

A close-up photograph of dark, rich soil with a crumbly, textured surface. The lighting is dramatic, highlighting the intricate details of the earth's structure. The background is blurred, focusing attention on the foreground texture.

# RESTOS Y DESPOJOS

Andrés Bongiovanni



TRABAJO FINAL DE GRADO  
LICENCIATURA EN ARTES VISUALES

# RESTOS Y DESPOJOS

Andrés Bongiovanni

Asesora: Lic. Carina Cagnolo

2020



# ÍNDICE

1. Introducción / 1
2. Primeros resultados / 3
3. Aproximación al asco / 8
4. El diseño, el veneno y la sospecha / 12
5. El brazo pompeyano, vestigio del proceso y salida de la representación mimética / 14
6. Lo orgánico y lo temporal / 17
7. Restos y despojos: avistaje al corpus de obras / 18
  - 7.1. Cubos / 18
  - 7.2. Cubos quemados / 21
  - 7.3. Germinados / 24
  - 7.4. Los que flotan / 26
  - 7.5. Registro de acción / 30
  - 7.6. Recuerdo y video / 33
8. El porqué de la instalación / 34
9. Montaje / 36
10. Reflexiones finales / 38
11. Bibliografía / 39





*¿Hasta dónde pienso moldear el resto y el despojo? Aquello que quedó, aquello que sobró como consecuencia del paso de una horda de pezuñas.*

*Solo han quedado trozos desparramados.*

*Aquello olvidado, dejado atrás que me recuerda que se volvió inútil e innecesario para otros.*

*Levanto aquello con delicadeza y*

*lo guardo,*

*lo entiendo frágil y se vuelve parte de*

*mi trabajo. Algo tan muerto y tan vivo,*

*tan desagradable y seductor a la vez.*

*Intento emparchar ese escombros con ungüentos que reconstruyan*

*algo de lo que*

*alguna vez fue.*

*Y lo toco y lo desarmo con mis manos, lo huelo, y por momentos me recuerda a la lluvia, a esos días en los que las nubes crecen y se vuelven*

*amenazantes,*

*en tonos grises-verdosos acompañadas por esos tambores que anuncian*

*la caída.*

*Todo se moja y lo disfruto, ese es el recuerdo, el abrigo y el techo ante la lluvia.*

*Ahora lo amaso, lo vuelvo una pasta que puedo convertir en algo más,*

*algo más que el resto,*

*algo más que*

*la ruina.*



### ***Agradecimientos***

*A mis viejos hermosos Daniel y Graciela, por su amor y apoyo incondicional.*

*A mi hermano Esteban y familia, por el aguante de siempre.*

*A Nelda y Alberto, por prestarme el refugio durante tanto tiempo.*

*A mis queridos y fantásticos amigos Ale, Ana, Nad, Feli, Mel, Mabi y Vale,  
sin los cuales este logro hubiese sido imposible.*

*A Carina, por su guía, claridad y atención.*



# 1. INTRODUCCIÓN

Este escrito da cuenta de un proceso de tres años de trabajo partiendo de la propuesta de la Cátedra de Medios Múltiples de la Licenciatura en Artes Visuales de la Facultad de Artes de la UNC. En ese momento la propuesta consistió en el encuentro con un material específico a elección, como un pretexto para la exploración del mismo y sus posibilidades poéticas.

Los principios que fundamentaron la metodología de trabajo provenían de los conceptos desarrollados por Ricardo Mandolini, profesor de Musicología en la Universidad de Lille, en su texto sobre Heurística y Arte. Mandolini dedica el mismo a artistas en actividad y docentes con el propósito de poder familiarizarlos con la práctica creativa a través de los principios heurísticos y reflexiones en torno a los sentidos y contrasentidos de la realización artística. En sus textos describe la heurística como una “disciplina que prepara a la invención y al descubrimiento, y que acepta todos los argumentos que

puedan conducir a realizar los proyectos propuestos” (Mandolini, 2013, p. 66.).

Con estos principios como consigna inicié mi búsqueda personal tomando el adobe como material de base. Alternando el trabajo entre mi casa y la facultad, planifiqué y realicé múltiples pruebas mezclando tierra, paja, estiércol y penca en proporciones aleatorias que luego regulaba de acuerdo a su maleabilidad, creando pequeños objetos y superficies de diferentes tamaños y formas, utilizando también diversos aglutinantes como cola vinilica, cemento o yeso.

Más adelante, debido a las incomodidades por la cantidad de materiales involucrados, algunos de ellos orgánicos<sup>1</sup> y que a las pocas semanas descubrí que las cucarachas y otros insectos habían pululado en mi balcón y dentro del departamento, decidí prescindir de varios y quedarme como material de base para el trabajo solo con el *estiércol*.

<sup>1</sup> Al despertar un día encontré el balcón lleno de cucarachas, bichos bolita y otro tipo de alimañas. Sentí que era parte de La Metamorfosis. Yo no quería ser Gregorio. Yo no quería amanecer convertido en ese horrible bicho y que nadie curara mi herida infectada.

A continuación presentaré algunas consideraciones sobre el material de trabajo:

**Del lat. *stercus*, -ōris.**

*1. m. Excremento de cualquier animal.*

*2. m. Materia orgánica en descomposición, principalmente excrementos animales, que se destina al abono de las tierras (RAE, 2018).*

Los tipos de estiércol pueden ser de ganado bovino, de carnero castrado, de caballo, de cerdo y de aves (Estiércol, s.f.).

El tipo de estiércol con el cual trabajé y trabajo actualmente es de vaca, y en menor escala de caballo. Suelo recogerlo en distintos espacios abiertos en la localidad de Casa Grande (Córdoba) donde habitan mis padres. Los lugareños que se dedican a la cría de estos animales acostumbran a dejarlos libres para que se alimenten de las pasturas en diferentes épocas de año.

El trabajo a través de la metodología exploratoria antes comentada, me permitió conocer el material más allá de su forma, textura y color, descubriendo su gran amplitud

de posibilidades constructivas a través del desarrollo intuitivo de pruebas. La primera etapa de este proceso requirió un ejercicio diario para evitar asignar momentáneamente, significados inmediatos a cada resultado procesual, priorizando así la experiencia sensible.

En la segunda mitad del año, más liberado de la presión generada por el intento de no representar, comenzaron a emerger muchas ideas durante el proceso. Mandolini (2013) identifica a estas aperturas de significaciones como ficciones que describe como imaginaciones, comprobables o no, relacionadas al material y los descubrimientos emergentes de la práctica. Tomadas como directrices iniciales, estas ficciones/ideas proyectuales funcionaron como un potencial horizonte de llegada en esta nueva etapa, tratando a su vez de anclar los resultados obtenidos a algún concepto que pudiera sustentar la práctica y colaborar con ella. Por lo cual la lectura de textos comenzó a ser necesaria, para entender así con mayor profundidad la práctica y los resultados-ideas-objetos emergentes.

El texto a continuación se compone de un acercamiento al proceso inicial, el contexto de trabajo con el material y los resultados obtenidos durante el primer año de trabajo. Continúa con cuatro apartados sobre distintos conceptos y temáticas que encontré fundamentales de ser desarrollados para facilitar una mejor comprensión del transcurso de la práctica. Estos emergieron durante la puesta en marcha del proceso exploratorio-productivo del corpus de obras que compone mi trabajo final de carrera. Los conceptos desarrollados en los apartados son: el asco, el diseño, la salida de la ilusión iconográfica, y lo orgánico-temporal.

Posteriormente y articulando los conceptos antes mencionados encontrarán una descripción, análisis y registros del corpus de obras de la muestra final, así como mis reflexiones finales.

