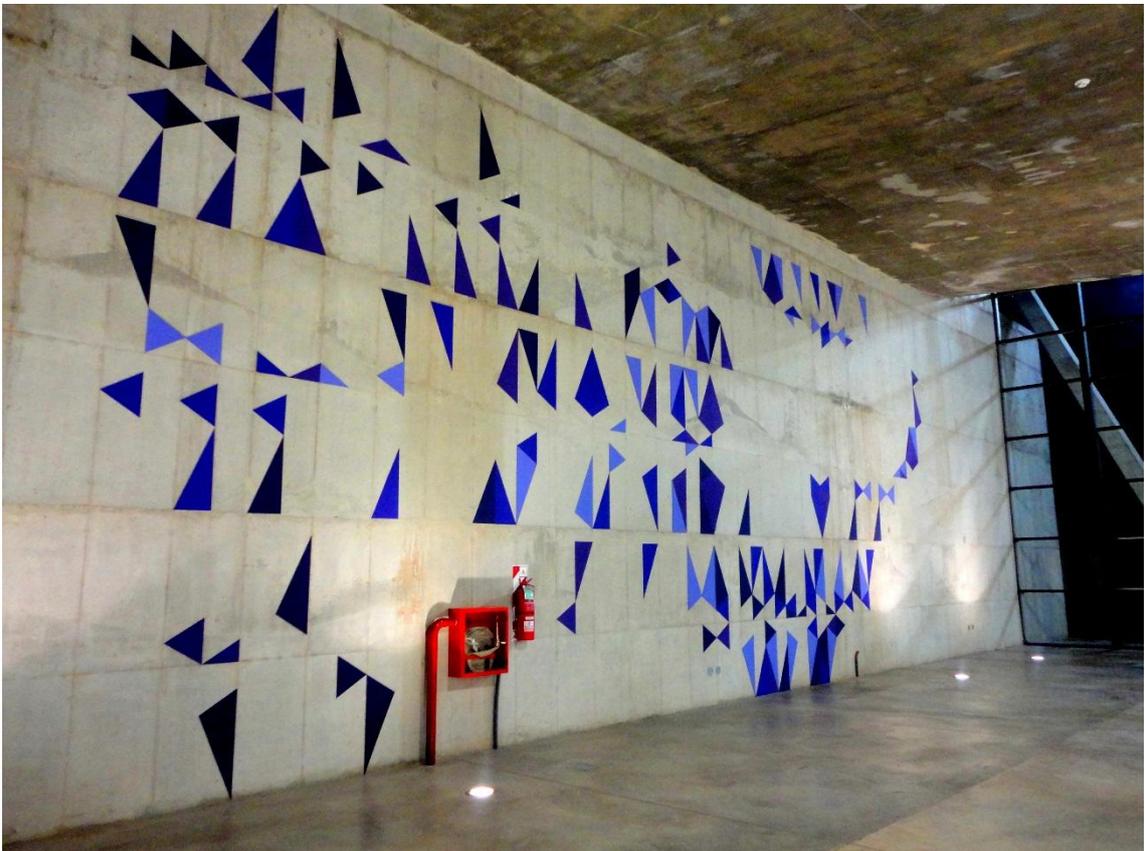
Boceto Instancia I, con la retícula modular en proceso de edición.



Boceto Instancia II, finalizado.

