

P a u s a



Trabajo final de la Licenciatura en Pintura
Profesor asesor: Lucas Di Pascuale
Alumna: Mercedes Zamar
Año: 2022

Índice

El conflicto	5
Así empezó todo.....	6
Mi trabajo	11
Ambigüedad	12
Materialidad	14
Incertidumbre.....	14
El proyecto.....	17
Categorías conceptuales	17
Categorías expositivas.....	18
Categorías formales/sensoriales	21
Piezas desecho	22
Crisis	24
Absurdo	27
Fracaso	32
Vivir es fracasar	37
Bibliografía.....	42
Anexo: Referencias visuales	43

A lxs profes y guías que me ayudaron a confiar en mí.

A mi familia que me apoyó incondicionalmente.

A mis amigxs que estuvieron en cada momento.

Este escrito es un ensayo, una divagación. Probablemente abarca más temas de los que puede desarrollar. Es caótico y un poco confuso, como mi estado emocional a la hora de escribirlo. Es un relato sobre el fracaso, sobre transitar una crisis existencial, sobre ser consciente de la absurdidad de la creación y, sin embargo, crear.

El conflicto

Mi relación con el arte: ¿es tóxica?

Este trabajo gira en torno a mi propia subjetividad y parte de mi percepción, mi experiencia y la forma de vincularme con el arte y con el mundo. Es una puesta en relación de mi pasado artístico con el presente, y una reflexión sobre el camino transitado y mi situación actual como artista¹, la cual se ve plagada de conflicto y contradicción. Es, también y de algún modo, un autorretrato y una edición de trabajos y procesos anteriores bajo una mirada renovada —¿más consciente?—.

Los disparadores son las vulnerabilidades, dudas y cuestionamientos desde mi lugar de sujeto artístico² o productor de arte, como así también el conflicto en la definición de mi identidad en este marco. Del mismo modo, me interesan las distintas reflexiones y divagaciones en torno a la importancia de la obra artística como un elemento más que compone este mundo (¿qué debe ser destacado? ¿Qué puede convertirse en obra? ¿Qué importancia tienen estos objetos artísticos?, ¿qué los diferencia de otras cosas? ¿Cuál es el valor de una pieza que se despliega en un contexto artístico?, ¿tiene que ser distinto del valor de otros objetos o situaciones que componen el mundo?, etc.).

Intentaré abordar a lo largo de este escrito —y también en mi producción—, principalmente, mi conflicto interno con el (mundo del) arte, procurando graficar los sentires, emociones y percepciones que resultaron de mi transcurso por la carrera, tanto en el interior de la academia como fuera de esta.

Para esto, tomaré los conceptos de crisis, fracaso y absurdo. A partir de ellos meditaré sobre mi estado de crisis tanto artística como existencial y sobre la ansiedad propia de transitar este recorrido incierto. Además, otros términos que se vinculan con este trabajo son: ambigüedad, inseguridad, fragilidad, disconformidad, confusión, sinsentido, incertidumbre, deseo, motor.

Es oportuno aclarar que mi intención no es trazar generalidades ni sacar conclusiones acerca de los estados psicológicos que el sujeto artístico puede/debe/le acontece transitar, sino graficar mi propia experiencia. Por lo tanto, no realizaré una investigación con otros sujetos artísticos. Doy por supuesto que, probablemente, mis sentires y percepciones se asemejen a los de otras personas que hayan tenido un acercamiento similar al mío con el mundo del arte —y aunque así no lo fuera, de todos modos el foco está puesto en la subjetividad vinculada a mi experiencia—.

En definitiva, mi objetivo es reflexionar sobre producciones anteriores propias, es decir, sobre el recorrido artístico atravesado y sobre mi dificultad para producir en el presente; ilustrar, de algún modo, el estado de angustia e incertidumbre que genera una carrera con orientación artística; recontextualizar piezas que considero faltas de sentido, y repensar cuál es la razón de ser de producir en un contexto hostil e incierto.

¹ O, más bien, como persona que alguna vez consideró que podría denominarse como tal.

² Utilizo este término para referirme a la persona que participa o participó del ámbito (mundo, esfera, comunidad) artístico siendo productx de elementos, situaciones o experiencias que puedan ser considerados como arte. A su vez, a partir de algunas de las ideas que se desarrollan en el libro *Ver y estimar arte*, considero que existe arte cuando sucede un consenso y entendimiento mutuo entre las partes productoras y receptoras (de circulación, análisis, crítica, exposición, etc.) respecto de que algo que se propone como arte es arte (que, a su vez, no necesariamente está exento de complejidad, contradicciones y luchas internas). FRAENZA, Fernando; TORRE, María Antonia de la; y PERIÉ, Alejandra. *Ver y estimar arte: apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio y, sobre todo, en regiones periféricas del mundo*. Argentina, Córdoba: Ed. Brujas, 2009. Cap. 1.3, pp. 24-29.

Así empezó todo

En este momento me encuentro en un lugar donde abundan más las preguntas que las respuestas sobre mi lugar en el mundo artístico y sobre cómo habitarlo.

(...) Hace tiempo que divago entre los diversos pensamientos en los que me he detenido desde que empecé mi carrera artística: ¿cómo me defino? ¿qué define mi trabajo? ¿dónde estoy situada? ¿dónde deseo situarme? ¿dónde me es inevitable situarme? ¿qué hago aquí? ¿quiero formar parte de este mundo? ¿he ido a parar a este sitio por una suma de azares, a causa de meras casualidades, o, acaso, elegí este recorrido? (...)

Casi espontáneamente me surge el deseo de tomar estas ideas, preguntas, inquietudes, de trabajar con ellas; desentrañarlas/me.¹

Los fragmentos anteriores pertenecen al proyecto que presenté para una muestra en el Cabildo de Córdoba en el año 2018. Proyecto que, en algún sentido, considero un poco confuso y abierto² (como muchos de los proyectos que alguna vez realicé), pero que me interesó por varios motivos. En primer lugar, por la posibilidad de contemplarlo como el inicio de algo que puede dar pie a desarrollar o investigar estas temáticas de un modo un poco más exhaustivo. Y, en segundo lugar, por el hecho de encontrarse estas introspecciones y conflictos internos aún vigentes en mi pensamiento: este proyecto resulta ser el ejemplo perfecto del estado emocional en que todavía me encuentro con respecto al arte. Efectivamente, la del 2018 fue la última muestra que realicé antes de caer en un bloqueo y en un estado de desinterés bastante generalizado en torno al arte visual.

Ver referencia visual n.º 0 en Anexo

En ese momento (y también ahora), me atrajo particularmente la idea de partir de preguntas, de tomar la incertidumbre, la vacilación, el estado de crisis y la inestabilidad —propios de mi experiencia como estudiante de arte y como artista— como ejes y motores que direccionen, y a la vez ejemplifiquen, mi trabajo y mi estado emocional en torno a mi producción.

Luego de una carrera universitaria en la que intercalé participaciones en el mundo artístico extracadémico (es decir, más allá de las que se dan al interior del ámbito universitario: exposiciones, clínicas, trabajos de sitio específico, entre otros), estos últimos años me he apartado de la producción. Otro tanto similar ha sucedido con mi rol de espectadora activa y gran parte de lo que se relaciona con mi actividad dentro del circuito y de la “escena” del arte en Córdoba. Y esto es así por diversos motivos que no tienen que ver exactamente con mi apreciación personal de los aspectos formales o conceptuales del arte actual. No tienen que ver con el impacto que generan en mí las obras de arte (contemporáneo o no), ni siquiera con el disfrute que estas me puedan causar.

Posterior a analizar un poco esta situación he llegado a la conclusión de que existe un contexto, compuesto por varios elementos, que ha contribuido a este distanciamiento —o a este particular estado psicológico y emocional—. Dicho contexto está conformado por conclusiones que obtengo a

¹ Fragmento de un texto que presenté como proyecto para la instalación *Autorretrato* que expuse en el contexto de la muestra “La colectiva de la sala”, Cabildo Histórico de Córdoba, marzo y abril de 2018.

² Es cierto que se podría pensar que todos los proyectos artísticos son, de algún modo, abiertos. Sin embargo, en mi caso particular y en el contexto específico de este trabajo final, creo que se puede considerar como abierto en comparación con proyectos de otros artistas que son más específicos a la hora de definir qué será lo que van a exponer, o de aquellos cuyo resultado final termina siendo más fiel al proyecto inicial.

partir de mis experiencias, percepciones y subjetividades sobre el ámbito artístico y que tienen que ver con mi propio paso, contacto y trayecto personal por/con/en el mundo del arte. Es decir, son apreciaciones y conclusiones que se desprenden de la forma de relacionarme con el arte a lo largo de mi historia personal. Algunos de estos elementos se podrían enumerar de la siguiente manera:

1) Aspecto social: la conciencia de que el arte visual en general solo alcanza a algunos estratos de la sociedad, es decir, es elitista.³ Y como respuesta a ello la incomodidad de contribuir a algo que solo llega e interesa a sectores muy específicos de la población. Cuando escribo esto me refiero tanto a sectores privilegiados de buen o alto poder adquisitivo⁴ (desde la clase media-alta a la alta) que se vinculan tanto desde el lugar de la producción como del consumo; pero pienso también en una clase de “iniciadxs”⁵, individuos con conocimientos previos sobre el campo artístico, que les permiten apreciar y vincularse con el arte de determinada manera.

2) Aspecto económico: la conciencia de la dificultad de vivir de la producción artística.⁶ No todxs lxs artistas tienen la posibilidad de acceder a un sustento económico (becas, subsidios) que les permitan desarrollar su obra en igualdad de condiciones sin depender de las lógicas de un mercado o el gusto particular de los coleccionistas que hay en Córdoba (para las que se debe producir un determinado tipo de obra o seguir ciertas fórmulas aceptadas). Por otra parte, tampoco resulta sencillo insertarse en el mercado del arte, y quienes lo consiguen —otra vez— suelen ser unxs pocxs privilegiadxs. Además, tampoco adhiero a las lógicas de los sistemas de reconocimiento verticalistas basados en una forma de meritocracia (se premia a quien tiene trayectoria/distinción, se reconoce a quien tiene premiaciones, etc.).

3) Hay sobreabundancia de estímulos sensoriales. Somos miles de personas produciendo imágenes, diseños, experiencias sensoriales de todo tipo. ¿Por qué producir en un mundo que no necesita de nuestra producción?⁷ Actualmente existen muchísimos tipos de piezas visuales y

³ Si bien esta afirmación puede ser discutible ya que existen circuitos de producción y consumo de arte muy diversos, aquí me estoy refiriendo a los más visibles, hegemónicos e influyentes. Muchxs artistas son plenamente conscientes de este hecho y producen obras que lo ponen de manifiesto. Un ejemplo puede ser una obra de la artista española Dora García (1965) en la que se lee “el arte es para todos, pero solo una élite lo sabe”. Frase pegada sobre la pared, escrita con papel de oro y perteneciente a la serie “Frases de oro” (iniciada en el año 2001; consiste en una secuencia de frases que la artista coloca sobre la pared en muchas de sus exposiciones).

⁴ Es decir, por fuera de los sectores o clases populares.

⁵ En primer lugar, quisiera dejar explícito que decidí utilizar el lenguaje inclusivo (su variante con x) a lo largo de este texto. Por otro lado, esta nota al pie se refiere a que el arte contemporáneo, como bien propone Michaud: “Funciona como grupo o tribu de iniciados. Lo que, dicho en otros términos, significa que no tiene raíces en el gran público”. “Existen los iniciados y los demás. En este asunto, toda la sutileza consiste en guardar muy bien el secreto de la semejanza para que el público común se quede en lo común y el público iniciado en la iniciación. (...) Buscar establecer una relación con el gran público: sería confesar que el rey anda desnudo o que los sujetos visten atuendos reales...”. MICHAUD, Y. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 38 y pp. 40-41.

⁶ Este tema fue desarrollado en el trabajo final de Licenciatura en Arte: CABRAL MONTEJANO, María Milagros. *¿Quién dijo que el amor no tiene precio?* Trabajo Final de Licenciatura en Artes Visuales. Argentina, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arte, 2020. Disponible en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16097>.