## 2. PRIMEROS RESULTADOS

En las primeras etapas de trabajo con este material, me dediqué a desmenuzar las heces para luego tamizarlas y

usar esos diferentes tipos de tamizados para el modelado de piezas pequeñas en formas de cubos, esferas, y todo tipo de prismas, tratando de darle a cada cara una óptima terminación (Fig. 1-6). La pasta resultante se tornaba más homogénea y permitía superficies más lisas, característica que en un principio me interesaba. Realicé muchas pruebas utilizando diferentes aglutinantes: penca pelada y licuada, cola vinílica, yeso y cemento.

Algunas piezas iniciales se cubrieron de una capa fina y blanca de hongos que crecieron en la superficie, lo cual supuse que era el resultado de la mezcla con la penca. Los resultados fueron diferentes al armar la pasta mezclándola con yeso, cemento o cola vinílica únicamente. Luego del secado de las piezas, llevé a cabo un registro de las mismas a través de fotografías y dibujos.

Para la muestra final de la Cátedra de Procesos de Producción y Análisis en Medios Múltiples, realicé una instalación que incluyó una serie de obras derivadas del proceso del año 2017.





*Fig.1-6. Modelado de piezas pequeñas a partir de heces tamizadas.*

A mitad de ese año, al descubrir que las bolsas con estiércol que tenía en el balcón habían sufrido filtraciones de humedad y muchas semillas contenidas en las heces habían germinado. De este modo, surgió la idea de usar el material en su estado primario: coloqué en el suelo un cuadrado de estiércol desmenuzado de un metro por un metro, dispuse dentro de esos márgenes

parte de las semillas germinadas y sumé iluminación y riego artificial a la instalación (Fig. 7).

Encontré interesante la posibilidad de que esta conjunción de elementos, aunque no herméticamente cerrada, pudiera sostenerse en el tiempo puertas adentro en el espacio de exhibición.

Se hizo presente una referencia al arte de sistemas, especialmente al Fitotrón de Benedit ligado a los estudios científicos de la década de los 70<sup>2</sup>. Esta obra está confeccionada con una estructura de metal y acrílico transparente dentro de la cual se encuentra dispuesta una plantación de vegetales. Estas reciben a diario por riego, una solución con nutrientes que a su vez se recicla junto con 200 litros de agua que circulan de forma automática dentro del circuito interno. También posee un conjunto de lámparas que aseguran la fotosíntesis, siendo de este modo una máquina eficiente para la producción agrícola (Fig. 8).

Existen en ambas obras un encuentro de conocimientos de botánica, horticultura e hidroponía, entre otros, de los cuales emerge una oposición entre ilusión/posible realidad, una oscilación entre lo artístico y lo cotidiano, un acercamiento al estudio de las posibilidades de supervivencia en un ambiente hostil, en un futuro caótico donde escasean los recursos y las condiciones climáticas y ambientales no acompañan<sup>3</sup>.

Las heces lijadas componían el segundo elemento de la instalación (Fig. 9). Para pulirlas, intenté con varias herramientas y procedimientos, pero el mejor resultado fue con lijado a mano. Pude ver que es muy interesante el estado de indefinición que adquieren las piezas al ser lijadas. Al observarlas ya eran otra cosa, se convertían en otros objetos más complejos de leer, que seducían en su textura y llamaban a ser manipulados. Parecían rocas, y albergaban una belleza contradictoria. Aunque una de las ideas fue suspenderlos como si fueran una cadena de meteoritos, al final decidí colocarlos apilados en el suelo.

El tercer elemento de la instalación fue el cartel cubierto del aserrín de estiércol, con luces detrás de las letras y una tipografía específica. Hacía tiempo que quería sumar texto de algún modo en las obras, y surgió la referencia a la Pachamama desde lo “telúrico” del material de base.

<sup>2</sup> <http://intranet.malba.org.ar/web/exposicion.php?id=87&subseccion=pasadas>

<sup>3</sup> Surgió inevitablemente en mi la mirada apocalíptica ante los resultados. La angustia me hizo pensar en una plural pulsión de alejar el fin. Lograr alejar ese temor latente y prolongar la existencia.



*Fig. 7. Instalación: semillas germinadas sobre estiércol, con iluminación y riego artificial.*

Dividí la palabra a la mitad, traduciéndola al inglés, como un recurso usado en publicidad para acercarse a la moda, a lo vendible. Había así un fondo de corrupción de la palabra en relación a su uso primario, a nivel religioso y de creencias originarias, banalizando su uso, llevando a cabo una espectacularización del objeto estético hacia la mercancía (Fig. 10).



*Fig. 8. Fitotrón de Luis Benedit.*

El cuarto elemento que componía la instalación fue un video que funcionaba como spot o tráiler de un corto. En el título sustituí la palabra estiércol por Guano debido a su uso coloquial más reconocible (Fig. 11).



Fig. 9. Instalación: heces lijadas.

Fig. 10. Instalación: cartel y demás elementos.

Fig. 11. Instalación: video/spot.



### 3. APROXIMACIÓN AL ASCO

Desde los primeros días de trabajo, se fueron generando en mí muchas preguntas en cuanto a mi relación con el material, así como la relación de los demás con el mismo. En muchas oportunidades, tanto compañeros de clase como otras personas con las dialogué sobre el material y el proceso de trabajo con él, manifestaban su sensación de asco y de repulsión al verme meter las manos en las diversas mezclas. En mi caso, la sensación de repulsión se ponía de manifiesto al pensar en su procedencia y en el momento en que el animal defeca. Esto me llevó a cuestionarme el por qué del asco, el por qué nos relacionamos de ese modo con el estiércol y sus sucedáneos, y comencé a reflexionar sobre lo relativamente paradójico de utilizar este material en un proceso de producción artística.

Desde pequeño tuve una relación más “natural” con este elemento debido a mi crianza serrana, donde el estiércol es algo habitual y forma parte del paisaje. Al tocarlo, al jugar con él, uno descubre sus funciones primarias en los

procesos naturales en los que se torna fundamental para la subsistencia de determinados insectos y especies que componen nuestra flora y fauna. Se aprende que constituye abono para el cultivo o las plantas, combustible para alimentar el fuego y que tiene la funcionalidad de ahuyentar mosquitos y otros insectos al ser quemado. También en ocasiones de salidas al campo, hubo alguna lúdica ocasión para una guerra entre amigos, donde una regla primordial era esquivar el proyectil. Perdía el juego quien había sido alcanzado por alguna hez. El asco asociado a la vergüenza de haber sido “ensuciado” con el impacto, así como la idea de lo puro e impuro, de la suciedad y la limpieza, dejan ver las ideas, normas y conductas sociales aprendidas que se sustentan en argumentaciones de múltiples orígenes.

¿Por qué a muchos de nosotros nos da asco el estiércol? Sabiendo qué sustancia es, de su característica primaria de desecho, recibimos un aviso del cuerpo cuando nos encontramos ante esto que nos da asco, lo cual genera en nosotros una repulsión casi automática (Kristeva, 1988)<sup>4</sup>. Cualquiera sea el contacto a través de nuestros

sentidos, está atravesado por la sospecha de lo desagradable, de la posibilidad de sentir un olor nauseabundo como el de nuestras propias heces y se presenta la pulsión por alejar la cosa.

Asimismo, en sus explicaciones del rechazo de lo abyecto, Hal Foster (1996), habla en términos del mito imaginado por Freud (El malestar de la cultura, 1930) en el cual entendió la reacción contra el erotismo anal como factor para el logro del orden esencial de la civilización. De acuerdo a este mito, el hombre se erige de cuatro a dos patas produciéndose en él una revolución de los sentidos: el olfato disminuido, la vista privilegiada, lo anal reprimido y lo genital pronunciado. El hombre sintoniza con una frecuencia sexual continua y aprende lo que es la vergüenza. De esta unión se siente impelido a buscar esposa, formar una familia y a fundar una civilización, la cual se gesta en términos normativos: renuncia y sublimación de los instintos así como una reacción específica contra el erotismo anal que implica la abyección de la homosexualidad. Entonces, según Freud, de este proceso “civilizador” deriva la represión

de lo anal y lo olfativo. Así el desafío que según Foster (1996) pudo “pretender una inversión simbólica de este primer paso en la civilización, de la represión de lo anal y lo olfativo” (p. 165), se puso de manifiesto a modo de reacción político-cultural en una “ostentación de la mierda” a través de artistas como John Miller o Mike Kelley, en los primeros años de la década de los noventa.