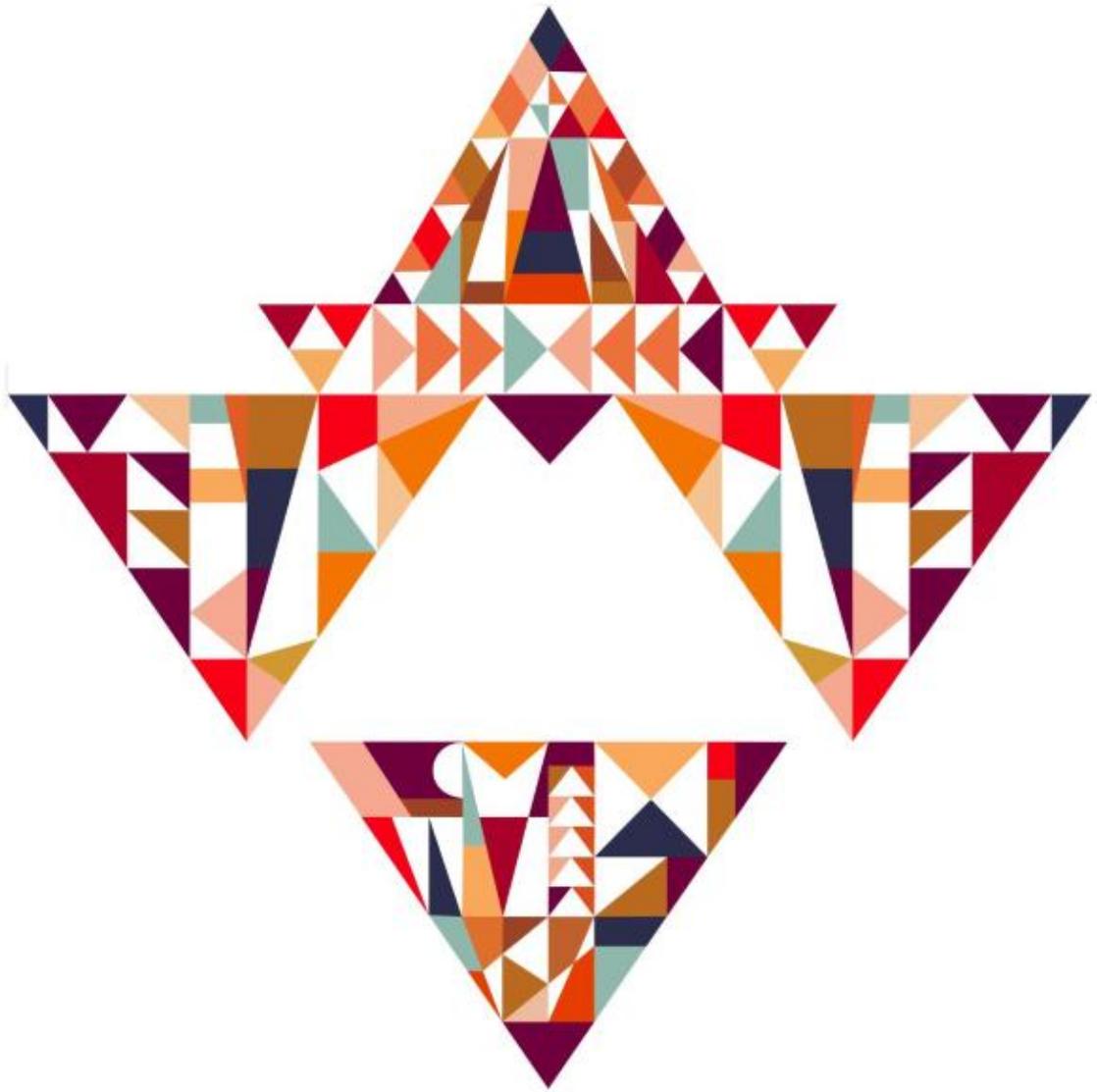




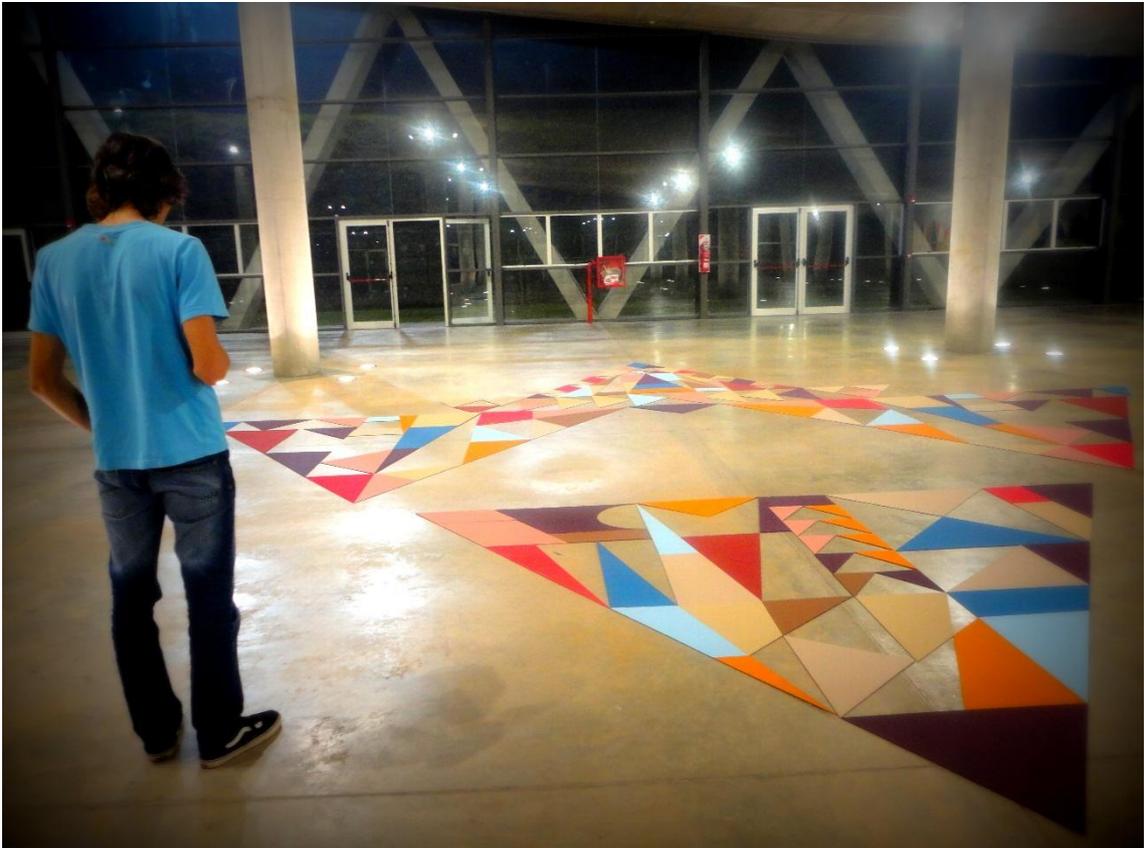