⁷ En el preámbulo de *Ver y estimar arte*, sus autorxs dan sus razones para escribir un libro más, entre tantos, acerca de la vaporosidad y multiplicidad del arte en la actualidad al plantear: “La mayor parte de estos libros no se preguntan de qué manera y por qué razones el arte prosigue aún, cuando ya no es necesario”. Más adelante afirman: “En el arte de hoy *todo es posible* (pero a la vez innecesario)”. FRAENZA, Fernando; TORRE, María Antonia de la; y PERIÉ, Alejandra. *Ver y estimar arte: apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio y, sobre todo, en regiones periféricas del mundo*. Argentina, Córdoba: Ed. Brujas, 2009, p. 7 y p. 9.

sensoriales: cine, diseño, publicidad, animación, ilustración, etc. Yves Michaud reflexiona sobre este tema en su libro *El arte en estado gaseoso*. Nos dice que el arte, que durante siglos mantuvo el monopolio de la producción de imágenes (o bien de la producción y recepción de lo “sensorial”), fue perdiéndolo paulatinamente hasta el punto en que lxs artistas llegaron a replantearse las razones por las que las usan⁸. Así es como comenzaron a intervenir una serie de “usos reflexionados” del arte⁹, y no solo esto: aparentemente ninguna característica del arte es ya exclusiva del arte, sino que las comparte con otros ámbitos del mundo (como ya mencioné, la publicidad, el diseño, la moda, el entretenimiento, entre otros)¹⁰. Antes, el uso de imágenes o la dimensión estética (o sensorial) de una pieza o elemento marcaban cuándo y dónde había arte, pero ahora esto ya no resulta ser un señalador determinante¹¹.

A partir de esta situación en que el arte se libera de la imagen (y viceversa) me pregunto: ¿qué lugar ocupa el arte en este contexto? Y también: ¿por qué seguir produciendo arte?,¹² —me refiero más bien a la acción de un individuo en particular y no a la creación artística en sí misma dentro de una cultura—.

4) Los límites del arte como disciplina se han desdibujado. Ya no es claro qué cosa puede ser arte o por qué algo es considerado arte; o, más bien, cualquier cosa podría inscribirse en un contexto artístico. Pareciera que lxs productoxs nos encontramos sumergidxs en un mar de posibilidades donde cualquier cosa puede ser materia potencialmente artística. Se ha perdido el oficio¹³ o, al menos, se ha corrido, desdibujado. Esto ha abierto la puerta a otras y nuevas destrezas, pero también contribuyó a que la práctica artística se vuelva cada vez más difusa (y confusa). ¿En qué consiste hoy el trabajo de un artista?¹⁴ Claramente no es lo que inocentemente creía cuando elegí esta carrera porque me gustaba pintar o dibujar.

Creo que este último punto se vincula, además, con la característica de desdefinición del arte actual, es decir, su desdibujamiento y corrimiento de su lugar de disciplina delimitada. Yves Michaud explica esto como el fin de un culto y de una creencia moderna¹⁵: el arte “se *des-define* (...) esto es, pierde sus componentes estéticos de placer y de belleza”.¹⁶ El arte ya “no pretende producir

⁸ La siguiente cita explica más el punto de vista del autor: “Desde la invención de la fotografía y luego de las técnicas modernas de reproducción y difusión de las imágenes, una enorme cantidad de imágenes de todo tipo y origen empezó a circular (...) El arte fue obligado a redefinir sus relaciones con las imágenes. Mientras constituían su sustancia, se volvieron uno de sus materiales y, más aún, un material extraño y mezclado debido a todos los tipos de imágenes en circulación”. MICHAUD, Y., *op. cit.*, pp. 72 y 73.

⁹ *Ibid.* p. 75.

¹⁰ Michaud va más allá cuando dice: “Hasta la famosa interactividad del arte se vuelve (...) una fórmula vacía y presuntuosa en un mundo en el que todo es interactivo, desde la televisión y la asistencia a los consumidores hasta los espectáculos pornográficos”. *Ibid.*, p. 40.

¹¹ Esto lo explican lxs autores de *Ver y estimar arte* cuando sostienen: “La obra de arte no es reconocible como tal en virtud de como luce (...) En cambio, dicho reconocimiento depende hoy —como se dice insistentemente— del mundo del arte”. FRAENZA, Fernando; TORRE, María Antonia de la; y PERIÉ, Alejandra., *op. cit.*, p. 64.

¹² Michaud también se lo pregunta: “Entonces, ¿cómo sigue habiendo lugares, ocasiones y ritos especiales de acceso al ‘arte’ cuando el arte se desborda en la vida? ¿Por qué seguir metiendo el ‘aire de París’ en focos (...) cuando el aire artístico está en todas partes?”. MICHAUD, Y., *op. cit.*, p. 150.

¹³ Como, por ejemplo, el de pintxr, escultxr, grabadxr, etc. Michaud nos dice: “La noción de artista es, también, renovada y borrada. El pintor y el escultor ya deben coexistir con el chamán, el *performer*, el accionista, el conceptual, el minimalista, a menos que ya no sea posible ser pintor o escultor”. MICHAUD, Y., *Ibid.*, p. 80.

¹⁴ Michaud considera que “El artista es cada vez menos un creador maldito (...) y cada vez más un operador o un mediador social con algo del hombre de negocios, del hombre de la comunicación, del ilusionista y del chaman”. MICHAUD, Y., *Ibid.*, p. 85.

¹⁵ MICHAUD, Y., *op. cit.*, p. 81.

¹⁶ *Ibid.* p. 79.

experiencias estéticas en el sentido de la experiencia tradicionalmente consagrada de la belleza, lo sublime o la invención”.¹⁷ Entramos en el posmodernismo, que, en palabras del autor, “es efectivamente este tiempo del pluralismo y de la diversidad, este momento del fin de los ‘grandes relatos’ que organizaban las representaciones”.¹⁸

Haré una pequeña pausa aquí para aclarar algunas cosas. La primera, que ninguno de los elementos mencionados (ni tampoco la sumatoria de todos ellos) constituye una razón suficiente para que se deje de producir arte, ni estoy diciendo que carezca de sentido hacerlo. Tampoco pretendo hacer una crítica o una valoración del arte actual. Simplemente estoy reflexionando sobre distintos factores que contribuyeron a cuestionarme mi propia práctica artística y mis deseos en relación con el arte.

Por otra parte, creo que no se puede pasar por alto el hecho de que cada uno de los ejes acá enumerados contiene una complejidad y podría ser estudiado e investigado con mayor profundidad. Incluso, considero que cada uno de ellos tiene potencial en sí mismo como tema de trabajo final de una licenciatura de arte. Sin embargo, lamentablemente escapan al tema que quisiera desarrollar y excedería a mis objetivos detenerme demasiado aquí.

Para finalizar la enumeración de las causas que estimularon este proyecto quisiera nombrar una más. Los puntos mencionados hasta aquí se cruzan con otro elemento que ha ido creciendo a medida que fui transitando mi carrera artística y contribuyó a mi resultante estado emocional actual. Me refiero a la contradicción personal entre lo que me gusta hacer (o lo que en algún momento creí que me gustaba hacer) y lo que tiene sentido hacer (o lo que debería hacer) para formar parte del circuito del arte contemporáneo o actual.

El resultado de reflexionar sobre todas estas cuestiones me ha conducido, primeramente, por el camino de la duda, de la vacilación. Y no ha sido, al menos en el primer tiempo, un camino que potenciara; de efectos y resultados constructivos; sino, más bien, uno que deriva en un estado de suspensión, de pausa, de frustración, de crisis, de incertidumbre y de inactividad en cuanto a lo que a mi carrera artística concierne.

Descubrí, más tarde, que mi anulación no tenía nada de especial ni de particular. Resultó que, mientras pensaba estas ideas y conversaba con algunos de mis pares y amistades, que se encuentran en situaciones similares a la mía, o mientras leía los escritos de otros trabajos finales recientes, pude percibir que estos conflictos atraviesan a muchas de las personas que se desenvuelven en el ámbito del arte en algún momento de su vida o trayectoria.

Sobre la base de esta compleja situación que estoy narrando y con la conciencia de tener que desarrollar alguna idea para poner en marcha mi trabajo final de la licenciatura, barajé la posibilidad de desenvolverme a partir de mis dudas existenciales. Es decir, transformar esta inactividad —de la que vengo hablando— en creación; trabajar a partir del conflicto de mi identidad como sujeto productor de arte y de los cuestionamientos acerca de mi lugar dentro (o fuera) del circuito artístico (y teniendo como punto de partida, también, una serie de preguntas que me llevaron, incluso, a cuestionar el motor de deseo que nos conduce a hacer o dejar de hacer algo).

Elegí trabajar con relación a mi propia subjetividad y no sacar conclusiones sobre las similitudes emocionales con otros actores que puedan transitar condiciones similares a las mías. Tomé esa decisión a partir de mi propio deseo, capricho e interés, que, al fin y al cabo, son mis principales

¹⁷ *Ibid.*, p. 79.

¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

motores para realizar este proyecto —no hay otra explicación—.

A continuación, algunos otros interrogantes que han servido como disparadores:

¿Qué se hace cuando no hay tiempo, dinero o ganas para hacer búsquedas específicamente artísticas? ¿Qué se hace cuando no se tienen las suficientes certezas acerca de que valga la pena depositar energías en eso? ¿Qué se hace cuando la crisis existencial, o “de profesión”, empuja más fuerte que el impulso artístico? ¿De dónde se saca el deseo, el entusiasmo o la pasión? ¿Es posible producir cuando el medio es hostil, cuando es casi un absurdo o un sinsentido hacerlo?

Pero también surgen los cuestionamientos opuestos... ¿Qué me ha motivado todos estos años a producir? ¿De dónde parte ese impulso, esa potencia que me conduce a hacer, cuando es más fácil anularse, no hacer nada o hacer cosas en ámbitos más específicos y direccionados con recompensas más claras?

Estas últimas inquietudes me conducen a elaborar una revisión, desde otra perspectiva, de los procesos que he estado desarrollado durante estos años: ¿de qué forma se relacionan con el trabajo que aquí presento?, ¿lo influyen, actúan como antecedentes? Además, estas mismas consideraciones me llevan a reflexionar sobre mi forma de hacer y de pensar lo que hago, sobre cuáles son mis motores de acción. Este trabajo me impulsa a realizar un análisis introspectivo sobre mis acciones, mis renuncias y conflictos, sobre mis movimientos y, también, sobre mis pausas.

Mi trabajo

En la corta (y no tanto) trayectoria que tengo como estudiante de arte y como artista, mi obra ha sido atravesada por diversos materiales, técnicas, formatos, y también por distintos niveles de complejidad en cuanto a su significación. Sin embargo, si tuviera que buscar una primera constante en mis trabajos, me resultaría evidente el hecho de que siempre sentí especial atracción por el contacto con la materia, la forma y el color. Esto puede traducirse en un interés por los aspectos formales o sensoriales de los objetos y los espacios en sí: aspectos perceptibles, matéricos, visuales, táctiles, sensitivos.

Al comienzo, el principal motivo que me impulsó a seguir esta carrera (y no otra) tuvo que ver con el placer que se desprende del hacer por hacer y con el deseo de construcción como motor de trabajo. Desde un principio me desarrollé partiendo desde la intuición, desde lo lúdico y la experimentación, dejándome llevar por lo que surgía espontáneamente para luego ir modelando esas improvisaciones y dar forma a una obra más bien matérica.

Ver referencia visual n.º 1 en Anexo

Con el correr de los años, —un poco sin querer, un poco adaptándome, un poco dejándome llevar por las tendencias del arte actual— fui abandonando ese modo de producir y comencé a acercarme a formas ajenas a este primer formato. Me aproximé a un tipo de obra menos centrada en la intuición y en la experimentación, y más vinculada a una idea o a un proyecto.

Ver referencias visuales n.º 4 y 5 en Anexo

Considero que, como consecuencia de esta transición, fue desapareciendo algo de ese placer de producir sin saber (y sin importar) qué, de ese deseo inventivo, de ese impulso creativo/constructivo, que me motivaron desde un comienzo. Hoy puedo reconocer ese impulso como uno de los elementos que mayormente me identifican y constituyen. Me refiero al motor instintivo y espontáneo desde el cual siempre parto (para luego imponer un orden, una estructura y un sentido). Actualmente puedo advertir que me es imprescindible arrancar desde un lugar emocional, pulsional e incluso irracional —si se quiere—, y que no me reconozco en otras formas de trabajo.