Otro modo de entender esta ostentación de la mierda como “acontecer del trauma” es de acuerdo a Foster (2015), cuando cita al psicoanálisis lacaniano (Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1973) en relación a la mirada y donde explica que la misma no está encarnada en el sujeto en primera instancia sino que preexiste al sujeto que es mirado de todos lados, por lo cual puede sentirla como una amenaza, como si esa mirada lo interrogara (Fig. 12).

Esta superposición crea una tercera conformación de desarrollo de la mirada en la que el sujeto está también

<sup>4</sup> Kristeva (1988) describe nuestra reacción corporal: “...entonces un espasmo de la glotis y aún de más abajo, del estómago, del vientre, de todas las vísceras, críspala el cuerpo, acucia las lágrimas y la bilis, hace latir el corazón y cubre de sudor la frente y las manos” (p. 9).

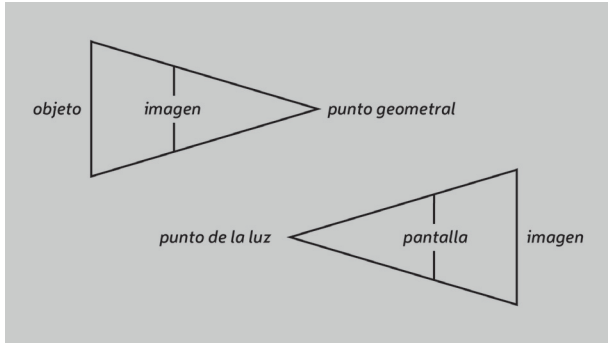


Fig. 12. La mirada según Foster (2015).

bajo la mirada del objeto. Se produce así el surgimiento de la “pantalla-tamiz de la imagen” que Foster (2015) entiende como la reserva cultural que se manifiesta en las imágenes, así como para las convenciones histórico-artísticas y códigos de la cultura visual. Esta pantalla media para nosotros la mirada del mundo y nos “protege de ella” (Fig. 13)<sup>5</sup>.

Es a esta “pacificación” de la mirada a la cual atacaron los artistas de los 90, en la búsqueda del acercamiento a lo real en plenitud de horror o gloria (Fig. 14-15). Entendemos que desde los años 90, esta “pantalla tamiz” ha

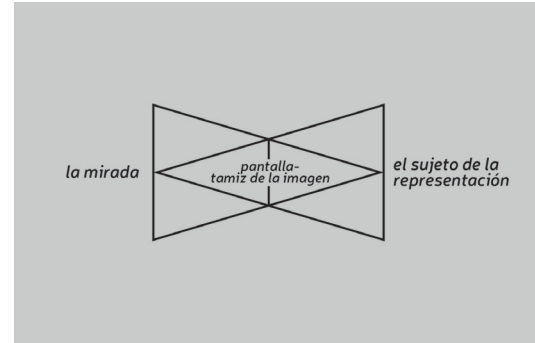


Fig. 13. Pantalla tamiz de la imagen según Foster (2015).

sido desgarrada, pero no definitivamente sino como una fractura que se renueva, como marca para refrescar aquello a lo cual nos oponemos y revelar una vez más la crisis, señalando la descomposición y el avance a partir de esa crisis. Es interesante entender lo expresado por el autor en relación al pronunciamiento del arte abyecto como “una estrategia de perversión, o de *père-versión*<sup>6</sup>, de un volver la espalda al padre, que es también un retorcimiento de su ley” (Foster, 2015)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> En pensamientos posteriores y dándome cuenta que soy parte de la mirada, y que en ese estado me observo a mí mismo, me acerco a la posibilidad de tener una mirada más benigna sobre mi propia existencia, insistir en observarme lejos de la condenación del juicio que antecede a la muerte.



Fig. 14. *Dick Jane / Nonsite*. John Miller, 1992.

Salvando las distancias, pero entendiendo las similitudes, el estiércol constituye una materialidad abyecta. Es necesario entonces retomar la idea presentada por Foster (1996) sobre el arte abyecto y sus posibles dos direcciones: la primera se basa en la identificación con lo abyecto, el acercamiento, tocar la obscena mirada-objeto de lo real, la segunda se basa en la representación de la condición de la abyección.

A partir de los conceptos desarrollados anteriormente, podemos decir que la acción que intento desarrollar a través de las instalaciones está basada en una “anti-



Fig. 15. *Descripción nostálgica de la inocencia de la infancia*. Mike Kelley, 1990.

abyección” es decir que no aparto lo abyecto sino que me acerco a la cosa, la extraño y me relaciono con ella.

Presento el material en algunos casos intervenido y en otros tal cual es, generando un diálogo con el objeto,

<sup>6</sup> Juego de palabras intraducible. *Père-version*, que significa “padreversión” es homónimo de perversión en idioma francés (Kristeva, 1988, p.8).

<sup>7</sup> Kristeva (1988) diferencia el concepto de “abyectar” (separar) de la condición de “ser abyecto”. Es interesante también la idea de que abyectar lo abyecto hace a un orden social mayor. El acercamiento a la crítica (suavizada por la estetización de “la cosa”, el extrañamiento a través del diseño que es lo que se ejerce sobre “la cosa”) está en la apropiación de aquello contra el régimen que subyace al orden de los espacios legitimadores, como de la idea de la nobleza de la materialidad usada de forma tradicional, o también a la conciencia social aprendida. Existe un “no” anticipado en el diálogo a determinadas cuestiones, en este caso a la posibilidad del estiércol de volverse una pieza artística.



descubriendo sus características, posibilidades materiales, temporalidades, funciones y carga simbólica. Pretendo de este modo acercarme a “la herida”, formando parte de la misma, buscando renovar el quiebre con la pacificación y el orden simbólico (Foster, 2015, p. 29).

Es necesario aclarar que aunque el asco y la repulsión se encuentran apaciguados en muchas de las obras presentadas como resultado de la formalización estética que se lleva adelante en este tipo de proceso artístico, y no existe una representación de lo abyecto del material sino que se presenta el mismo en diversos estados: intervenido, sin intervenir, germinado y mezclado con otros elementos, el material de base sigue siendo desecho de animal. Dichas reacciones antes mencionadas y otras posibles, se manifiestan de forma oscilante en los observadores, ya sea porque el espectador descubre cuál es el material a lo largo del recorrido, o porque el mismo se pone de manifiesto de forma explícita, por ejemplo, en el registro fotográfico o los

“souvenirs”. Al descubrir su naturaleza, se aparta así la forma estética del material y se acerca a su estado puro, a su ostentación. Cuando la forma estética se rompe, incluso de forma parcial, se desgarran en simultáneo la pantalla-tamiz y quedamos expuestos a la realidad sin representación.

## **4. EL DISEÑO, EL VENENO Y LA SOSPECHA**

Como mencioné en el apartado anterior, es importante recalcar que el proceso de trabajo que llevé a cabo trajo como resultado una “demora” de las reacciones asociadas al asco en muchas de las piezas presentadas. A través del diseño, se crea un artificio con el fin de dar una nueva apariencia al objeto, el cual así modificado interpela al espectador como algo que no se puede reconocer de forma certera.

Dado que el acto de estetización de las heces no fue premeditado, sino que surge como parte de la exploración del material y sus confines, me interesa

resaltar lo expuesto por Boris Groys (2014) cuando entiende dicho acto como un “suplemento”, es decir como la necesidad de un objeto de parecer mejor de lo que es, por lo cual se constituye en un “pharkamon derrideano”, es decir, el remedio y el veneno a la vez: aunque el objeto ahora luce mejor, genera inmediatamente una sospecha de que debajo de su nueva apariencia sigue siendo desagradable (p. 41).