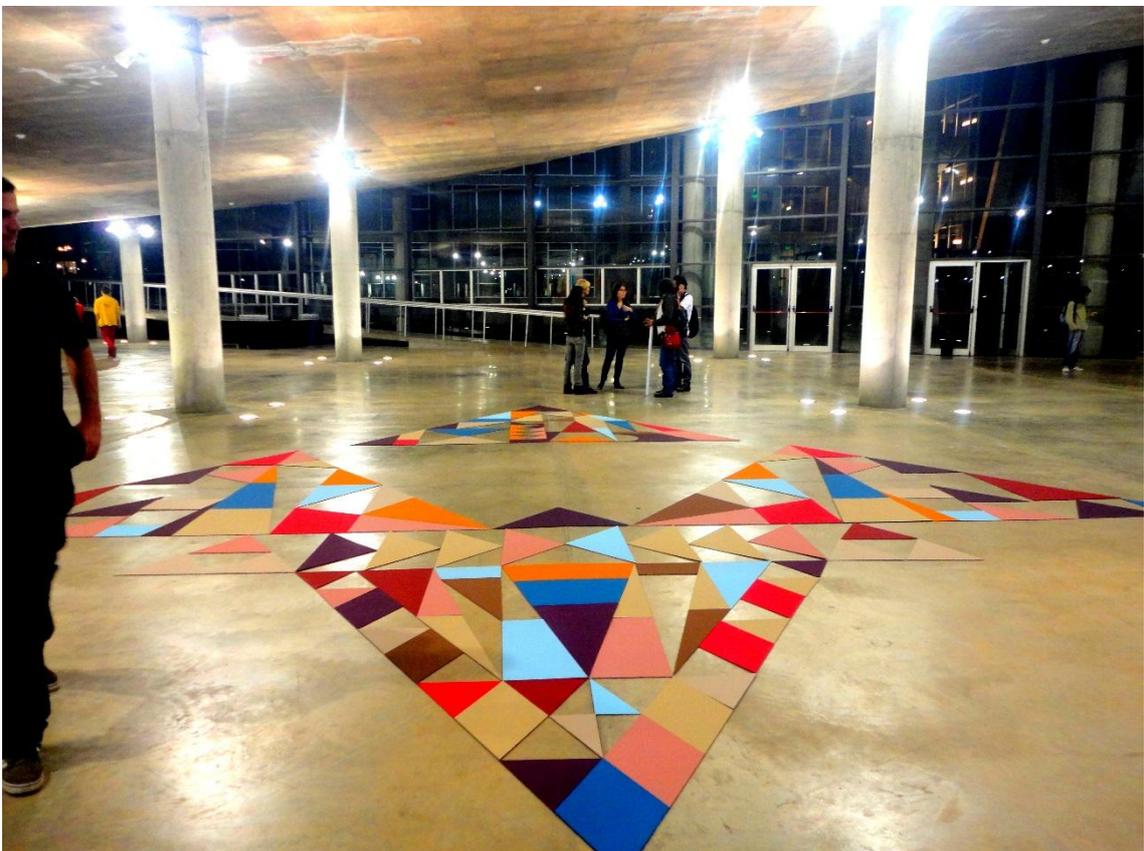


INSTANCIA II



Boceto Instancia II, ubicación: piso del C.C.C.