El siguiente cambio que ha atravesado mi producción en el último tiempo tiene que ver con el paso de la obra como objeto a la obra entendida como situación y como experiencia. En este tipo de arte, el contexto cobra una importancia determinante, y esta deja de ser legible desde un punto de vista meramente visual, perceptivo, sensorial. Es decir que no se agota en sus cualidades estéticas ni objetuales, sino que se expande abarcando todo el contexto: el espacio, la sala, la temporalidad en que sucede el evento, el intercambio que se produce con el público, etc. Me refiero a una clase de arte que ya no depende del objeto en sí, sino de una vivencia: de la manera en la que quien percibe la obra la experimenta.

El filósofo Yves Michaud explica este fenómeno como parte de una característica propia de la época que es el pasaje de la obra-objeto a la obra-experiencia (proceso que comenzó en la segunda mitad del siglo XX). Para él, “el arte [contemporáneo]¹ no es más que el efecto producido. Se va borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en

¹ El agregado entre corchetes es mío.

beneficio de una cualidad estética volátil, vaporosa o difusa”.² “Las intenciones, las actitudes y los conceptos se vuelven sustitutos de las obras. Sin embargo, no es el fin del arte: es el fin de su régimen de objeto”.³ Esto es lo que el autor denomina como *experiencia estética*: “Lo que quedó del arte cuando se volvió humo o gas”.⁴

Por lo tanto, creo que este cambio en mi manera de producir puede explicarse como una consecuencia de la comprensión de las formas artísticas contemporáneas y como un reflejo de estas en mi modo de pensar y entender el arte. Es posible que mi paso por la institución académica y los diversos espacios artísticos que habité me hayan conducido a modelar mi producción hacia una que se adapte más al arte actual (es decir, con marcas que lo identifiquen como arte contemporáneo). Creo que esta transformación en mi forma de trabajar se relaciona con la sucesiva pérdida de ingenuidad en torno al territorio del arte.

En el libro *Ver y estimar arte*, sus autorxs reconocen la existencia de distintas marcas de género que, en la contemporaneidad, funcionan como indicadores de que algo es una obra de arte (actual).⁵ Michaud también reconoce que en el arte se dan estos procesos. Mientras hace un análisis de los *ready mades* de Duchamp y las modificaciones que significaron para el desarrollo del arte, observa: “Si todo se puede volver arte a condición de seguir procedimientos de *artecialización* a fin de cuentas convencionales, entonces todo puede ser visto estéticamente y el arte puede fluir libremente afuera del mundo del arte”.⁶ Pero este ya es otro tema.

Ambigüedad

Volvamos a mi trabajo y a los elementos que sí han perdurado durante el tiempo. Creo es posible descubrir que mi obra artística siempre ha estado atravesada por distintos niveles de ambigüedad, oscilando entre una cosa y otra. Mis producciones, por lo general, no pueden definirse en una sola dirección, pues se encuentran en un estado de tensión y contraposición entre sus elementos internos. Es posible decir, aunque resulte una paradoja, que la obra se define en lo indeterminado. Esta relación de tensión y oposición, a su vez, permite generar un diálogo entre opuestos, al vincular los diversos elementos que componen la instalación o exhibición de piezas.

² MICHAUD, Y. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 32.

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ En el capítulo “3.7: Coda” de su libro —y a partir de un trabajo de investigación y análisis sobre la muestra de sitio específico “Nuovi Percorsi. La natura dell’arte”— lxs autorxs identifican seis marcas de género: 1) el artista es un sujeto de reflexión; 2) la obra es irónica; 3) vale positivamente el carácter otro, periférico, marginal o no-metropolitano de un artista o de una práctica; 4) se proponen denominaciones como trabajo o intervención, en vez de obras; 5) cuanto menos artístico, mejor; 6) la obra es un dispositivo dialógico. FRAENZA, Fernando; TORRE, María Antonia de la; y PERIÉ, Alejandra. *Ver y estimar arte: apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio y, sobre todo, en regiones periféricas del mundo*. Argentina, Córdoba: Ed. Brujas, 2009, pp. 339-391. Además, pienso que a estas marcas podrían sumarse muchas otras: utilización de colores neutros o predominancia del blanco; performance, instalación, mostrar el proceso; charlas o intercambios entre público y artista; lo relacional, el objeto “extra artístico”, la exposición extrema de la intimidad, lo crudo, lo brutal, lo escatológico, lo intervenible, lo efímero, lo sutil, lo frágil, lo “cool”, lo interdisciplinario, etc., etc.

⁶ MICHAUD, Y., *op. cit.*, p. 48.

El concepto de ambigüedad es desarrollado por Graciela I. de los Reyes en su ensayo *La categoría de la ambigüedad*⁷. Ella la define como falta de claridad y de univocidad en el discurso, como una separación o bifurcación de sentidos que se dan de forma simultánea en una misma obra y, muchas veces, contrapuestos. La autora relata cómo la relación entre el arte y la ambigüedad es tan antigua como el arte mismo. Desde la época del arte griego hasta el día de hoy dicha noción ha ido mutando desde ser considerada un término peyorativo hasta utilizarse de un modo positivo, a tal punto que “en el arte de las últimas décadas la ambigüedad se manifiesta clara y conscientemente como un principio estético”⁸. En otras palabras, el arte contemporáneo está completamente atravesado por la ambigüedad.

Por otra parte, la autora enumera distintos tipos de ambigüedad que pueden ser visibles en piezas artísticas actuales: [1] la referida al estatuto ontológico (ambigüedad respecto de si algo es o no es arte); [2] la que aparece cuando se produce un corrimiento de los límites de las disciplinas (por ejemplo, arte y ciencia); [3] la que se refiere al autor (cuando es difícil identificar la autoría, ya sea por una situación de trabajo conjunto o colaborativo, o por citar, copiar o tomar como referencia a otrx autxr/a); y [4] la que atañe al género o técnica con la que se realiza una obra (por ejemplo, hay obras en las que no es fácil discernir si se inscriben en el terreno de las artes visuales, la performance, la música, etc.)⁹. Creo que mis piezas e instalaciones podrían inscribirse sobre todo en la primera, segunda y cuarta categorías mencionadas.

En los primeros años de mi carrera abordé la problemática de la ambigüedad desde la ficción, creando mundos y situaciones que oscilaban entre realidad y ficción, entre lo posible y lo imposible, lo lógico y lo absurdo. En otros momentos he indagado en el cruce que se produce entre lo artístico y elementos que podrían considerarse como extra artísticos, y sus efectos en la práctica y en la experiencia. Es decir, el diálogo entre la realidad artística y aquella que podría considerarse al exterior de esta¹⁰; sus choques, tensiones, acercamientos; o lugares intermedios, intersticiales.

Ver referencia visual n.º 2 en Anexo

En el caso del presente proyecto, creo que algunas de las ambigüedades que se pueden agregar a las ya mencionadas tienen que ver con los límites entre: arte/pieza utilitaria, obra acabada/proceso/desecho, objeto/experiencia, arte/artesanía, etc.

Ver referencia visual n.º 8 en Anexo

En consonancia con esta idea de lo ambiguo, lo paradójico, lo indefinible, lo intersticial, se puede distinguir, además, una veta direccionada hacia lo extraño, en la que se conjuga lo inocente y lo ingenuo con lo desconcertante e incómodo.

⁷ REYES, G. "La categoría de la ambigüedad", en *Cuestiones del arte Contemporáneo*. Elena Oliveras (Comp.). Buenos Aires: Emecé, 2009.

⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁹ REYES, G., *op. cit.*

¹⁰ Esto es difícil de explicar, ya que cualquier objeto podría ser considerado artístico en el contexto indicado. Sin embargo, un ejemplo podría ser una pieza que al principio fue pensada como objeto utilitario (un jarrón, un cenicero, una jabonera, etc.), pero que terminó formando parte de una muestra. O al revés: objetos que al principio fueron pensados como piezas artísticas, pero resultaron ser muy similares a objetos utilitarios.

Materialidad

Otro interés que se ha mantenido a lo largo de mi despliegue artístico radica en la exploración y búsqueda de las posibilidades del material y de la técnica. Particularmente, destaco la cerámica como el elemento con el que mayormente trabajé en los últimos años (aunque la pintura haya sido la técnica a la que me dediqué al principio de la carrera). Existe claramente inquietud y curiosidad por los procedimientos y el conocimiento del material y de la profesión; mis procesos muchas veces tienen que ver con lo que habilita y posibilita el material, y lo que resulta de la exploración con este.

Sobre esto último, el arquitecto Juhani Pallasmaa¹¹ juzga que no se debe forzar al material a hacer lo que queramos, sino que hay que preocuparse por sus propiedades y hacer lo que este permita: “El trabajo del artesano implica la colaboración con su material. En lugar de imponer una idea o una forma preconcebidas, necesita escuchar a su material”.¹² Sin embargo, reconozco que en ocasiones he llegado a forzar la técnica hasta sus límites y he conseguido piezas experimentales extremadamente frágiles o ajenas a la práctica artesanal¹³.

Ver referencia visual n.º 9 en Anexo

Por lo demás, mi trabajo se ha definido en gran medida mediante el montaje espacial. Al estar compuesto de fragmentos, se genera un juego de vínculos y conexiones entre los distintos elementos que hace que la relación entre las piezas y el espacio que las circunda se vuelva fundamental. Es por ello que me he focalizado en el formato de instalación. La obra no se define en piezas aisladas, sino que su sentido se construye en la convivencia y conversación entre las partes que se condicionan entre sí y crean un sentido global. En esta superposición es donde cabe preguntarse acerca de la relevancia de cada pieza por separado: se relativiza la importancia de cada elemento particular.

Ver referencia visual n.º 3 en Anexo

Incertidumbre

Para continuar quisiera tomar algunas de las ideas que Juhani Pallasmaa desarrolla en su libro *La mano que piensa*, esta vez en relación con la incertidumbre. El autor se refiere a dos categorías distintas a la hora de llevar a cabo un trabajo o proyecto: el trabajo de certeza y el trabajo de riesgo.¹⁴

El primero es mucho más controlado y su resultado está predeterminado y calculado (por ejemplo: trabajos en serie, encargos, etc.). El trabajo de riesgo, en cambio, es aquel que puede echarse a perder en cualquier momento. Implica creatividad, experimentación y transita por

¹¹ Arquitecto finlandés, exprofesor de Arquitectura y decano de la Universidad Tecnológica de Helsinki; autor de numerosos libros sobre arquitectura y arte.

¹² PALLASMAA, J. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S. L., 2012, p. 59.

¹³ En la práctica artesanal se busca durabilidad y resistencia en el resultado final, ya que se piensa una pieza en relación con su uso.

¹⁴ Categorías propuestas por David Pye en su libro *The Nature and Art of Workmanship* que Juhani Pallasmaa retoma en PALLASMAA, J., *op. cit.*, p.79.

un terreno inexplorado (por ejemplo: la producción artística).¹⁵

La ventaja de la incertidumbre, la vaguedad y la falta de definición propias de este modo de trabajar radica en que estas permiten que el trabajo mismo haga sus sugerencias y tome sus giros y movimientos inesperados.¹⁶ Pero esta situación no se da de forma lineal, sino que se constituye en un ir y venir del boceto a la obra, en el que el proceso adquiere importancia sobre el resultado y en el que pueden surgir distintas alternativas que derivan de un proyecto concreto inicial.¹⁷ “El sentido de la incertidumbre mantiene y estimula la curiosidad. En la medida en que no se permita que la incertidumbre aumente hasta llegar a la desesperación y a la depresión, se trata de una fuerza impulsora y una fuente de motivación en el proceso creativo”.¹⁸

Si bien estas formas de trabajo nunca se dan de forma pura —más bien se entremezclan o cada una adopta algo de la otra—, me resulta práctica esta diferenciación para poder explicar algunas características de mi manera de producir.