Del mismo modo, al evitar la presentación del material tal cual es, se opaca la identificación del mismo y las reacciones corporales que acompañan la repulsión, no se ponen de manifiesto al interactuar con la cosa en una primera instancia. Se quita el brillo de las heces, el color negruzco que las recubre, recuperando un verdor que las torna atractivas e indescifrables. Se desarrolla de este modo un juego de seducción y sospecha sobre “un mundo de peligro latente que acecha detrás de las superficies diseñadas” (Groys, 2014, p. 41).

Surgen interrogantes frente a lo que nos detenemos ¿Es una roca? ¿es un volumen manufacturado? ¿de qué está

hecho? ¿qué es lo que tiene ese cubo de cemento adentro?

¿Qué sucede entonces cuando el espectador se da cuenta que la materialidad que está presente en todas las partes de la muestra es estiércol? ¿Qué pasa con ese conocimiento? ¿Se modifica la recepción de lo que ha vivido al transitar la misma? Las respuestas serán diversas, pero posiblemente la paradoja de usar este elemento para producir algún tipo de arte sea lo que desconcierte en algún punto. No me refiero a que sea un impacto basado solo en el asco, sino en la presentación de aquello extrañado y como dispositivo que dispara una multiplicidad de referencias y que al ser formalizado es decir, al estar convertido en objeto estético, no disgusta, pero que al revelarse su naturaleza, puede repeler. Transformado, se convierte estratégicamente en portador de otros sentidos que no se le asociarían con la presentación del material sin intervenir, así el proceso enriquece la objeto, como este enriquece al proceso.

## 5. EL BRAZO POMPEYANO, VESTIGIO DEL PROCESO Y SALIDA DE LA REPRESENTACIÓN MIMÉTICA

Durante 2018 me motivó la posibilidad de acercarme a la figuración realizando moldes de manos, pies y brazos, tanto de mí mismo, como de personas cercanas<sup>8</sup>. Realicé una serie de pruebas para obtener copias de cuerpo mezclando cemento con el estiércol tamizado. Los resultados fueron variados y no siempre óptimos, ya que algunos se rompían y desgranaban. Llevé a cabo cuatro primeros intentos con moldes de partes de cuerpo usando la proporción de 50/50 de cemento y arena por un lado, y estiércol desmenuzado por otro. Se presentaron problemas de secado ante lo cual realicé otras pruebas en diversas condiciones y aún así, la copia seguía rompiéndose, lo cual evidenció que el estiércol afectaba la resistencia del cemento al secarse. Al aire libre, los trozos de las piezas finalmente se secaban,

volviéndose más resistentes y con grietas y quebraduras que las tornaban interesantes (Fig. 16-19).

Durante las primeras clínicas de la Cátedra Seminario de Trabajo Final, y a través de las conversaciones con mis compañeros de proceso y mi asesora de Trabajo Final, me di cuenta que no estaba aprovechando la potencia intrínseca del material y que en la búsqueda de la figuración silenciaba esta potencia, de modo que las copias trasladaban a un lugar común de lectura lineal en eso expuesto. Por esta razón, decidí reencontrarme con el estiércol y dejar de lado la idea de copia para poder utilizar el material aprovechando sus características formales y simbólicas.

Esto se constituyó en un verdadero desafío para mí, ya que toda mi producción pictórica de grabado e ilustraciones hasta entonces, siempre estuvo sujeta a la

<sup>8</sup> Durante las sesiones de moldería con el brazo de mi padre me encontré con incontables dificultades de maniobra así como de los estados que atravesamos. Surgió en mí un pensamiento de eternidad que inevitablemente creció durante el proceso de copia. Me encontré contemplando con atención su brazo, procurando no lastimarlo durante el proceso y teniendo en cuenta su claustrofobia. Me encontré realizando el proceso de eternizar en yeso su brazo y extendiendo quizás su existencia, creando un recordatorio. El coqueteo con la idea de la desaparición, con las sensaciones de que nada es para siempre se hicieron presentes. Él no es eterno, yo no soy eterno, nadie es eterno.

representación mimética y salir de esta metodología de trabajo implicó un gran esfuerzo. Me di cuenta de la necesidad de dismantelar la idea repetitiva de la simulación impuesta por mí mismo, y abrir paso a la presentación parcial (o no), de “lo real”.

Es interesante poder profundizar en conexión con lo expuesto por Groys (2016) cuando habla del *realismo representativo*<sup>9</sup>, donde nos dice que este es traicionero, ya que representa el destino de las cosas, pero que no lo comparte y que compartir el destino de las cosas significa compartir la perspectiva de su decadencia, su disolución y su desaparición.

Teniendo en cuenta esta idea, y como veremos más adelante, es importante aclarar que a través de la exhibición de los germinados y en la creación de la ficción puertas adentro, se materializa un fuerte proceso mimético de los procesos naturales que los generan.

Estos son otros de los pilares de la fuerza de la materialidad usada. Es aceptar su condición de mutabilidad y paulatino deterioro, asumiendo quizás lo mismo



Fig. 16-18. Modelado de partes del cuerpo.

en nosotros. Estamos forzados a relacionarnos en el presente de la cosa y con nuestro propio presente, con los objetos y con la instalación, que inevitablemente mutarán, desaparecerán y posiblemente dejarán rastros de su ausencia<sup>10</sup>.

Hay una honestidad que se recupera en la exposición del estiércol en su coseidad más sincera (Groys, 2014, p. 43), o en su diseño mínimo, en la revelación de su interior, de sus componentes, de sus condiciones y también sus variadas funcionalidades.

Detrás de todo hay sólo una intencionalidad de presentar algo, esa cosa intervenida, de mostrarla ahí, porque resulta atractivo a la vista y eso surge, no desde un concepto, sino de la casualidad, de una búsqueda de algo que no sabía qué era. Hallarlo no implica la respuesta a algún interrogante previo, sino que los interrogantes surgieron de la interacción con el material, sobre sus condiciones intrínsecas, orgánicas, materiales, su carga simbólica y las reacciones de quienes observan. Se intenta alejar el objeto de categorías puntuales para

estimular una amplitud de interpretaciones y experiencias más ricas. El extrañamiento vuelve magnético lo observado, y a través de este diálogo emergen nuevas "ficciones" (Mandolini, 2013, p. 66) en el espectador, se alimentan las subjetividades, brindando un disparador que acciona su pensamiento.



*Fig. 19. Modelado de partes del cuerpo.*

<sup>9</sup> Groys explica al comienzo del capítulo "Sobre el realismo" los posibles significados del "realismo representativo". Nos referimos con esto a "la representación mimética de las cosas del mundo tal como se presentan ante nuestra mirada "natural..." "sin embargo esta reproducción tiene un aspecto "no realista": Toma un cierto estado de cosas fuera del flujo temporal" (2016, p. 132).

<sup>10</sup> ¿Y qué pasa al final? Es la pregunta recurrente que emerge enfrentándome a la idea de la ausencia, a la desaparición de quienes me rodean y de mi propia desaparición. ¿Lograré dejar algún rastro? ¿Lograré dejar una marca por la que se me recuerde y de algún modo me devuelva la vida? ¿Cómo haré para traer a otros que ya desaparecieron? ¿Cómo podré vivir con esa angustia?

## 6. LO ORGÁNICO Y LO TEMPORAL

Retomando lo expuesto en el apartado anterior en cuanto a la importante decisión de capitalizar y mostrar el estiércol en su coseidad más pura, o con mínimas intervenciones, emerge la característica fundamental de ser un material orgánico, es decir, que está sujeto al deterioro con el paso del tiempo y que transitará diferentes estadios de modificación de su estructura, tornándose imprevisible su mutación y durabilidad. Al igual que lo sucedido en momentos de ruptura generados por las vanguardias históricas, como el Arte Povera, se presenta en este caso la contradicción con el no-uso de materiales nobles para la construcción de las piezas artísticas. En el retorno a esta ofensa a la tradición, descubrimos que el estiércol es abundante en cuanto a posibilidades constructivas, siendo maleable, económico, de fácil acceso e inagotable, y que condensa en sí muchos significados, como vimos en los apartados anteriores, a los cuales se suman los relacionados al tiempo y al ciclo de las cosas<sup>11</sup>.