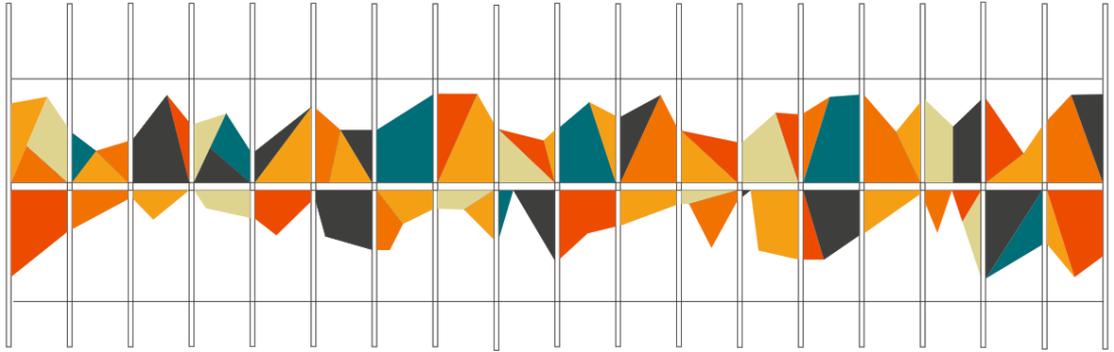








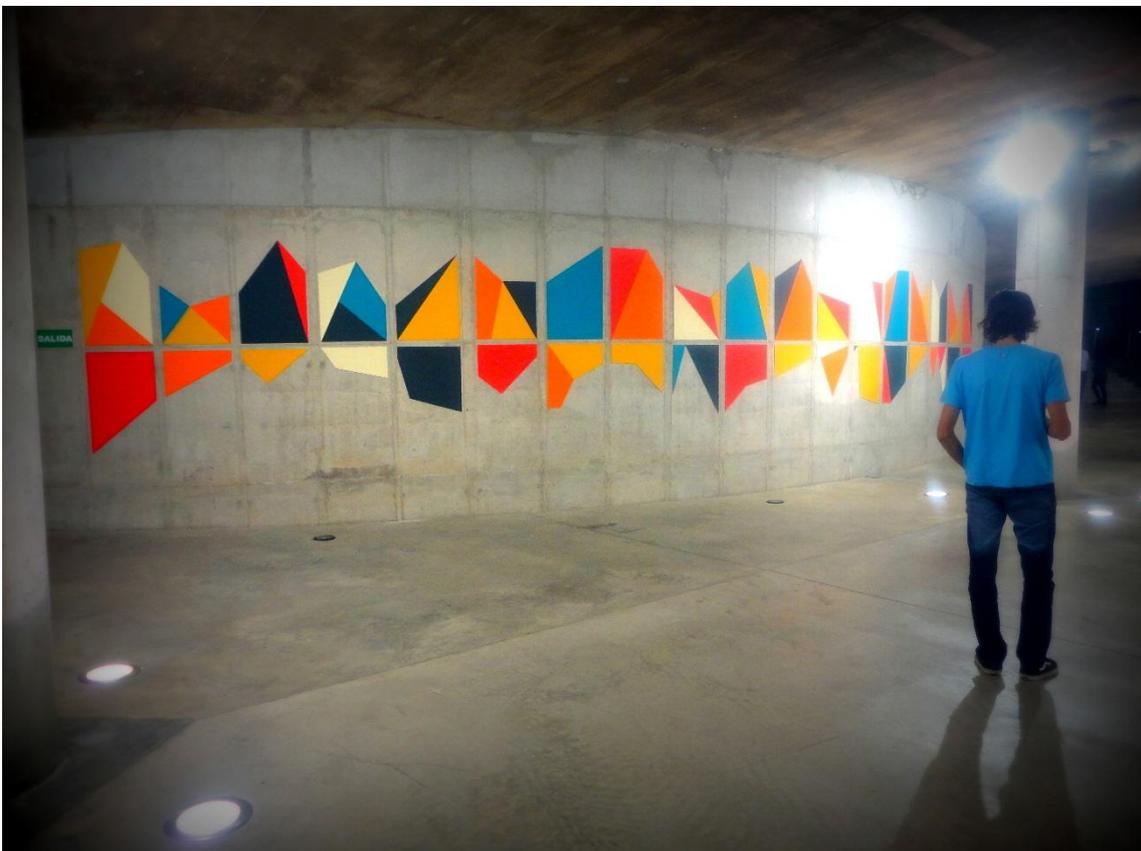
INSTANCIA III

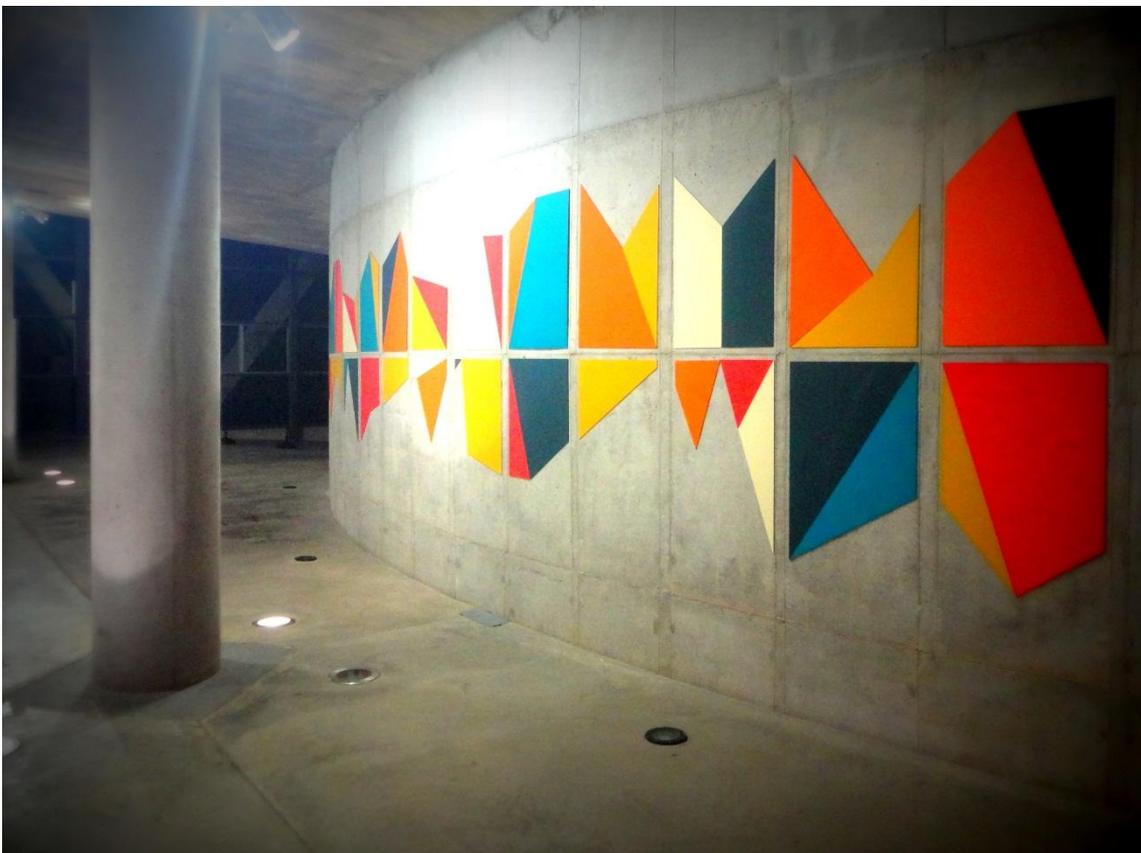


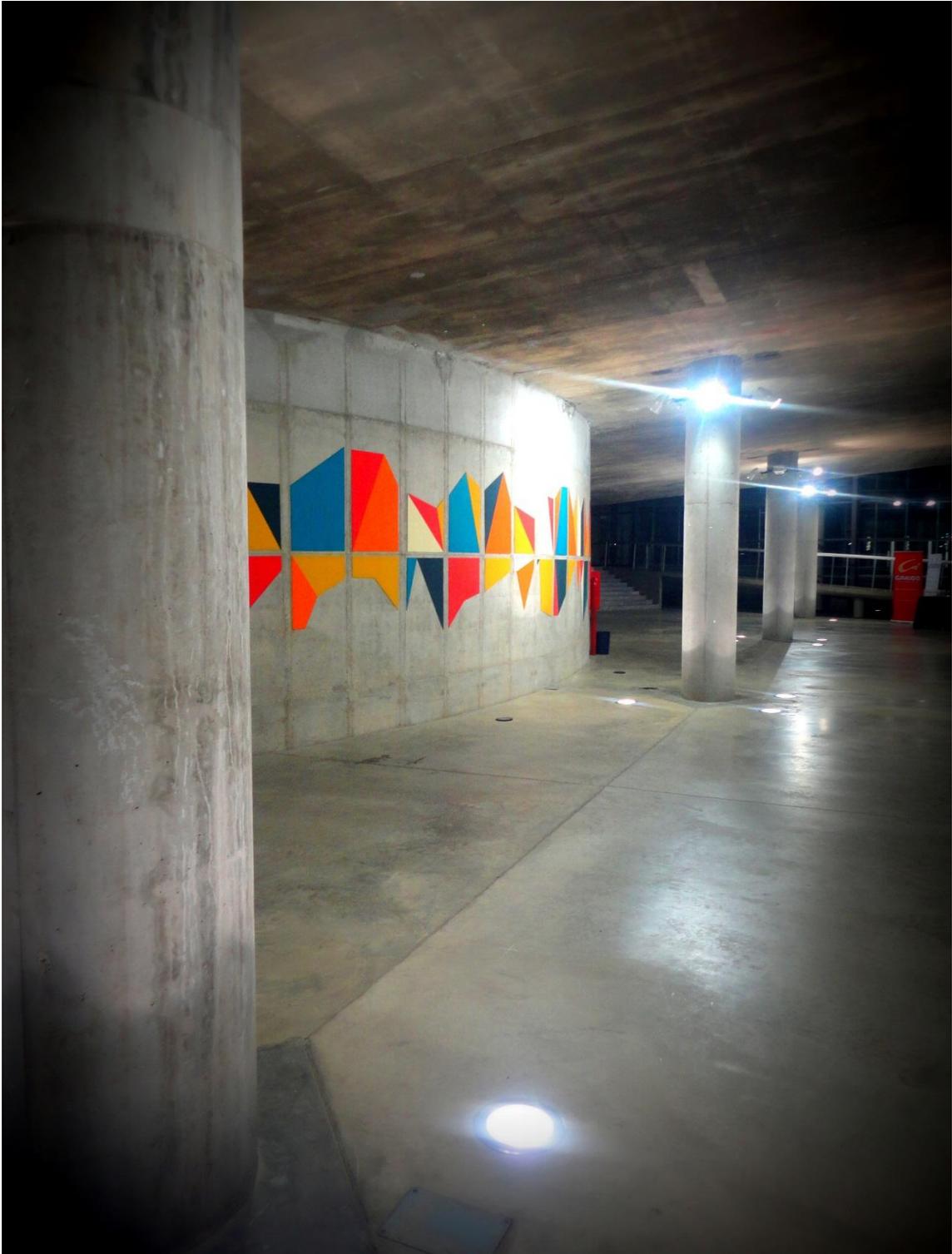
Boceto Instancia III, con retícula modular en proceso de edición



Boceto Instancia III, sobre muro curvo C.C.C.







ANÁLISIS DE LA OBRA

Mi interés por pensar la distancia y el tiempo mediante formas, proviene de mi experiencia de vida y de mi imaginación. He vivido en el campo y he deseado con la misma intensidad la ciudad. Esto me ha llevado a pensar las distancias, en aspecto morfológicos, en formas que se relacionan conectando ideas, vivencias y experiencias, en otras palabras, “en puntos que se unen por segmentos, formando determinados planos”. Mis obras tratan de apropiarse de aquellas figuras geométricas y entrar en relación con la arquitectura.