A mis propios procesos los he desarrollado, generalmente, desde la intuición, dando espacio a ciertos grados de espontaneidad. Me siento cómoda con lo no predefinido/establecido; es decir, trabajando desde un lugar que habilita la apertura de distintas posibilidades de desarrollo de una idea, sin bocetos previos muy definidos. A partir de lo que va surgiendo espontáneamente voy construyendo y puliendo el sentido del proyecto, y siempre dejo cierto lugar a la incertidumbre. En general, me resulta más familiar trabajar de un modo abierto, permitiendo que el deseo sea la guía primaria para un hacer que me irá diciendo hacia dónde dirigirme.

Esta apertura, además, se ve reflejada en los resultados finales: contribuye a una posible multiplicidad (o distintos niveles) de interpretaciones que yo dejo libradas a lxs espectadorxs y que escapan a mi decisión o intención. Me resulta ajena la idea de obra cerrada y direccionada con una sola interpretación posible (es decir, una obra en la que quien la transita solo tiene que descubrir el significado a través de diversas pistas que desembocan en la resolución de un enigma).

Ver referencia visual n.º 4 en Anexo

En relación con lo anterior, traigo a colación un último elemento que me atrae y que considero pertinente asociar a mis procesos. Me refiero al elemento contingente, es decir, lo que escapa a mi control, lo que puede suceder o no, sin que haya sido planificado o premeditado.

Pensar la obra como una experiencia implica, también, concebirla como vivencia. En este sentido, se puede contemplar algún tipo de reflexión o consideración introspectiva en aquel

¹⁵ PALLASMAA, J., *op. cit.*, p. 79.

¹⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹⁷ Hay dos cuestiones que quisiera aclarar. 1) Es cierto que el nuevo status que adquiere el proceso en sí mismo en la actualidad puede significar que este formato “de proyecto” funcione como una moda, tendencia o, incluso, una marca de género, que señala que ahí hay arte contemporáneo. Sin embargo, no es en eso en lo que trato de hacer hincapié, sino en el punto de partida desde el cual se aborda un trabajo. 2) Si bien también es verdad que todo trabajo artístico (por más planificado que esté) tiene una cuota de riesgo y, a la vez, siempre hay una mínima proyección en todo trabajo (por más improvisado que sea), creo que es posible visualizar distintos modos de enfrentarse al acto de producir y que estos dos modos pueden observarse en el resultado final de la obra de algunxs artistas.

¹⁸ PALLASMAA, J., *op. cit.*, p. 124.

que es sujeto de dicha experiencia. En otras palabras, quien transita una obra no tiene por qué llegar a las mismas conclusiones ni interpretaciones que dieron origen a su producción. Ni siquiera tendría por qué percibir la obra como tal o incluso leer todos los elementos que forman parte de ella como un todo integrado. Dejar una apertura para ese momento de encuentro con la obra, y convertirme yo misma en espectadora de los efectos generados en quien percibe los procesos que propongo, es una instancia que me resulta sugestiva.

Al finalizar la escritura de este apartado, queda girando en mi mente la intriga de si todas las cualidades que aquí menciono no son en realidad propias del arte actual en general. También me hacía esta pregunta en el 2018, cuando expuse por última vez (hasta ahora); de hecho, este interrogante funcionó como uno de los temas de aquella exposición.

El proyecto

En este capítulo intentaré explicar y graficar de la mejor manera posible las distintas piezas y elementos que componen la muestra/instalación que se complementa con este texto¹. Este conjunto de piezas, objetos e imágenes —que no son reflejo ni ejemplificación de este escrito, ni viceversa— tienen características y procedencias diversas.

En un primer acercamiento encontramos, por un lado, objetos/elementos que resultan de la reflexión en torno a procesos anteriores, así como también una edición de estos bajo una nueva mirada. Por otra parte, piezas que son producto de distintos procedimientos que he llevado a cabo paralelamente a la crisis (artística/existencial/de profesión) sobre la cual gira este proyecto. Es decir, trabajé tanto con piezas u obras realizadas en el pasado como con una nueva producción que fue surgiendo conjuntamente con este texto.

Las piezas y elementos que conforman este proyecto son muy distintos entre sí tanto en lo referido a sus atributos sensoriales/formales (a) como a sus cualidades conceptuales (b) y a su formato de exposición (c). Por este motivo, considero que agruparlos en distintas categorías puede ser de utilidad para un mejor entendimiento de este trabajo. Habrá que tener en cuenta que la mayoría de los elementos que lo componen podrían pertenecer a más de una categoría (o incluso, a todas ellas).

Categorías conceptuales

Lo inútil/inservible: piezas que, en principio, pueden ser pensadas como basura, acumulaciones, cosas que “no sirven”, material de descarte; obras² que nunca llegaron a ser tales, que nunca fueron expuestas o terminadas, o que fracasaron por algún motivo³; piezas, trabajos o ejercicios que realicé en mi trayecto como estudiante. Son objetos que fueron quedando al margen, que nunca habían sido valorados o pensados (hasta ahora) como piezas artísticas o como elementos que pudieran inscribirse en un contexto positivo.

Es, dicho de otro modo, lo que no se usa, lo que queda apartado, lo que sobra, o los procesos que era necesario llevar a cabo como ejercicio de entrenamiento o exploración para llegar a otro lugar (a la “verdadera obra” que sí será expuesta y pensada como tal). La mayoría de estos trabajos quedaron guardados en cajas o estanterías; y olvidados.

También entra en esta categoría el material de descarte que se produce cuando se está

¹ Son ambas instancias (escrito y obra) complementarias entre sí y no es una añadidura o extensión de la otra y son, además, simultáneas en cuanto a su ejecución.

² Hago uso de este término porque, si bien las coloco en la categoría de “lo inútil”, me refiero a piezas que fueron realizadas como candidatas a posibles obras o, al menos, en un contexto de producción de lo que podría pensarse como artístico (academia educativa, procesos para muestras, clínicas, etc.).

³ Fracasaron como obra en el sentido de que nunca llegaron a ocupar el espacio que, se entiende, ocuparía una obra de arte: para ser expuestas, para ser vendidas, para ser mostradas o para circular en ámbitos relacionados con el arte. Algunos ejemplos podrían ser: piezas que formaron parte de una búsqueda, pero que no lograban cumplir mis expectativas; piezas que fueron descartadas luego de seleccionar las que sí formarían parte de una muestra; piezas que fallaron técnicamente, es decir, se quebraron o no lograron el resultado buscado; etc.

haciendo otra cosa, como el material cerámico que va sobrando mientras se crea algo. Desarrollaré, más adelante y en profundidad, las características de este tipo de piezas que he llamado *piezas desecho*.

Para los elementos que componen este primer grupo me surgen las siguientes preguntas: ¿su existencia carece de sentido? ¿Este material tiene algún valor en sí mismo o solo se trata de pasos necesarios e intermedios para llegar a lo que sí será valorado como obra? ¿Qué se hace con todos estos objetos que ocupan espacio e implican un gasto monetario y de energía para su producción, pero carecen de valor artístico?

Por último, querría mencionar que existe una relación entre esta categoría y los conceptos de fracaso y absurdo.

Ver referencia visual n.º 6 en Anexo

Lo frágil: me refiero a la fragilidad tanto material como metafórica o simbólica. Estos elementos reflejan inseguridad e inestabilidad. Pueden ser piezas muy delicadas o rotas, frases o textos alusivos a esta cualidad de fragilidad.

Considero que lo frágil está vinculado, de alguna manera, con el estado de crisis del que he venido hablando, puesto que se refiere a aquello que se encuentra en un equilibrio inestable, que de un momento a otro puede quebrarse, romperse, para dejar de ser lo que era y transformarse en otra cosa.

Ver referencia visual n.º 7 en Anexo

Lo ambiguo: con este término identifico a esos lugares intermedios entre una cosa y otra. Puntos intersticiales o de tensión; elementos de los que no se sabe si son obras o no. Por ejemplo, objetos que se encuentran en un punto medio entre obra y pieza utilitaria, decorativa, o artesanía, joyería, etc., y que solamente terminan de definirse como arte por el contexto en el cual se inscriban, muestren o circulen. No hay en su aspecto material ninguna característica que los distinga especialmente como piezas artísticas, pero, a la vez, tampoco se reconocen plenamente como objetos funcionales o utilitarios: están en un extraño lugar intermedio en el cual, según el contexto, podrían funcionar como cualquiera de las dos cosas.⁴

Ver referencia visual n.º 8 en Anexo

Categorías expositivas

La puesta en escena de este proyecto está conformada por elementos y escenarios distintos. Una parte corresponde a un carácter expositivo más tradicional, a la que llamo *Cubo blanco*, y otra puede englobarse en una modalidad a la que nombro como *Feria*.

Ver referencia visual n.º 12 en Anexo

Cubo blanco: en un sector del espacio se reúnen piezas cuyo fin es ser observadas y analizadas en un formato más tradicional. Me refiero a objetos e instalaciones dispuestos de

⁴ Si bien es cierto que, si seguimos las lógicas del arte contemporáneo, se vuelve evidente que la obra de arte ya no resulta reconocible como tal solamente por su apariencia, creo que esto aplica más bien a un tipo de obra. Aún existen otras que son posibles de ser identificadas como tales por su cualidad sensible.

forma tal que a lxs espectadorxs se les da a entender que están allí para ser observados y recorridos sin requerir de alguna acción específica para completar la experiencia artística.

Estos elementos se disponen sobre bases, tablonés, en repisas, colgados de la pared o sobre el suelo. Entre ellos hay cerámicas, fotografías, textos escritos, etc. Además, algunos textos e imágenes están compendiados en una especie de álbum o bitácora. El formato general de la muestra es el de instalación.

Feria: en otra parte de la exposición coloco distintas piezas, trabajos y obras que desarrollé durante mi carrera como estudiante y pruebas, ensayos y elementos que derivaron de alguna exploración artística que ya no deseo o puedo conservar por distintos motivos. Estos elementos se encuentran a la venta a un precio accesible en comparación con los precios que suelen verse en las ferias de arte⁵. El público puede decidir, con cierto margen de negociación,⁶ con cuánto dinero quiere contribuir, y llevarse cualquier pieza o elemento para el fin que desee (para exponerlo en su casa, para modificarlo, destruirlo, revenderlo, coleccionarlo, reutilizar sus materiales etc.).

Anteriormente realicé una acción similar en el Centro Cultural España Córdoba⁷, en el contexto de una muestra en la que lxs visitantes podían llevarse una pieza de cerámica a un precio sumamente accesible, habiendo contribuido en una caja-alcancía que se encontraba dentro de la sala. En esa ocasión, mi trabajo reflexionaba en torno al valor del trabajo artístico.⁸

Ver referencia visual n.º 5 en Anexo

En este contexto de *Feria* se ponen en evidencia varias problemáticas que me interesan particularmente. Por un lado, con esta acción se planea reunir fondos suficientes para cubrir los gastos realizados tanto para el montaje de la muestra como para la producción de las obras. De esta forma es posible entrever cómo, en ocasiones, las artes visuales terminan siendo poco rentables para lxs artistas y estudiantes, que muchas veces tienen que invertir para mostrar su trabajo. Por otro lado, se abre un hilo a la problemática del valor de una pieza artística o, al menos, de piezas producidas en un contexto artístico (así sea de aprendizaje o exploración).

Finalmente, se busca poner al descubierto el hecho de que la falta de espacio físico para guardar los trabajos suele presentar complejidades e incluso puede resultar angustiante para lxs artistas. La necesidad tanto de despojarme de elementos que ya no puedo conservar en mi espacio como de recuperar algo del dinero invertido en materiales a lo largo de mi carrera como estudiante y como artista (incluyendo los gastos de esta misma muestra) es lo que me interesa poner de relieve.

⁵ Como por ejemplo en el Mercado de Arte Contemporáneo de Córdoba, en Arteba de Buenos Aires, o los precios que se manejan en trastiendas de galerías o salas de exposición, etc.

⁶ Hay un precio sugerido.

⁷ Instalación *Valor agregado* en la muestra "Sitiar", sala del Centro Cultural España Córdoba (CCEC), 2017.