La mayor parte de los objetos presentados aparentan una estabilidad que solo es momentánea, ya que están atravesados por la vulnerabilidad ante el tiempo, su mutabilidad y el implacable deterioro. Surge incertidumbre en cuanto a su durabilidad, ya que incluso en condiciones óptimas de temperatura y de clima, el material comienza a disolverse hasta transformarse en tierra o polvo.

Existe también una cercana relación al time-based art, el cual no está basado en el tiempo en tanto fundamento sólido sino que por el contrario, es un arte que documenta el tiempo que corre peligro de perderse como resultado de su carácter improductivo (Groys, 2014, p. 93). Como una condición del arte contemporáneo, "es un arte que captura y exhibe actividades que tienen lugar en el tiempo y que no conducen a la producción de ningún producto definitivo" (p. 90). A partir de esto, se despren-

<sup>11</sup> En la dudosa durabilidad de cada una de las partes del corpus de obras, nos acercamos nuevamente a la idea de finitud de todas las cosas. La disolución del elemento nos enfrenta a nuestra propia disolución y paulatino deterioro, como partes de un todo. Particularmente me he encontrado durante años entendiendo la teoría del ciclo de las cosas, pero no enfrentándome a la realidad de que transito ese ciclo y de que todo es finito.

den dos ideas importantes: 1) la crítica a la idea de “producto”, al objeto artístico como mercancía debido a que los mismos están confeccionados en su mayoría por estiércol, lo cual afecta su posible adquisición por su condición de desecho, 2) la noción de temporalidad, como factor dominante y que da una vida útil limitada a los objetos-instalaciones.

Por estas razones, es de radical importancia la idea del presente en las instalaciones planteadas. Es característico en nosotros la no identificación de las diversas manifestaciones del presente en nuestro cotidiano. Las obras pueden funcionar como un anclaje en el mismo, entendiendo la unicidad del momento, lo irrepetible de lo observado tanto por su modificación permanente, como por ser parte de una instalación que es singular. La precariedad del presente<sup>12</sup> (y la conciencia de nuestra propia precariedad<sup>13</sup>) trastoca cada ámbito de nuestras vidas y es ahí donde nos vemos obligados a habitarlo, en términos de supervivencia y existencia consciente.

## 7. RESTOS Y DESPOJOS: AVISTAJE AL CORPUS DE OBRAS

El siguiente listado constituye el grupo de obras desarrolladas, que forman parte de la muestra de mi Trabajo Final de carrera, así como los procesos a través de los cuales me encontré con ellas en articulación con los conceptos antes desarrollados.

### 7.1. CUBOS

Retomé la idea previa de encontrar otros materiales que pudieran complementar el estiércol y comencé a realizar pruebas de encofrados de cemento con arena, mezclado a su vez con heces o grandes trozos de heces. Al principio armé rudimentariamente una serie de cinco encofrados con madera (MDF) con la forma de distintos

<sup>12</sup> Foster (2015) describe el término “precario” a través del análisis de la obra de Thomas Hirschhorn, retomando el significado de la palabra francesa “précaire” que hace a la inseguridad socioeconómica de un gran número de trabajadores en el capitalismo neoliberal, con condiciones de empleo, sanidad, seguros sociales o pensión no garantizados.

<sup>13</sup> En términos de mi propia finitud, de mi no-eternidad, de mi volátil existencia, de acuerdo a mi desaparición inminente.

tipos de prismas, triangulares y cúbicos y de diversos tamaños. Después de ver los distintos resultados y en diálogo con mi tutora, decidí minimizar la formas ya que la mezcla entre los dos materiales se potenciaba cuando los prismas eran cúbicos.

Diseñé moldes de melamina y también moldes metálicos, pero para estos últimos fue necesario usar tutores externos de madera con bandas elásticas para evitar deformaciones y conservar los ángulos a 90°. El desmoldante óptimo fue aceite para autos (Fig. 20).

La instalación se compone de veintiún cubos de 20 cm. Los mismos están contruidos con cemento y arena, mezclado a su vez con trozos de estiércol que rellenan y emergen en algunos espacios de las distintas caras del objeto (Fig. 21).

Se ubican equidistantes, entendiendo sus similitudes y la idea de la repetición, pero comprendiendo y pudiendo observar las particularidades que diferencian a cada uno de ellos.



*Fig. 20. Moldes metálicos con tutores externos.*



*Fig. 21. Cubos de concreto y estiércol.*





Las piezas pueden referir por un lado a los minimalistas, al usar el cubo como figura mínima que busca carecer de simbolismo. Por otro lado, el uso de un material noble en combinación con un elemento orgánico y de desecho, puede referir a artistas que usaron elementos con las mismas características, pertenecientes a movimientos como el Arte Povera o artistas de los años 90, quienes usaron puntualmente excremento como materia prima.

El reconocimiento del estiércol en los objetos no es tan directo, se asoma en los cubos por zonas rompiendo con la homogeneidad de la estructura que lo rodea y lo contiene. La imposibilidad de no ver la totalidad de la cosa, obstruye una vez más la identificación. El concreto se constituye como la materialidad “noble” y la confección está sujeta a la forma del cubo, como mencionamos con anterioridad, a la forma mínima. El estiércol se constituye como la “impureza” que contamina el objeto, pero que a su vez le otorga cualidades particulares. Durante el proceso de secado, el estiércol se encoge levemente filtrando a su vez la clorofila

restante entre las hebras que lo componen hacia el concreto. Como ornamento<sup>14</sup> del diseño, las manchas indelebles modifican aún más la estructura compuesta, pero que al hacerlo favorecen su carácter único e irreplicable. Las materialidades se complementan y se oponen, luchan y se retroalimentan en el objeto. El concreto será lo incorruptible en esta unidad y el estiércol hace su manifestación de lo real en su camino hacia la desaparición.

## 7.2. CUBOS QUEMADOS

Entre las primeras pruebas de encofrados que realicé, se encontraba un cubo de 26 cm. El resultado era tosco y antes de descartarlo definitivamente, decidí experimentar una vez más. Armé una pira alrededor del cubo y una vez encendido mantuve el fuego ardiendo agregando leña durante una hora y media (Fig. 21). Al día siguiente, ya a temperatura ambiente, lavé la pieza y el estiércol se había quemado dejando expuestos una gran cantidad

<sup>14</sup> Boris Groys (2014) cita a Adolf Loos y su ensayo “ornamento y delito”, en el cual condena la decoración como signo de vicio, en su creencia sobre la unión entre ética y estética.

de cavidades en el objeto. La experiencia dio interesantes resultados: grietas, vértices descascarados y el fuego tiñó el concreto, dejando vestigios negros y grises verdosos en las caras (Fig. 22).

La obra se compone de tres cubos quemados de 26 cm, alineados equidistantes. También los acompaña un cúmulo de cenizas.

Didi-Huberman (2017) propone estimular una sensibilidad en el acto de mirar, entendiendo que normalmente está sujeto a lo táctil, diciendo "cerremos los ojos para ver" (*shut your eyes and see*) y esto significa a su vez dos cosas: 1) el razonamiento de que "ver no se piensa y no se siente, sino en una experiencia del tacto" y 2) debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye (p. 14) (Fig. 23).

Este ejercicio de observación puede ayudar a revelar el significado que subyace, descubrir lo que el objeto manifiesta, encontrando aquello que no se ve a "simple vista". El daño del fuego lleva a cabo la "limpieza" de la



Fig. 22. Quema de cubos.