La intervención espacial generada, se la puede relacionar con el denominado “Site specific”, pensándola en términos de obra de arte no coleccionable, de carácter provisional, ya que sólo puede verse durante la duración de la muestra y por esta nueva posibilidad de pensar la obra en base al espacio, en contexto. Por otro lado, el límite poco permeable que tendría mi trabajo con lo “Site specific” es la relación con un entorno, que si bien es un espacio posible, poco tiene que ver con la inclusión del legado situacionista de la acción directa en el espacio público, que sostiene esta idea “fuera del museo” para intervenir “nuevos sitios”.

En cuanto a la pintura, se reduce a sus propiedades más puras, mínimas e indispensables: simples, planas, con forma y de márgenes duros de una complejidad progresiva; viéndose tensionada constantemente por texturas visuales y colores tímbricos. Los planos de color generan una ida y vuelta, un doble. El espacio pictórico en momentos se agita en torno a colores saturados y en otros, se hace sutil y genera contraste. En esa pureza, todo está en su mínima expresión, creando así el espacio pictórico.

El color juega un papel destacado como creador de ritmos. Los colores, además de las diferencias tonales, puestas en contexto, reciben influencias reflejadas de las variantes de luminosidad (calidez, brillo, oscuridad, sombra) de los colores que lo rodean.

Los planos de color se organizan de manera yuxtapuesta. El uso de los colores fue pensado para las composiciones, ya que el color de los muros y piso es en tonalidades grises, actuando como fondo o contexto de dicha intervención. Nada está hecho al azar, sino que se idearon todos los detalles posibles. El interés y dedicación en cuanto al color fue de suma dedicación. *“Es tal la dependencia de cada color de la estructura del contexto en el cual se encuentra, que puede llegar a desesperar al gestalista más voluntarioso, si bien no podrá sino estar satisfecho de una demostración tan radical de su credo fundamental. Ningún color existe porque sí, y el carácter de cada matiz cambia al reaccionar con los colores contiguos”* (Arnheim, 1984).

Entre los elementos plásticos del lenguaje visual, el plano es el elemento que por excelencia se trabaja en este presente trabajo. *“Por plano básico se entiende la superficie material que va a recibir el contenido de la obra. Cada parte del plano básico posee una coloración afectiva, lo que influye en la tonalidad de los elementos pictóricos que redactará en él, y contribuye a la riqueza de la composición resultante de la yuxtaposición”* (V. Kandisky).

Por otra parte, la intervención planteada en este Trabajo Final se pensó en base a medidas específicas del interior del edificio Centro Cultural Córdoba, teniendo en cuenta medidas exactas (metros, centímetro, milímetros), tal como ventanales, iluminación, extintores de seguridad colocados sobre los muros (que interrumpen los mismos), y la distribución espacial del establecimiento.

Los materiales con que se materializa la obra es en madera de fibro fácil MDF, en placas de 90 x 60cm (medidas precisas por las dimensiones de la máquina de la imprenta), que luego se someten a cortes láser, la misma trabaja a partir de diseños “vectorizados” en el programa de edición Corel Draw XV. Luego, estos módulos o fragmentos son pintados de manera individualizada con colores planos, previamente determinados en bocetos de paleta de colores.

El desafío de esta intervención es el espacio, el gran espacio. En este caso el del edificio del Centro Cultural Córdoba caracterizado por la amplitud de sus ambientes, tanto en ancho como en altura.

Finalmente, si bien es un proceso espontáneo, en términos pictóricos y formales, hay una marcada estética geométrica, de bordes rectos. En este caso, no se exhibe el “gesto” del pintor, sino más bien, se exhiben: ideas, diseños, pensamientos, organizaciones formales del artista. No se basa en la figuración, es decir, en la no referencialidad. *“Una forma no tendrá que expresar más de lo que concretamente sea forma, sin otro significado. Y lo mismo con el color y la materia plástica, donde la pintura tendrá un valor concreto”.*

En este trabajo, la pintura en vez de presentarse como representación de algo, se presenta como un objeto del mundo físico, o algo en el mundo sensible o emocional del artista; teniendo atributos esculturales, como llama Frank Stella “Pintura maximalista”, donde la superficie a pintar toma dimensiones irregulares, fuera de la tradicional pintura sobre lienzo; y su carácter arquitectónico se debe a que ya no es una imagen sobre un lienzo, sino que se trata más bien de una pintura sobre formas, con un cierto volumen, que se contextualizan con otras formas, circundantes del espacio a exponer.