⁸ En ese momento, la muestra consistía en un premio que se desprendía de la clínica HUMUS, coordinada por Lucrecia Requena y Melina Colombano, realizada en el 2017 en el CCEC. Para esta instancia se seleccionaron 3 artistas (de 10 participantes) para llevar a cabo una exposición. El espacio otorgaba una sala y un monto destinado a los gastos en material y montaje, pero no había honorarios o una retribución económica para lxs artistas. En caso de que lograra vender todas las piezas expuestas, juntaría el monto exacto que se había destinado al material, y de esa forma pagaba mis honorarios.

Ver referencia visual n.º 6 en Anexo

Con esta acción también busco interpelar/me acerca de la “artisticidad” de las piezas puestas en venta en esta modalidad: ¿estos objetos carecen de valor artístico? Y si lo tienen, ¿cuál sería? ¿Cómo se refleja esto en un valor monetario? Dejo estas preguntas abiertas también a lxs visitantes de mi exposición.

En una zona de este sector hay paratextos que ayudan a entender el mecanismo de compra y el sentido de esta acción. Los elementos en venta se colocan sobre tablonces, bases de madera, estanterías, pallets, o sobre el suelo de una forma no tan ordenada, que sigue las lógicas de las ferias “americanas” o “de pulgas”.⁹

Considero pertinente mencionar que esta noción de “feria americana” atraviesa mi biografía personal ya que he participado —como compradora, como vendedora o como organizadora— de muchas de ellas a lo largo de mi vida y en distintos contextos. Además, durante años trabajé vendiendo ropa usada en formato de feria, y en la actualidad continúo feriendo esporádicamente. Por este motivo, creo que es posible pensar que hay algo autobiográfico o autorreferencial también en esta acción.

Este formato se completa con la participación de quien visita la muestra. Probablemente, lo artístico reside en la experiencia y no en los objetos que componen la feria, aunque dejo abierta esta interpretación a quien vivencie esta propuesta.

Me parece oportuno pensar que entre estas instancias expositivas se da un momento más de contraposición de elementos. El elemento social y de intercambio propio de una feria cohabita junto al *Cubo blanco*, inmaculado y más tradicional en un plano de simetría (y no relegando la venta a una trastienda oculta o a una piedad en el fondo). Estas dos situaciones se ponen en tensión al oponer lo caótico con lo ordenado, lo estático con lo fluido, lo planificado con lo contingente. Otra característica que se pone en juego aquí es la exposición de arte y la feria como elementos que han formado parte de mi vida, pero que por primera vez se encuentran en un mismo lugar.

Antes de finalizar este apartado, quisiera desarrollar, en relación con las categorías de exposición que estuve describiendo, algunas nociones del concepto de instalación, elaboradas por Boris Groys en su ensayo *La topología del arte contemporáneo*.

Aquí el autor sostiene que una de las características principales del arte de nuestro tiempo radica en que “la originalidad de una obra (...) no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica”.¹⁰ El crítico comenta que el arte contemporáneo trabaja en el nivel del contexto, del marco, y que tiene más que ver con una decisión individual de incluir o excluir cosas (con una selección y presentación) que con una producción de obras individuales. Groys afirma que “la instalación es en sí misma (...) un espacio de [sic] tomar

⁹ La feria americana se caracteriza por la venta de ropa u objetos usados en plazas, galpones, iglesias o instituciones de caridad. Una de sus principales cualidades es el hecho de que las prendas u objetos se venden a un precio accesible y a veces es posible regatear o negociar su valor. Por otro lado, este tipo de ferias suelen darse más en barrios o contextos populares.

¹⁰ GROYS, B. *La topología del arte contemporáneo*, [en línea]. (Ernesto Menéndez-Conde, traductor). *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Duke University Press. (2008), pp. 71-80. Disponible en: <<http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>>

decisiones”.¹¹

De este modo, una instalación es una determinada selección de objetos e imágenes que se presentan a sí mismos de una forma muy inmediata y conforman un espacio finito. Está compuesta del espacio mismo y, por lo tanto, es material por excelencia. Además, es una forma de arte que incluye a todas las otras formas de arte.¹²

Por otra parte, el autor afirma que una instalación es, por definición, presente, contemporánea; por lo que no puede ser copia de otra instalación. Es decir: por más que se reprodujera con exactitud una instalación anteriormente realizada, esta sería un nuevo original y no una copia de la primera. Esto es así por su cualidad de ser una “presentación del presente, una decisión que tiene lugar aquí y ahora”.¹³

Al ser un espacio cerrado, la instalación crea su afuera. Los elementos que la componen también circulan en el espacio exterior. Así pues, la instalación es un espacio cerrado que, al mismo tiempo, tiene una apertura hacia el exterior.¹⁴ “Cada imagen y objeto de la instalación puede verse como un ser verdadero, desoculto y presente; pero solo dentro del espacio de la instalación. En sus vínculos con el espacio externo, las mismas imágenes y objetos pueden (...) ser piezas de una secuencia potencialmente infinita de repetición y reproducción”.¹⁵

Ver referencias visuales n.º 0, 3 y 5 en Anexo.

En relación con estas ideas, me es posible analizar la muestra que preparé y pensarla como una selección y edición de mis propias obras pasadas y presentes. Esto implica una toma de decisión sobre la inclusión o exclusión de una serie de objetos previamente existentes. Dicha selección conformaría un nuevo original y no una copia o repetición de mi propio trabajo, ya que se construye en un nuevo contexto espacial y temporal. A su vez, los elementos que forman parte de esta instalación se conectan con un afuera. Este exterior se manifiesta, por un lado, en el vínculo con los contextos de producción o exposición previos de algunos de los objetos e imágenes seleccionados, pertenecientes a trabajos propios anteriores. Por otro, en textos e imágenes de trabajos de otros autorxs¹⁶. De este modo, se construye un diálogo y un ida y vuelta de significaciones en un espacio finito y cerrado, pero no falto de aperturas.

Ver referencia visual n.º 11 en Anexo

Categorías formales/sensoriales

Considero que no es de gran importancia para el entendimiento de este trabajo diferenciar los distintos tipos de objetos que se exponen en categorías que los agrupen por sus características sensibles. Sin embargo, mencionaré algunas de las técnicas y objetos utilizados a fin de ilustrar qué elementos componen la muestra.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Me refiero a una serie de frases calçadas tomadas de libros de distintos autorxs y memes, entre otros elementos que recupero en el contexto de los procesos que llevo a cabo para este trabajo y que coloco junto a otras imágenes y textos en un álbum.

Cerámicas: piezas frágiles, piezas rotas, piezas ambiguas, esculturas de años anteriores terminadas o no (en algunos casos es solo el registro fotográfico de estas piezas), frases o palabras modeladas con esta técnica.

Escritura: texto dibujado, calcado o escrito a máquina (las frases pueden ser mías o de otrxs autores).

Fotografía/impresión: registro de piezas u obras del pasado, de procesos —por ejemplo, de cierta vez que acomodé mi taller—, de piezas guardadas y embaladas, capturas de pantalla del celular, memes, etc.

Procesos de años anteriores: pinturas sobre bastidor, pinturas con relieve, dibujos, esculturas u objetos realizados con una técnica similar a la cartapesta, y otros. (Estos objetos se encuentran, sobre todo, en el sector de *Feria*).

Álbum: compendio de fotos, imágenes, escritos propios en formato íntimo, fragmentos de textos de otrxs autorxs, memes, etc. Aquí conviven elementos de índole muy diversa. Su lógica es caótica y autorreferencial, autobiográfica e íntima.

Ver referencia visual n.º 11 en Anexo

Mobiliario: tablonés, repisas, mesas, bases, alfombra, silla, cortina u otros elementos necesarios para el montaje, pero que también integran y tienen relevancia en la instalación resultante.

Piezas desecho

Al comienzo de este capítulo mencioné que algunos de los objetos/piezas/imágenes que integran la exposición se realizaron conjuntamente con este escrito. Estos elementos, además, formaron parte de procesos de distinta índole que no fueron programados ni lineales y que dieron como resultado piezas muy variadas.

Quisiera dedicarle este apartado a desarrollar algunos aspectos de las piezas resultantes de uno de estos procesos de trabajo. Me refiero al que —considero— se sostuvo por más tiempo¹⁷ y el que mayor relevancia tiene en cantidad de piezas realizadas. Utilizaré el nombre de *piezas desecho* para referirme a estos objetos que, por otro lado, son atravesados por todas las categorías conceptuales anteriormente descriptas: frágiles, ambiguas, inservibles.

Estas piezas resultan de la acumulación o resguardo de material de descarte o de material que se produce durante procesos que realizo cotidianamente en mi taller. Es decir, son formas que aparecen por casualidad mientras trabajo en la realización de objetos con un fin específico¹⁸. En ellas aparece algo del hacer mientras hago otra cosa. Hay algo que surge primero espontáneamente, desde el azar, y que yo rescato.

Ver referencia visual n.º 9 en Anexo

Originariamente, mi intención era guardar solamente piezas que fueran muy frágiles. Pero luego mi criterio se amplió a rescatar piezas más diversas, cuyo aspecto me resultaba particularmente atractivo. Estas formas nacen de la misma práctica con el material: la

¹⁷ Hace por lo menos dos años que vengo llevando a cabo este procedimiento.

¹⁸ Me refiero a objetos utilitarios que realizo para mi emprendimiento: tazas, cuencos, platos, etc.

aplicación de herramientas sobre la pasta, descartes y excedentes de procesos de piezas realizadas en molde, figuras que se forman en el amasado de la pasta o en la acción de tornearse o retornarse, etc.¹⁹

Más tarde, comencé a tomar pequeñas decisiones estéticas, por ejemplo: direccionar un poco la materia, posicionar los elementos para que se sequen con una forma elegida, agrupar los objetos por categoría, seleccionar esmaltes o decoraciones finales, etc.

Ver referencia visual n.º 10 en Anexo

Quisiera tomar, una vez más, algunas de las ideas que desarrolla Juhani Pallasmaa en su libro *La mano que piensa* para reflexionar sobre mi trabajo. En este libro el autor argumenta, principalmente, que existe un saber tácito en el hacer, en el que, además, se manifiesta un conocimiento existencial de quien produce. Por otra parte, también habla de una tradición silenciosa existente que afecta el trabajo de cualquier artesano o artista.

El autor sostiene que hay una correspondencia y afinidad entre el/la artesano (o artista) y su taller, un vínculo entre el individuo y su oficio, que forman un conjunto integrado.²⁰ Pero, además, argumenta que el proceso, el producto y el/la creador/a están completamente fusionados, de modo tal que “la obra y su creador intercambian ideas y se intercambian el uno a la otra”.²¹

En el caso de las *piezas desecho*, son resultantes del trabajo cotidiano en el taller y reflejan una conexión con este, como derivados de la labor manual/artesanal. Hay un ida y vuelta entre el trabajo de taller y estas piezas. En el hacer rutinario aparecen formas, y estas formas, a su vez, condicionan el hacer: me conducen a pensar cómo resguardarlas (lo que limita, al mismo tiempo, un determinado acomodo del espacio), cómo posicionarlas para que se sequen de una determinada manera, dónde y cómo almacenarlas para que no se rompan, etc. Las piezas son resultado y reflejo del trabajo en el taller y, a la vez, influyen en él.

Por otra parte, el autor afirma que el acto de hacer genera nuevas ideas sobre el hacer mismo: “A menudo es el propio acto de dibujar (...) lo que da origen a una imagen o una idea”²². De este modo, lo que surgió inicialmente con una forma, va mutando y encontrando otras nuevas. Mi proyecto inicial se fue modificando en la medida en que el accionar repetido de los procesos de trabajo me llevaron a descubrir nuevas posibilidades.

Estas *piezas desecho* surgieron, al comienzo, como respuesta a la pregunta de lo que se puede producir cuando no hay tiempo, convicción o energías suficientes para dedicarle al trabajo artístico. Son lo que se hace mientras se hace otra cosa (en este caso, el trabajo de producción de cerámica utilitaria que me genera ingresos económicos). Y es en ese aspecto que se relacionan con la reflexión sobre la crisis del/la artista en torno al sentido de crear.

¹⁹ Puedo agregar también otras acciones: colada, recorte de bordes excedentes, material que se cae o chorrea, objetos que se caen, se rompen o se arruinan por algún motivo. Por lo general, estos restos de material eran depositados en un tacho para ser reciclados y transformados nuevamente en pasta.