Fig. 23. Cubos quemados.



impureza que la invadía. Una vez eliminada, se revela un dramatismo desde el objeto: nos acecha el vacío. Ahora el objeto remite a la ruina, es la ruina, y adquiere nueva fuerza convirtiéndose en prueba de la devastación y de la ausencia. Didi Huberman (2017) hace referencia al vaciamiento de la tumba, que alberga la muerte, el vaciamiento de ese cuerpo. De ese mismo modo, el vacío me mira desde los intersticios del cubo, me interpela, se dispone entre nosotros y la cosa, una espacialidad que permite el entendimiento de la misma, el objeto-cosa que es modificado, deja de ser lo que era, para ser una otra cosa que emerge de la destrucción. El proceso no es novedoso, la utilización del fuego para vulnerar, en un intento ambiguo de destruir la pieza o purificarla. Aún así, el cubo no recupera su integridad sino que se transforma en un nuevo y conmovedor objeto, que condensa entre otras cosas, una resistencia, una batalla contra la destrucción.

<sup>15</sup> Didi-Huberman (2017) hace mención a la diferencia en la Edad Media: entre el concepto de *imago* / imagen y *vestigium* / huella, hablando de aquello que nos rodea, y que todo tiene una pérdida que ha sido ocasionada por el pecado. "Lleva una huella de semejanza perdida, arruinada, la semejanza con Dios perdida en el pecado". Es interesante pensar que el cubo infestado por impurezas ha sido "purificado" a través del fuego y ahora cuenta con las huellas de aquello y es ese vacío, ese hueco que se hace presente (p. 18).



### 7.3. GERMINADOS

Dado que me resultó muy interesante la primera instalación ficcional del estiércol germinado, decidí ampliar la idea e investigar para poder construir un espacio autosustentable a corto plazo, para poder emplazarlo dentro de la sala. Tomé contacto así con la Mgter. Alejandra Tuma Borgonovo de la Cátedra de Floricultura de la Facultad de Agricultura, con quien me reuní varias veces para evaluar las posibilidades de asegurar la subsistencia de una superficie determinada, agregando luz y riego artificial adecuado. En estas reuniones y de acuerdo al ofrecimiento de la Profesora, decidí llevar estiércol al campus de la Facultad de Agronomía para colocar en bandejas desmontables, humedecerlas y hacerlas germinar dentro de los invernaderos. Decidí también dar una forma irregular al estiércol germinado, con algunas acumulaciones más elevadas que otras.

La instalación se compone de una superficie irregular de estiércol germinado de aproximadamente 4 m x 1 m. Para asegurar la sustentabilidad del sistema, se incluye

iluminación artificial y un sistema automatizado de riego por aspersión tipo “mist” para generar la humedad necesaria.

El proceso natural del que es protagonista, llega a la galería y se acerca al espectador esta posible ficción (o no) de un sistema sustentable, que asegure la fotosíntesis de las diversas plantas en un espacio cerrado<sup>16</sup> (Fig. 24 y 25).

De esta manera, se produce una resurrección del excremento, que ha sido dejado ahí para que muera. Este nacimiento se da espontáneamente al comienzo de las lluvias y ante la luz del sol.

Al mostrar la funcionalidad del estiércol a través de la materialización de la ficción, se neutraliza el asco y se revela su importancia como abono y eslabón de los procesos naturales. La instalación da respuesta de algún

<sup>16</sup> Uno de los primeros pensamientos que tuve al descubrir que las semillas contenidas en las heces habían germinado fue “de la mierda sale algo bueno también”. Las observé durante mucho tiempo, era imposible identificar los brotes por especie, pero la hez convertida inicialmente en un pequeño bosque, resultó fascinante. Con el paso de las semanas, algunas piezas tenían micropaisajes que ponían de manifiesto el rol de este elemento en tan importante proceso natural, una revalorización contundente de la mierda.



*Fig. 24. Estiércol germinado.*



*Fig. 25. Estiércol germinado.*

modo a los interrogantes planteados por Foster (2015): ¿Es posible desplazarse hacia el uso de esta materialidad abyecta para la construcción de aquello que “embellece al mundo” manteniendo una identificación con la misma materialidad en breves desplazamientos y volverlo cotidiano y llamativo a la vez? En la presentación de esta cotidianeidad, y en la mimesis del proceso

natural logramos acercarnos a lo real. Nuestra mirada se ve interpelada por el re emplazamiento del material que desconcierta y la fragilidad del sistema artificial aporta tensión a la trama, generando en nosotros interrogantes sobre su funcionamiento y durabilidad.

## 7.4. LOS QUE FLOTAN

Recuperando la acción de lijado de las heces, continué con el proceso y desarrollé una prueba para suspender las heces con tanzas. Este prototipo fue en primera instancia un marco de madera de 160 cm de largo por 60 cm de ancho, donde tensé material desplegado de una punta a la otra del armazón y colgué con tanza transparente y pequeños ganchos de alambre un grupo de 30 heces. La iluminación lateral-cenital formó un conjunto de sombras proyectadas que daban cuenta del estado anterior de las heces antes de ser recolectadas (Fig. 26). Esta prueba inicial mostró potencial para una instalación, por lo cual decidí realizar tres marcos metálicos soldados, con una malla cuadrículada desde las cuales realizar la misma acción de suspender las “rocas” de una forma más precisa y segura.

La instalación se compone de 110 heces suspendidas con tanza transparente desde una estructura metálica de 450 cm de largo x 70 cm de ancho, a alturas variables formando una continuidad que parece flotar (Fig 27).



*Fig. 26. Heces lijadas.*



*Fig. 27. Heces lijadas y suspendidas.*





Fig. 28. *Neither from nor towards*, Cornelia Parker, 1992.

Dicha estructura se encuentra centrada en la sala a 3 m de altura.

Una referente artística con la cual existen claras similitudes es Cornelia Parker, quien desarrolló notables piezas como “Neither from nor towards” (1992) (Fig. 28), instalación en la cual suspendió ladrillos que habían caído en acantilados, las cuales recolectó trabajando a

modo de “arqueóloga”<sup>17</sup> buscando los trozos de ladrillo o pared en la playa.

Asimismo, se hace presente en la instalación el concepto de “sublimar” a través de sus dos significados. Por un lado, aquel que explicamos con anterioridad y que, según la teoría psicoanalítica de Freud, consiste en la transformación de los impulsos instintivos en actos más aceptados desde el punto de vista moral o social, en pos de la “civilización”. Por otro lado, el significado relacionado con la elevación, es decir, el enaltecimiento de la cosa creando el artificio de lo etéreo, de lo que se eleva hacia el cielo. El diseño de cada una de las heces-rocas, las torna “más aceptables” y la acción opaca la verdad, dificultando la realidad de lo desagradable, volviendo ambigua cada parte. Emerge un micro paisaje en cada una de las heces, con diversos horizontes e intersticios, recuperándose una oculta gama de colores. A su vez las sombras proyectadas, se convierten en rastro de lo que fueron<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=xcm5e\\_iv0\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=xcm5e_iv0_8) En el minuto 6:00 de la conferencia, Parker hace referencia a la destrucción paulatina de la casa a medida que cae en el acantilado. Ella recolecta los escombros de estos derrumbes por la erosión del suelo.











*Fig.29-34. Registro de tres acciones.*

En la ficción de la evasión de la gravedad se hace difícil estimar el peso de las partes y hay una fragilidad que se manifiesta, un detenimiento del tiempo al momento en que se suspenden las piezas: ¿están flotando? ¿están cayendo? ¿son rocas?

<sup>18</sup> Las piezas se transforman, levitan en la penumbra. Hay un detenimiento del tiempo, en pausa estática y silenciosa. Esas cosas parecen incorruptibles y podrían estar en un presente permanente. Y las contemplo y todo se detiene en un silencio expectante, mis pies comienzan a despegarse del suelo.