CONCLUSIÓN

Al proponerme reflexionar sobre algunas razones constitutivas de mi obra, establecer relaciones con ciertos términos y conocimientos, surgidos a partir de mi propia experiencia y de la reflexión orientada a lo largo de mi carrera, pude descubrir nuevas relaciones y plantearme aspectos ya instalados. Para ello investigué artistas y pensadores que trataron dichos temas con la intención de posicionar mi trabajo dentro del arte contemporáneo.

Por un lado, creo que el arte se va redefiniendo constantemente. Actualmente, pienso al arte como medio o quizás como excusa para plantear un problema o un pensamiento particular que el artista tiene en el mundo. El arte en términos de experimentación, proceso, generador de ideas, y como medio de aprendizaje.

Luego de este recorrido académico concluyo reafirmando la vigencia de la pintura hoy, del siglo XXI, en plena era tecnológica que borra la huella humana. Respecto a las nuevas herramientas, creo en la tecnología como lugar de creación y producción cultural, ya que al develar mi proceso creativo, pude ponerlo en práctica.

Las disciplinas ya no se presentan diferenciadas o aisladas entre sí, sino que los artistas contemporáneos toman del arte y del mundo lo que les parece apropiado y les sirve para su trabajo. El arte actual, utiliza diversos elementos, herramientas, conceptos, en busca de nuevas estéticas que se pueden volver particulares. Los límites son permeables.

Así como el artista en el taller logra una constante, es decir, una identidad propia o estilo propio, ya sea por los procedimientos, elecciones, o paleta de colores que utiliza. Así también, el artista contemporáneo tiene otras actividades fuera del taller que hacen a la identidad del mismo, ya sea, generar nuevas imágenes mediante la relación de disciplinas, técnicas, materiales, herramientas, así como también busca en otros espacios extra artísticos generar artes visuales. En mi experiencia, dada a conocer en el presente trabajo, como artista diseñé y edité la obra/intervención mediante el uso de herramientas digitales y elaboré los cortes de la misma, en madera, de manera terciarizada, es decir, ya no como manufactura artesanal.

De esta manera, este tipo de experiencias, sirven para ofrecernos nuevas maneras de abrirnos a otros caminos para seguir explorando y generando pensamientos desde el campo del arte y a su vez para pensarnos como actores en el mismo. Al mismo tiempo, no podemos pensar el arte desde su propio campo sino también ponerlo en relación, en diálogo con lo externo a él. Así se enriquece y sigue alimentándose.

El artista como actor de mediación de fronteras, artista multidisciplinar, multifacético. Con respecto al rol del artista, creo que el mismo puede dejar de pintar sin por ello dejar de ser pintor, y que la pintura puede dejar de ser representación, para ser simplemente objeto.

Luego de nutrirme con diferentes textos, conceptos, experiencias y de haberme propuesto planteos diversos, puedo resaltar que el Arte es un espacio de libertad. Es un lugar donde uno puede pensar y manifestarse de manera particular, conviviendo con las reglas y el sistema mismo del arte; considerando que las artes visuales se van expandiendo cada vez más.

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO Theodor. *Teoría de la Estética*. Ed. Temus, Madrid 1988

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*, París. Ed: Fondo de cultura económica, 1957.

CAGNOLO, Carina. *La intervención del Espacio Perfecto, geometrías en Córdoba*, Argentina. Ed: Curadores al Museo, Marzo 2010.

FERNANDEZ LOPEZ, Olga. *Travesía Site-Specific: INSTITUCIONALIDAD E IMAGINACIÓN*. Revista FAKTA Plataforma editorial, 2014.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

MUNTAABSKI, Nushi. *La novia de Duchamp, una mirada personal sobre el mundo del arte*, Buenos Aires. Ed: Emecé, 2012.

OLIVERAS Elena. *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires. Ed: Emecé, 2009.