²⁰ PALLASMAA, J. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, S. L., 2012, p. 54.

²¹ ELKINS, J. *What Painting Is*. Nueva York/Londres: Routledge. 2000, p. 14. En: Pallasmaa, J., *Ibid.*, p. 93.

²² PALLASMAA, J., *Ibid.*, p. 101.

Crisis

Todos y todas estamos acostumbrados/as a que destruyan nuestros sueños, a que aplasten nuestras esperanzas, a que destruyan nuestras ilusiones, pero ¿qué hay después de la esperanza? (...) ¿cuál es la alternativa a la resignación cínica, o al optimismo ingenuo?¹

Gran parte del transitar por mi carrera artística estuvo atravesado por el concepto de crisis: entrar en crisis, no saber por dónde seguir, no tener la certeza de ser “buena” en lo que hago o de tener posibilidades de desarrollarme exitosamente en un futuro profesional, no tener la seguridad de haber elegido la carrera indicada. Todas estas sensaciones van ligadas a un sentimiento de incertidumbre que es una de las características de la crisis.

Recuerdo en más de una ocasión enojarme y dudar de darle continuidad a la carrera. Por ejemplo, viene a mi mente cierta ocasión en la que, tras un final en el que me había ido muy bien, una profesora me dijo que solamente había sido posible llegar a esos resultados a partir de tener que atravesar un periodo de crisis. Crisis que, en mi experiencia, se vivió de un modo bastante angustiante y desalentador, que implicó poner en duda mis capacidades y una lucha interna con mi autoestima.

Pienso que la situación de crisis (existencial o del tipo que sea) es muy común en el ámbito artístico. Me pregunto si lo es en igual medida en otras carreras o si resulta, más bien, una constante durante el tránsito específico por una carrera artística. Este estado de crisis ¿es necesario?, ¿es inevitable?

Para indagar un poco sobre esta problemática, intentaré definir el concepto de crisis. Para esto, voy a basarme en algunas ideas del historiador Reinhart Koselleck. Tomaré, además, un texto de María Lucila Svampa² que recupera el análisis que este autor hace del concepto, y le da una interpretación y actualización propias.

Koselleck nos dice que el término crisis “Indica inseguridad, sufrimiento y prueba y remite a un futuro desconocido”.³ Al hacer una historización conceptual del término, postula que al concepto de crisis (del griego *krino*) que originalmente indicaba una resolución definitiva e irrevocable⁴ y se le sumaba una dimensión temporal que refería a la obligación de juzgar y actuar bajo el principio de la falta de tiempo⁵, posteriormente se le agrega una variedad de significados con los que pierde en claridad y precisión, y el término comienza a caracterizarse por el aspecto de “ambivalencia”.⁶

En otro de sus textos describe el concepto de la siguiente manera: “Pertenece a la esencia misma de la crisis la existencia de una decisión pendiente y todavía no adoptada. Y asimismo

¹ HALBERSTAM, J. *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Editorial EGALES. 2018. p. 13.

² Doctora en Ciencias Sociales, licenciada en Ciencia Política (UBA) y docente en la UBA.

³ KOSELLECK, R. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Editorial Trotta, S. A., 2012, p. 131.

⁴ *Ibid.*, p. 132.

⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶ KOSELLECK, R. *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Editorial Trotta, S. A., 2007, p. 271 y 273.

pertenece a dicha crisis el hecho de que se desconozca provisionalmente cuál es la decisión que ha de tomarse. La inseguridad general en una situación crítica cualquiera se halla teñida, pues, por la certeza de que —indeterminadamente en cuanto al momento, pero con toda seguridad; con incertidumbre respecto al cómo, pero con plena certidumbre— se avecina el final de la situación crítica”.⁷

Svampa coincide con Koselleck en hacer referencia a la polisemia que ha alcanzado el concepto, así como el amortiguamiento que ha ido sufriendo la palabra a causa de su uso en diversos ámbitos y disciplinas.⁸ No obstante, es esta pérdida de fuerza y esta inclinación del término hacia una imprecisión lo que, considero, habilita la posibilidad de trasladar algunas de sus significaciones al tema que propone este trabajo: la crisis del/la artista.

Para Svampa, “la crisis viene a indicar una puesta en suspenso de una continuidad”.⁹ Sucede en “un momento en el que la continuidad entre nuestro horizonte de expectativas y espacio de experiencias se ha desgarrado”.¹⁰ Además, la autora hace especial hincapié en el proceso de decisión en el que desemboca toda crisis. La crisis puede ser pensada como una necesidad de esclarecimiento en una circunstancia de confusión; es decir, como un momento bisagra “entre un instante de gran preocupación, en el que se percibe una gran vulnerabilidad de la estabilidad de ciertos cimientos y su resolución”.¹¹

Svampa retoma las reflexiones que Koselleck desarrolla en un texto posterior a los citados en este apartado.¹² Aquí, el autor invita a pensar la historia de la humanidad como una crisis constante.¹³ Desde este punto de vista, la crisis devendría en un concepto procesual, según el cual habría un juicio permanente.¹⁴

Ambxs autores citados estudian el significado del concepto de crisis en el contexto de las disciplinas en las que trabajan (historia y política). Sin embargo, creo que, si cambiamos la escala y el enfoque en el que estxs autores analizan la crisis, podría pensarse la vida de todas las personas en un estado de crisis constante.

Teniendo en cuenta las ideas aquí plasmadas, me resulta posible crear mi propia definición del término. Creo que la crisis es una delicada e inestable situación intermedia entre una cosa que es de una determinada forma y ya no puede permanecer en ese estado (necesita ser cambiada) y esa misma cosa transformada. La crisis es esta especie de equilibrio que no puede mantenerse indefinidamente, pues ha de resolverse. Por eso, el tiempo de la crisis, aunque

⁷ KOSELLECK, R., *Ibid.*, p. 115.

⁸ SVAMPA, M. L. El concepto de crisis en Reinhart Koselleck. Polisemias de una categoría histórica. *Anacronismo e Irrupción* (revista) [en línea]. ISSN 2250-4982 - Vol. 6 n.º 11, noviembre 2016 a mayo 2017. pp. 131-151. [Consultado: 06/06/22]. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/anacronismo/article/view/2048>

⁹ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹¹ *Ibid.*, p. 143.

¹² Se refiere a un texto de 1985.

¹³ Koselleck distingue en *Historias de conceptos* tres opciones semánticas para el término crisis: como concepto procesual (crisis permanente), como concepto periódico iterativo (superación del umbral de una época, proceso que puede repetirse) y, en último lugar, como concepto ligado a la idea religiosa del juicio final (es decir, apunta a una resolución final y única). KOSELLECK, R., *op. cit.*, p. 135.

¹⁴ Ante la disyuntiva acerca de si la crisis puede interpretarse desde una perspectiva cristiana basada en el juicio final —visión de la historia signada por una linealidad que prevé un momento final definitivo— o como una crisis constante. SVAMPA, M. L., *op. cit.*, p. 147.

indeterminado, es finito.

Crisis implica un cambio y una toma de decisión. Y si bien la crisis significa cambio constante, no es estable; no permanece siempre de la misma forma sosteniendo el mismo conflicto. En algún punto la crisis se resuelve y muta para dar lugar a otros conflictos posteriores. De esta forma, se vive en un continuo estado de crisis y de cambio.

En mi caso, la etapa en la que me encuentro desarrollando este escrito pertenece a un punto intermedio. Resulta la bisagra entre un momento de certeza acerca de mi rol en el mundo del arte (deseo de producir obra, insertarme en la escena artística y expectativas en torno a la posibilidad de sostenerme económicamente a partir de la venta de obras, etc.) y la duda, el desgano y la desconfianza respecto de estas primeras certezas.

Este texto se inscribe en ese momento indefinido, de inestabilidad, inseguridad e incertidumbre; en esa pausa previa a la resolución que es la crisis. Y, aun sabiendo que este instante de suspensión tiene fecha de caducidad, no puedo dejar de preguntarme: ¿qué significa el prolongamiento de un estado que necesita resolverse? Pareciera que este último tiempo he iniciado el proceso de dejar de ser para comenzar a ser algo más.

Absurdo

*Lo absurdo nace de esta confrontación entre el llamamiento humano y el silencio irrazonable del mundo.*¹

El concepto de absurdo me resulta de especial interés para pensar no solamente la sensación que actualmente me envuelve, sino también los procesos de producción en los que he estado trabajando a raíz de esta emoción. Tomaré algunas ideas sobre la sensibilidad absurda formuladas por Albert Camus² —reconocido filósofo y escritor del siglo XX— en su libro *El mito de Sísifo*³.

Para empezar a entender el significado de este término citaré un fragmento de las primeras páginas de este ensayo: “¿Cuál es, pues, ese sentimiento incalculable que priva al espíritu del sueño necesario para una vida? Un mundo que se puede explicar hasta con malas razones es un mundo familiar. Pero, por el contrario, en un universo privado repentinamente de ilusiones y de luces, el hombre [el ser humano]⁴ se siente extraño. Es un exilio sin remedio, pues está privado de los recuerdos de una patria perdida o de la esperanza de una tierra prometida. Tal divorcio entre el hombre y su vida, entre el actor y su decoración, es propiamente el sentimiento de lo absurdo”.⁵

Para Camus, el primer paso para entender la sensibilidad absurda es alcanzar la conciencia de la absurdidad del mundo. Hay que salirse por un momento de la cotidianidad que empuja a reproducir las mismas acciones, vivir de forma automática porque hay que vivir, hacer las cosas porque simplemente hay que hacerlas o porque en un futuro harán que algo sea mejor o que tenga más sentido que en el presente. Hay que abandonar toda ilusión y creencia que parezca explicar y dar sentido al mundo.

Para el ser humano absurdo se vuelve inevitable reconocer que se vive en un mundo que no ofrece respuestas, que no tiene una dirección, un sentido o un dios que guíe, recompense o castigue. Vivimos una vida sin porvenir, sin dios y sin esperanza. El ser humano consciente de este absurdo no espera nada.

Admitiendo lo irracional, pero sin despreciar absolutamente la razón,⁶ el ser humano absurdo sabe que esta última no puede explicarlo todo y que es impotente al grito del corazón que desea conocer, entender el mundo⁷. La distancia entre la búsqueda del ser humano del

¹ CAMUS, A. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Ed. Losada. 2010, p. 40-41.

² Se hace difícil encasillar a este pensador en una corriente filosófica específica, ya que, si bien se lo ha tomado como uno de los principales teóricos del existencialismo, él se consideraba ajeno a este movimiento. En todo caso, en su ensayo rescata algunas ideas del existencialismo y también hace una fuerte crítica de este.

³ Para desarrollar este apartado, me basé tanto en CAMUS, A. (*op. cit.*) como en ideas extraídas del resumen y análisis de este libro desarrolladas por Diego Singer (profesor de Filosofía en la UBA y divulgador). SINGER, D. (2020) *Albert Camus. El absurdo y la muerte*. [Filosofía a la Gorra] Spotify. <https://open.spotify.com/episode/1pJQirtpI2Z6NfmYOJZkz7>

⁴ El agregado entre corchetes es mío.

⁵ CAMUS, A., *op. cit.*, p. 18.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

⁷ “Así, esta ciencia que debía enseñármelo todo termina en la hipótesis, esta lucidez naufraga en la

significado de la existencia y la indiferencia del mundo hacia dicha búsqueda es el absurdo. En otras palabras, es el resultado de la conciencia del esfuerzo de tratar de buscar significado a un universo que no lo tiene: “Es el divorcio entre el espíritu que desea y el mundo que decepciona, mi nostalgia de unidad, el universo disperso y la contradicción que los encadena”.⁸ El absurdo también es vertiginosidad; constituye una tensión extrema y un desafío.

Puede decirse entonces que la sensación de absurdo resulta de una confrontación y una lucha incesante que supone la ausencia total de esperanza, el rechazo continuo y la insatisfacción consciente.⁹ Vivir sin esperanza es igual a vivir la vida presente sin las distracciones del porvenir (el paraíso, una vida mejor, una utopía). Pero nada de esto significa necesariamente desesperación.