## 7.5. REGISTRO DE ACCIÓN

Esta obra consiste en la decisión de registrar una acción sobre el tratamiento realizado en las heces para la instalación “los que flotan”. La misma fue realizada en el mismo predio de donde recolecté la materia prima. Para la realización detallada de cada acción desarrollé las instrucciones que se describen a continuación:





*Fig.35-40. Registro de tres acciones.*

*Instrucciones:*

- a. Identifique una hez seca en un espacio abierto.*
- b. Coloque la cámara en el trípode a 95 cm de la hez que identificó previamente.*
- c. Tome una fotografía de la hez.*
- d. Levante la hez y lije la misma con papel de lija gramaje 60.*

- e. Una vez que ha lijado toda la superficie, coloque nuevamente la hez en el piso, tratando de conservar la misma posición en la cual la encontró.*
- f. Tome una nueva fotografía de la hez.*
- g. Guarde la lija y remueva el trípode con la cámara.*
- h. Realice una nueva búsqueda.*

En la muestra se exhibe el registro fotográfico de 20 acciones. Las fotografías se colocan en la pared sin marco, con imanes, de a pares equidistantes mostrando el estado anterior de la hez y el estado posterior a la acción. Esta pieza está acompañada del instructivo impreso en uno de los laterales (Fig. 29-40).

Llevé a cabo cada acción de forma solitaria, a modo de ritual, siguiendo paso a paso el instructivo y dejando las heces en el lugar, es decir que no las recuperaré para otros trabajos. Esta pieza colabora y contribuye al entendimiento de los procesos. Mediante este ritual, me acerco al objeto real (Foster, 1996, p. 161) en su estado natural, y a través del registro expongo la materialidad con la que se han llevado a cabo las diversas instalaciones y uno de los mecanismos con el cual se transforma y diseña la apariencia de la cosa.

Es interesante recuperar lo expresado por Foster (2015) sobre distintos períodos en la historia del arte, donde la

<sup>19</sup> Existe en mí, quizás en nosotros, una adicción a las ficciones. En ocasiones nuestra naturaleza o nuestra realidad, como la de quienes nos rodean es demasiado dolorosa o compleja para digerir sin un artificio, sin la veladura, sin la opacidad que nos encargamos de darle a cada cosa o acontecimiento nefasto.

producción de imágenes en su estado “más apolíneo” funcionaba como apaciguadora de la mirada, destinada a relajar al observador, y el posterior rechazo a este mandato por parte de algunos artistas de los 80 y 90 en la búsqueda de que lo real apareciera en toda gloria o todo horror (p. 15). Esta serie de acciones registradas tiene sus fundamentos en la exhibición de ambos estados, el real y el apolíneo, mostrando la contradicción y obligando al consumo de ambas imágenes, la del horror y la que ha sido apaciguada<sup>19</sup>.

La contemplación de la hez que se ha secado conservando la forma que obtuvo al momento del impacto contra el suelo, revela el momento en que emerge de la del animal hacia el exterior. Lo abyecto del material puede manifestarse más plausiblemente en este diálogo con la imagen, apaciguado una vez más por el no contacto inmediato con la cosa, mediado por la representación, pero habiendo experimentado aproximaciones en el recorrido de la muestra. Quizás a través de lo absurdo de esta acción se renueva la idea de la inutilidad del arte, aumentando su potencia al mostrar un quehacer

en este registro que, como expresé con anterioridad, no produce un tradicional objeto artístico o una apolínea mercancía que comprar.

## 7.6. RECUERDO Y VIDEO

El último objeto-instalación es un dispositivo de exhibición con 100 trozos de heces envasadas individualmente en pequeñas bolsas plásticas, cada una con una etiqueta numerada y con un código QR impreso. Estas piezas envasadas pueden ser retiradas por los espectadores a modo de souvenir, como señal de su paso por la exhibición (Fig. 41). Esto es paradójico, ya que la carga simbólica del estiércol como un elemento de desecho que genera en nosotros repulsión y asco adquiere a su vez el valor simbólico del souvenir. La ironía se manifiesta en el hecho de que la abyecta materialidad que posee un nulo valor monetario y que genera rechazo en nosotros, sea brindado como recordatorio. Subyace un intento de democratización del objeto artístico, distribuyéndose de forma gratuita, en una engañosa bondad, siendo que lo que ofrecemos es literalmente excremento legitimado en obra.



*Fig.41. Piezas envasadas con numeración y código QR.*



*Fig.42. Captura del video enlazado al código QR.*

El código QR permite observar un video online en el cual pueden verse mis manos al amasar una pasta hecha mezclando estiércol desmenuzado con penca licuada (Fig. 42). El video tiene sonido ambiente y solo se acompaña la imagen con un texto que reza “esto es lo que hago con lo que quedó”. Una vez más, mediado por el video y acompañado por el sonido, se pueden observar las manos en contacto con la sustancia y esta unión nos remite al estado “fresco” de las heces, lo cual puede disparar repulsión al contemplarlo.

## 8. EL POR QUÉ DE LA INSTALACIÓN

En mi recorrido previo al ingreso a la Universidad Nacional de Córdoba, tuve la oportunidad de realizar varias exposiciones dentro de Argentina y otras en el exterior, en las cuales exhibí pinturas. En estas muestras, algunas más otras menos, buscaba exhibir las obras, entendiéndolas en parte como mercancías y los espacios de diálogo quedaban sujetos a momentos en

los cuales me encontraba con gente puntualmente interesadas en hablar sobre las obras, mi biografía y con un direccionamiento a una transacción comercial. El desplazamiento hacia la instalación busca una transición hacia un diálogo más fructífero, con un tipo de público diverso, que no necesariamente está compuesto por coleccionistas de arte o por personas vinculadas a los estudios de arte. Se crea así un espacio a partir de mi subjetividad, del cual cada espectador puede hacerse parte y descubrir a través de su propia experiencia, interpretaciones y/o ficciones de aquello que observa.

En la contemporaneidad, citando a Groys (2014), las exhibiciones se vuelven “acontecimientos públicos” (p. 50), y van camino a transformarse en parte de la cultura de masas. Esta instalación busca transformar el espacio público en una experiencia total de la obra de arte con mis reglas, que invita a ser transitada por el espectador proveniente de diversos ámbitos y le posibilita que participe de este momento único e irrepetible.

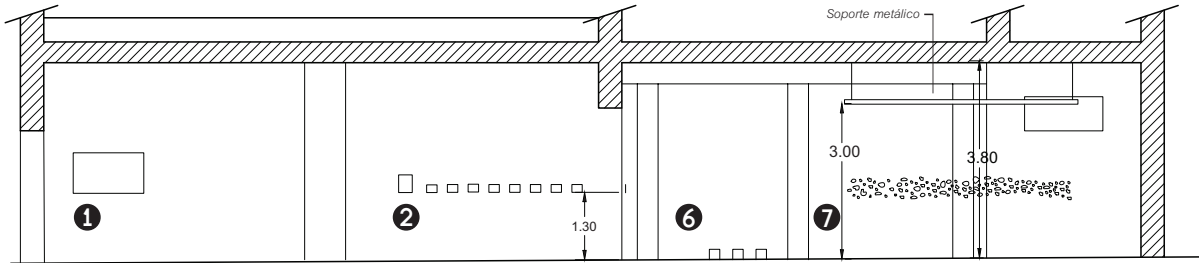




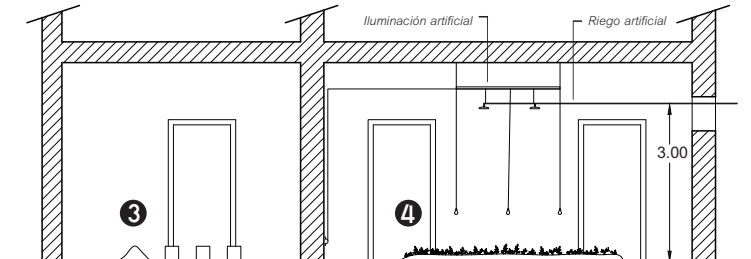


# 9. MONTAJE

Lugar: Subsuelo de la Casona Municipal. Gral. Paz 395. Ciudad de Córdoba.