Camus desarrolla en su obra el tema del suicidio preguntándose qué le queda por hacer a una persona que es consciente del sinsentido de la existencia y del mundo. La respuesta es la aceptación: “Se trata de vivir en ese estado de lo absurdo”.¹⁰ El suicidio no es el resultado lógico, puesto que con la muerte este se resolvería. Para mantenerse, el absurdo no puede resolverse, por lo tanto: implica simultáneamente conciencia de la muerte como rechazo a esta.¹¹

De la misma forma, el rechazo, conciencia y rebelión resultantes de la sensibilidad absurda tampoco derivan en el renunciamiento.¹² Para entender esto, primero hay que aclarar que el ser humano absurdo no cree en el sentido profundo de las cosas;¹³ por lo tanto: no busca calidad en las experiencias o vivir lo mejor posible. Para él o ella, todas las experiencias son indiferentes: no las hay mejores o más elevadas. Es por esto que el ser humano absurdo busca vivir la mayor cantidad de experiencias y con la mayor intensidad: busca vivir lo más posible.¹⁴

Los seres absurdos buscan agotarlo todo y agotarse: “Todo lo irreductible y apasionado que hay en un corazón humano los anima”.¹⁵ La finalidad de reflexionar sobre estos asuntos “es aclarar la manera de proceder del espíritu cuando, habiendo partido de una filosofía de la no-significación del mundo, termina encontrándole un sentido y una profundidad”.¹⁶

Aclaradas hasta aquí algunas de las principales ideas que se elaboran en *El mito de Sísifo*, quisiera detenerme para analizar de qué forma puede pensarse un entrecruzamiento entre estos conceptos y mi proyecto artístico actual.¹⁷ Veamos:

En primer lugar, considero que es posible hacer una analogía con la relación que el autor propone entre el absurdo y el suicidio si trasladamos estas ideas a la situación del arte. Camus se pregunta por qué continuar haciendo algo una vez que somos conscientes de que nada tiene sentido. Se refiere, primeramente, a la vida. ¿Por qué no interrumpirla? Esta misma idea puede ser aplicada a la producción artística: ¿por qué continuamos produciendo en un mundo

metáfora, esta incertidumbre se resuelve en obra de arte”. *Ibid.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 63.

⁹ *Ibid.*, p. 44 y 45.

¹⁰ *Ibid.*, p. 54.

¹¹ *Ibid.*, p. 68.

¹² *Ibid.*, p. 69.

¹³ *Ibid.*, p. 87.

¹⁴ *Ibid.*, p. 75 y 76.

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁷ Entrecruzamientos que tal vez también puedan aplicarse al arte en general.

que no necesita de nuestra producción, y siendo conscientes de que nuestras acciones no le interesan al universo? Y esto se vuelve más evidente en un área particularmente hostil y compleja en la que las recompensas no abundan. Es más fácil percibir la absurdidad cuando se da continuidad a una situación a partir de la ilusión o la esperanza de que en el futuro vendrá algo mejor, algo que justifique nuestras acciones presentes.

Otro elemento que me resultó de particular interés y que, considero, atraviesa parte de mi pensamiento¹⁸ tiene que ver con el hecho de no creer en una jerarquía que posicione a las distintas cosas, experiencias, situaciones, personas en una escala de valores. Del mismo modo, podemos pensar que no hay obras mejores o peores; o, incluso, que el arte no es más valioso ni elevado que el resto de las cosas que existen en el mundo. El ser humano absurdo es consciente de esto y busca vivir abundancias en lugar de elevar algunas cosas por sobre otras.

Para nuestro autor, el personaje más absurdo de todos es el del creador.¹⁹ Ya se ha dicho que, dentro de la lógica que se viene narrando, la emoción (o el motor) no procede de la profundidad con la que se experimenta el mundo, sino de la diversidad de las experiencias. El mundo del arte es, justamente, un universo inagotable en cantidad y en posibilidades.²⁰ El/la creador/a absurdo puede renunciar o prescindir de su creación ya que esta no constituye su sentido absoluto. Camus escribe que sería un error “creer que la obra de arte puede ser considerada, al fin y al cabo, como un refugio de lo absurdo. Ella misma es un fenómeno absurdo (...). No ofrece la solución al mal del espíritu. Es, por el contrario, uno de los signos de ese mal”.²¹ Y en esas frases pone de manifiesto el elemento contradictorio y la tensión, propios del absurdo y también del arte.²²

Antes mencioné que esta manera de existir implica una vida consciente y carente de esperanza, es decir, una vida sin porvenir. El/la artista absurdo es un ejemplo de esto ya que sabe que lo que está haciendo no sirve para nada. Se dijo también que la diversidad es el lugar del arte. El/la artista absurdo crea su obra sabiendo que el mundo puede prescindir de ella. De esta forma, puede crear sin aferrarse a su creación, sabiendo que esta podría no ser, y que no otorga el sentido absoluto.²³

Lo que intento poner de manifiesto aquí es, en definitiva, la hermosa contradicción que se da en la existencia absurda; la cual se vuelve especialmente evidente en el terreno de la creación. Repasemos: primero, se tiene consciencia del absurdo de la existencia; luego, se elige que se quiere vivir con este y se rechaza todo abandono de o renuncia a este. Las consecuencias de lo absurdo son la rebelión,²⁴ la libertad²⁵ y la pasión.²⁶

Pero para sostener todo esto hace falta voluntad. Y así llegamos al tercer punto: el acto de

¹⁸ Y que he llegado a plasmar en algunas de mis obras. Ver referencia visual n.º 4 en Anexo.

¹⁹ CAMUS, A., *op. cit.*, p. 106. Antes, ejemplifica con las imágenes del amante, el comediante y el conquistador.

²⁰ *Ibid.*, p. 109.

²¹ *Ibid.*, pp. 109 y 110.

²² Tengamos en cuenta que el propio autor fue escritor de literatura; de hecho, ganador de un Premio Nobel.

²³ SINGER, D. *Albert Camus.*, *op. cit.*

²⁴ Contra un destino aplastante.

²⁵ Camus no habla de una libertad caprichosa y arbitraria, sino, por el contrario, de una libertad responsable que acepta las consecuencias de sus actos. En esto coincide bastante con la idea de proyecto de Simone de Beauvoir, que más adelante desarrollaré.

²⁶ CAMUS, A., *op. cit.*, p. 78.

la creación contiene en sí mismo la fuerza necesaria para sostener estas vidas absurdas. “En este universo es la obra la única probabilidad de mantener la propia conciencia y de fijar en ella las aventuras. Crear es vivir dos veces”.²⁷

El ser absurdo es alguien que abraza la vida y las pasiones; es alguien que busca vivir lo más que pueda, siendo consciente de que, al fin y al cabo, todos moriremos. Acepta la muerte, pero la rechaza al mismo tiempo. Busca mantener despierta la lucidez para escapar a los automatismos. Y para esto es necesaria la voluntad.

La creación se lleva a cabo mediante la voluntad y la pasión de quien, al mismo tiempo, sabe que lo que construye no tiene sentido, ni es una opción más valiosa que cualquier otra. Es la contradicción del/la artista. Hacer obras para nada es su fortaleza.

Antes de finalizar este apartado, quisiera agregar una relación más que puedo detectar entre mi trabajo y las ideas de Camus, en un cruce con el texto de Juhani Pallasmaa. Se trata del vínculo entre la repetición, el aburrimiento y el absurdo.

Como mencioné anteriormente, algunas de las piezas que forman parte de este trabajo final son producto de procesos repetitivos que realicé en mi taller mientras produzco piezas utilitarias para un proyecto laboral. A estos elementos los nombré como *piezas desecho* ya que son elementos de descarte que fui rescatando y acumulando, a su vez, de forma repetitiva.

En un capítulo de su libro, Pallasmaa toca el tema de la habilidad y la destreza. Nos dice que entrenarse en una habilidad o aprenderla implica necesariamente “una práctica y una repetición interminables que rayan en el aburrimiento”.²⁸ Pero, además, comenta que “el aprendizaje de cualquier habilidad especializada exige una repetición hasta el absurdo”.²⁹ No obstante, para el autor, si bien esta repetición podría tomarse como mero sufrimiento, también pone en marcha el juego y la imaginación. El aburrimiento da lugar a una actividad mental meditativa que potencia la creatividad.³⁰ Al igual que Pallasmaa, Camus ve una potencia en la repetición, pero desde otro punto de vista.

Sísifo vive en una eternidad que no sirve para nada. Sin embargo, su destino le pertenece, es consciente de que es dueño de sus días.³¹ El momento de la conciencia no se produce cuando sube la piedra, sino cuando la piedra se cae: ese es el instante de absurdo. Sin embargo, el filósofo sostiene que el mismo esfuerzo para llegar a la cima basta para llenar un corazón.³² Para él, “la dicha y lo absurdo son dos hijos de la misma tierra”.³³

Lo que intenta decirnos Albert Camus es que esta conciencia del absurdo, el hecho de saber que esa tarea constante de hacer algo, aunque no tenga ningún sentido, seguirá prolongándose (pues la vida se trata de eso), no necesariamente tiene que generarnos angustia o sufrimiento. El esfuerzo y la voluntad por continuar repitiendo una tarea, aun sabiendo que no conduce a ningún lugar, son suficientes para llenarse de dicha. “Así, persuadido del origen enteramente humano de todo lo que es humano, ciego que desea ver y

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ PALLASMAA, J. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S. L., 2012, p. 89.

²⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁰ *Ibid.*, pp. 89 y 90.

³¹ CAMUS, A., *op. cit.*, p. 137.

³² SINGER, D. *Albert Camus.*, *op. cit.*

³³ CAMUS, A., *op. cit.*, p. 136.

que sabe que la noche no tiene fin, está siempre en marcha".³⁴ Camus nos dice que hay que imaginar a Sísifo feliz.

De este modo, la repetición hasta el absurdo puede potenciar la imaginación, la creatividad y la experimentación (aplicando cada vez pequeñas variaciones a estas repeticiones). Y el impulso necesario para llevar a cabo esta tarea puede ser suficiente para la dicha. En otras palabras, la propia voluntad de repetir una tarea por el simple hecho de hacerla o de aprenderla, incluso sin tener la certeza de que nos conducirá a un resultado interesante o deseado, basta para continuar.

Para concluir, quisiera citar el siguiente fragmento perteneciente al diario de viaje que el director de cine Werner Herzog escribió durante el complicado rodaje de la película *Fitzcarraldo*.³⁵ Gran parte de lo que intenté expresar en este capítulo puede resumirse y cristalizarse en las palabras crudas y poéticas del cineasta:

*Pero la pregunta que todos querían ver contestada era: ¿tendría yo el temple y la fuerza como para empezar todo de nuevo desde el principio? Yo dije que sí, de lo contrario sería alguien que ya no tiene sueños, y sin ellos no querría vivir.*³⁶

³⁴ *Ibid.*, p. 137.

³⁵ Este rodaje fue realizado en plena selva peruana y estuvo atravesado por una multiplicidad de incidentes y complicaciones que lo prolongaron durante dos años. En determinado momento tuvieron que volver a filmar todas las escenas desde cero.

³⁶ HERZOG, W. *Conquista de lo inútil*. Buenos Aires: Editorial Entropía. 2008, p. 133.

Fracaso

*La felicidad no siempre es la mejor manera de ser feliz.*¹

Elegí, para este capítulo, trabajar con algunas de las ideas que Jack Halberstam² desarrolla en su fascinante libro *El arte queer del fracaso*. En esta obra, el autor vincula el concepto de fracaso a lo queer³, proponiéndolo como un modo de vida y reflexionando sobre las formas antidisciplinarias del saber.⁴

El autor se basa en el concepto de baja teoría y utiliza ejemplos de la cultura popular, más específicamente del cine (no del cine de culto, sino del cine de masas), y hace especial hincapié en las películas animadas para proponer otros modos de conocimiento más allá del netamente académico. Plantea como parte de su tesis rechazar el dominio total situándose en espacios intermedios o espacios “otros”.