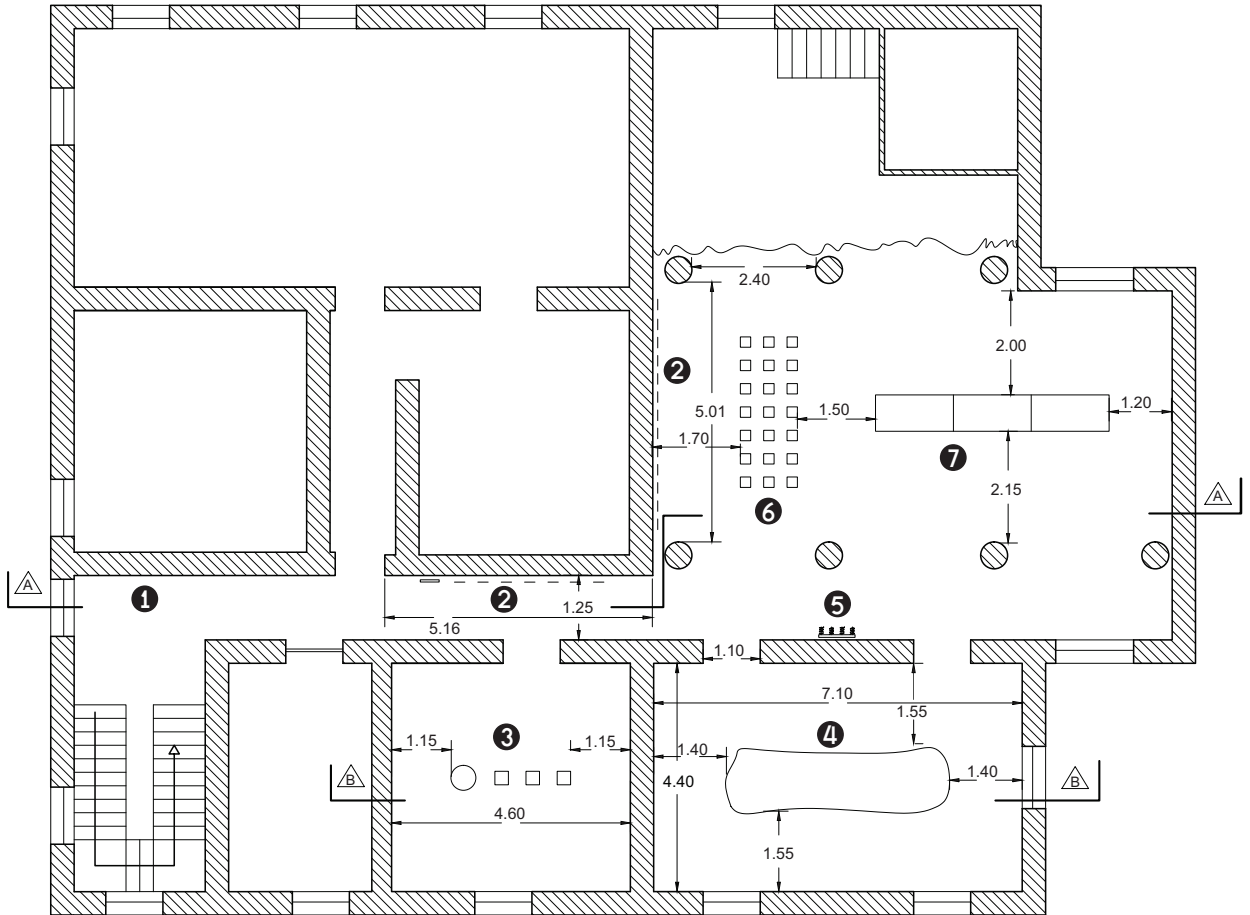


CORTE A



CORTE B

- ① Texto de sala
- ② Registro de acción
- ③ Cubos quemados y cúmulo de cenizas
- ④ Germinados
- ⑤ Recuerdos
- ⑥ Cubos
- ⑦ Los que flotan



## 10. REFLEXIONES FINALES

A la mitad de este proceso y al no tener un punto de llegada específico y se generó en mí algo de ansiedad ya que siempre acostumbré a tener nítidas imágenes mentales y asociaciones temáticas durante mis procesos creativos. Comprendo ahora ciertas casualidades y también causalidades que desembocaron en esta variedad de resultados, dando respuesta, en parte, a algunos de los interrogantes que surgieron durante el transitar de esta experiencia, aunque generando más preguntas de las que tenía. La elección del material fue un pretexto en un principio, pero se tornó realmente satisfactorio poder realizar una exploración en profundidad en relación al mismo y sus derivas reflexivas.

Resultó muy interesante acercarme en primera instancia al concepto de lo abyecto, durante el proceso de producción y las lecturas de los autores consultados, es decir al aprendizaje a través del cual comprendimos lo que es despreciable y lo que no, la cercanía con el cercenamiento del placer, el orden impuesto y sus daños

aparejados pudiendo problematizar el concepto y adentrarme en una producción que se vincula al mismo de forma oscilante. Así también fue muy desafiante el desplazamiento de la idea de la representación mimética, siendo esta mi forma habitual de producir. De este modo, luego de dar pasos atrás, pude redescubrir y capitalizar los recursos y las nociones que acompañan intrínsecamente a la materialidad elegida. Pude entender muchas de las características temporales y físicas de la misma y el anclaje que eso tiene en determinadas creencias, razones para continuar desmembrando no solo el material, sino también ideas arraigadas por aprendizajes intra-familiares, educativos y culturales, en relación a modos de construir así como de producir arte. Pude adentrarme en un modo de producción mucho más cercano a la contemporaneidad, pero manteniendo un alto grado de autonomía. El cuestionamiento transitado sobre las creencias y lo aprendido, desembocó en un crecimiento y en el asumir nuevos posicionamientos, el surgimiento de nuevos interrogantes y por ende, nuevas angustias.

Durante este proceso, pude enriquecerme en la práctica artística, reflexionando sobre una multiplicidad de conceptos y pensamientos, lo cual no hubiese sido posible de otra manera. La decadencia, lo precario, el vacío que me mira, el silencio, lo absurdo de muchos motivos que aún subyacen y construyen represas que pueden coartar el modo en que se construye y desarrolla la práctica artística, el paso del tiempo, la apariencia, la sospecha, lo inevitable, el diálogo con la muerte que llevo a cabo sin darme cuenta.

Ha sido gratificante y rica la posibilidad de construir un espacio con mis reglas pero pudiendo abrir ese terreno para que diversas personas que poseen sus propias reglas, su autonomía y subjetividad, experimenten el recorrido.

Asumir el rol de constructor y diseñador de este espacio y facilitar el mismo al espectador, ha sido desafiante. El poder compartir la experiencia en un momento determinado y lograr una pausa, un respiro que permita la creación de nuevas ficciones para la supervivencia, se

convirtió en uno de los motores para la creación de espacios como restos y despojos.

## 11. BIBLIOGRAFÍA

Didi-Huberman, G. (2017). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial

Estiércol. (Sin fecha). En Wikipedia. Recuperado en Agosto 2019 <https://es.wikipedia.org/wiki/Estiércol>

Foster, H. (1996). *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal, S. A..

Foster, H. (2015). *Malos nuevos tiempos: Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Ediciones Akal, S. A.

Groys, B. (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora

Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora

Kristeva, J. (1988). *Los poderes de la pervisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores

Mandolini, R. (2013). Heurística y Arte: una contribución para la comprensión de los procesos artísticos creativos. *Revista del Instituto de Filosofía*, 1 (1), pp. 63-92

Real Academia Española. (2018). Diccionario de la lengua española (23.2a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>, Agosto 2019

Andrés Bongiovanni  
2020

Diseño y maquetación: [trinomio.net](http://trinomio.net)