A lo largo de su texto, más que hacer un intento por valorar positivamente la categoría de fracaso, trata de reconocer la importancia de una reconciliación y una aceptación de esta, así como también de la negatividad, la oscuridad, la estupidez y el absurdo. Lo queer aparece como oposición a lo hegemónico y al mandato heteronormativo del éxito obligatorio, proponiéndose como una alternativa a la realidad del sujeto consumista y liberal.⁵

Para Halberstam, el mundo en que vivimos no es inevitable y muchas otras realidades y campos del saber posibles han sido descartadas en pos de construir modelos hegemónicos que utilizamos para identificar el progreso y el éxito.⁶

Tomando las ideas de Gramsci, el autor define la hegemonía como un orden mediante el cual un grupo dominante consigue poder “por medio de la producción de un sistema interconectado de ideas que logran convencer a la gente de la idoneidad de cualquier conjunto de ideas y perspectivas, a menudo contradictorias”.⁷ Otro autor, Raymond Williams, quien también recupera las nociones de Gramsci, expone que “su influjo [el de la hegemonía]⁸ depende no solo del hecho de que exprese los intereses de una clase dominante, sino también de que sea aceptado como ‘realidad normal’ o ‘sentido común’ por quienes en la práctica se subordinan a ella”. Además, sostiene que la idea de hegemonía es especialmente importante

¹ Frase que dice el personaje Judith en la película *Donde viven los monstruos*, de Spike Jonz. 2009. Minuto 29:52. Citado en HALBERSTAM, J. *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Editorial EGALES. 2018, p. 195.

² Teórico y académico estadounidense transgénero dedicado al estudio de la teoría de género y queer y autor de varios libros.

³ Una nota del traductor de este libro, Javier Sáez, define la palabra queer como término que “hace referencia a las disidencias sexuales, a las personas maricas, bolleras, trans, o con sexualidades no normativas o no heterocentradas, donde se tiene en cuenta además la clase social, la etnicidad, la diversidad funcional y otras posiciones sociales”. SÁEZ, J. (Traductor). "Introducción: baja teoría". En: HALBERSTAM, J. *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Editorial EGALES. 2018, p. 14.

⁴ HALBERSTAM, J., *Ibid.*, p. 157.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, pp. 157 y 80.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ La aclaración entre corchetes es mía.

en sociedades “en donde la práctica social se considera dependiente de la aceptación de ciertas ideas dominantes que, en realidad, expresan las necesidades de una clase dominante”.⁹

Es en este contexto que el autor de *El arte queer del fracaso* piensa este concepto como algo liberador, como algo más sencillo (en comparación con esos escenarios lúgubres del éxito que dependen de intentarlo una y otra vez)¹⁰ y como un medio de escape que abre las puertas a otras posibilidades que se corren de las exigencias hegemónicas y capitalistas. Este libro desarrolla la idea de fracaso como una forma de ser en el mundo y apuesta por el hecho de que “el fracaso también es un dejar de ser, y que estas formas de dejar de ser o de disolución plantean una relación diferente con el saber”.¹¹

En el segundo capítulo del libro, tomando como referencia películas como *Buscando a Nemo* o *Como si fuera la primera vez*, Halberstam desarrolla el tema del olvido como una forma de estupidez. Rescata la ingenuidad y la ignorancia, ya que estas pueden conducirnos a prácticas de saber diferentes y nuevas. Desde su punto de vista, la desmemoria puede trabajar como resistencia, habilitando un borrado que puede inspirar un nuevo comienzo.¹² De este modo, el olvido no solamente funciona como un método de resistencia a las lógicas dominantes del éxito, sino que además posibilita la exploración de nuevos terrenos, nuevas formas y formatos, habilitando otras maneras de hacer y ser.

En un pasaje del capítulo 8 de su libro, Juhani Pallasmaa (autor de *La mano que piensa*) también hace algunos comentarios acerca del olvido. Desde su perspectiva, el olvido posibilita la realización de un trabajo como si nunca se hubiera realizado antes y, por lo tanto, resulta un ejercicio creativo.¹³ “En todo campo creativo, el proceso de desaprender es tan importante como el de aprender, olvidar es tan importante como recordar y la incertidumbre es tan importante como la certidumbre”.¹⁴

Ambos autores valoran el olvido como la posibilidad de un nuevo comienzo, de nuevas formas de ser, de percibirse, de crear, y como una alternativa a ciertos modelos que nos imponen una forma determinada de ser y hacer. La desmemoria puede ser una oportunidad para salirse del camino y perderse, y así correrse del círculo de reproducción de los modos del sistema dominante. Considero que este ejercicio, que contribuye a la activación de la creatividad, nos colocaría en el lugar propicio para repensarnos y volver a construir una identidad (olvido del yo). Al mismo tiempo, el olvido de las lógicas de funcionamiento de un determinado sistema (basado en el éxito) puede contribuir a una creación que no esté determinada de antemano por este.

Cuando nos corremos de las lógicas hegemónicas o imperantes¹⁵ de cómo el arte o la artesanía deberían ser —o cómo deberían verse, por cuáles espacios circular, o qué discursos utilizar, etc.—, aparecen nuevas posibilidades, híbridos experimentales, lugares intersticiales, puntos medios entre una cosa y otra, sitios y formas sin nombre. Esos momentos de olvido,

⁹ WILLIAMS, R. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 2003, pp. 159 y 160.

¹⁰ HALBERSTAM, J., *op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 35.

¹² *Ibid.*, p. 79.

¹³ PALLASMAA, J. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. L., 2012, p. 163.

¹⁴ *Ibid.*, p. 161.

¹⁵ De un determinado tiempo, lugar, contexto o circuito.

esos “no lugares” intermedios que posibilitan un “dejar de ser” —para empezar a ser otra cosa— me resultan de especial interés. En un periodo de crisis, de comenzar a desmembrar lo que en algún momento creí que me constituía, olvidar mi pasado podría significar el comienzo de la construcción de una realidad otra.

Pero volvamos otra vez al concepto de fracaso. En el capítulo 5 de su libro, Halberstam toma el trabajo de la artista australiana Tracey Moffatt, quien realiza una serie de fotografías basadas en los Juegos Olímpicos de Sídney del año 2000, en las que captura imágenes de las personas que llegaron al 4.º lugar.¹⁶ “Moffatt destaca que ‘el cuarto significa que era casi bueno. No el peor (que tiene su propio perverso glamur), sino casi. ¡Casi una estrella!’”¹⁷ Estos atletas se encuentran en un “(no) lugar” fuera del registro de la historia.¹⁸

La reflexión que hace nuestro autor sobre las imágenes de Moffatt es que aquellas nos recuerdan que, para que alguien gane, otrx debe fracasar. Pero también, a pesar de esto, el acto de perder tiene su propia belleza: es posible encontrar lo bello en el perder.¹⁹ De este modo nos invita, nuevamente, a abrazar la oscuridad y la negatividad como otras estéticas posibles alternativas a las de la positividad y el éxito. Podría pensarse que ese “no lugar” encuentra su lugar en la estética del fracaso.

Vivimos en una cultura del optimismo, en la que se venera al éxito y a lxs ganadorxs, mientras que no hay un registro de lxs perdedorxs (el funcionamiento actual de las redes sociales es un claro ejemplo de esto). El autor se posiciona diciendo que esa historia oculta del pesimismo puede ser contada de diversas maneras: como una historia anticapitalista, una historia queer... “Esta es la historia de un arte sin mercados, una obra dramática sin guion, una narración sin progreso. El arte queer del fracaso se interesa por lo imposible, lo inverosímil, lo improbable y lo ordinario. Pierde de forma silenciosa, y al perder imagina otros objetivos para la vida, para el amor, para el arte y para el ser”.²⁰

En lo que a mí respecta, considero que yo fracasé: habiendo demorado 14 años en terminar la carrera, procrastinando, dejando pasar oportunidades y tiempo, no esforzándome lo suficiente, no logrando cierta cantidad de reconocimiento ni de dinero, entrando en crisis, deprimiéndome, no sabiendo qué hacer, no teniendo la seguridad suficiente, ni la eficacia, ni la voluntad. Yo soy una perdedora porque no pude situarme en un lugar definido, porque no logré cumplir con las expectativas de éxito que la sociedad en la que crecí valora positivamente. Y porque ya no soy lo suficientemente joven como para alcanzar ciertas metas, aunque tampoco estoy segura de quererlas. Pero mi fracaso solo lo es bajo los lentes de la mirada hegemónica que vengo intentando describir.

En algún momento dejé de intentar seguir el camino que me conduciría hacia una clase de éxito en el mundo del arte. ¿Dónde me posiciona eso? ¿Qué lugar hay para aquellxs que se resignan sin siquiera intentarlo? Este trabajo me encuentra transitando mi propio “no lugar”.

Sin embargo, coincidí con Jack Halberstam cuando dice que “hay algo poderoso en estar equivocado, en perder, en fracasar”.²¹ Yo fracasé, es cierto, y esto puede resultar negativo

¹⁶ MOFFATT, T. (2001). Fourth [serie de fotografías].

¹⁷ HALBERSTAM, J., *op. cit.*, p. 103.

¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁹ *Ibid.* p. 104.

²⁰ *Ibid.*, p. 98.

²¹ *Ibid.*, p. 131.

desde algún punto de vista, pero, al mismo tiempo, no lo es si lo observamos desde otra perspectiva. El autor comenta que “aunque es cierto que el fracaso viene acompañado de un conjunto de efectos negativos, como la decepción, la desilusión y la desesperación, también nos da la oportunidad de utilizar esos afectos negativos para crear agujeros en la positividad tóxica de la vida contemporánea”.²²

Un buen ejemplo de esto es la película *Little Miss Sunshine*, en la que la niña, que se presenta como participante en un concurso de belleza, está destinada a fracasar. Pero su fracaso también “revela los precarios modos de éxito por los que viven y mueren las familias estadounidenses”.²³ Es “la perspectiva del perdedor en un mundo que solo se interesa por los ganadores”.²⁴ Este fracaso es liberador, o al menos lo es más que cualquier éxito que se pueda lograr en el contexto opresivo de un concurso de belleza para niñas.

En cuanto al feminismo, y siguiendo esta línea de pensamiento, el autor reflexiona que, a menudo, el fracaso ha sido una mejor apuesta que el éxito para las mujeres (y otras identidades de género). En este sentido, piensa el fracaso como una forma de liberación de la competencia patriarcal: “No tener éxito en el ser mujer puede ofrecer placeres inesperados”.²⁵ Se refiere al rechazo de la propia identidad (cuando la identidad del ser mujer solo puede ser cómplice del orden liberal y patriarcal).

Más adelante va más allá cuando, utilizando algunos ejemplos artísticos como *Cut Piece* de Yoko Ono o *La pianista* de Elfriede Jelinek²⁶ —y en el contexto de lo que el autor llama “feminismos sombríos”—, vincula estas ideas con el concepto de masoquismo; es decir: la destrucción del yo (cuando su aceptación implica representar el papel de un “otro” dentro de un sistema que demanda sumisión). Todo esto puede resultar —otra vez— liberador, y encarnar, además, una forma de rebeldía contra ciertas lógicas imperantes.²⁷ “En un entorno liberal donde la búsqueda de la felicidad (...) es deseable y obligatoria, y donde ciertas formulaciones del yo (como activo, voluntarista, decisor, impulsor) dominan la esfera política, la pasividad radical puede apuntar a otro tipo de rechazo: el rechazo simplemente a ser”.²⁸

Considero que, si trasladamos estos razonamientos de la negación/destrucción al sujeto productor de arte, podemos pensar el masoquismo y la pasividad como una forma de rebeldía y/o rechazo de una cierta identidad artística dominante.²⁹ En otras palabras, podría ser uno de

²² *Ibid.*, p. 15.

²³ *Ibid.*, p. 17

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 16.

²⁶ Novela que más tarde fue llevada al cine por el director Michael Haneke, en el año 2001.

²⁷ Ideas reflexionadas a partir de los planteos que hace el autor en el capítulo “Feminismos sombríos”. HALBERSTAM, J., *op. cit.*, pp. 133 – 155.

²⁸ *Ibid.* p. 149.

²⁹ Se me ocurre un acontecimiento de mi biografía personal para ejemplificar esto. Tiene que ver con el hecho de dejar pasar algunas oportunidades de venta de obra a un coleccionista que insistía en visitar mi taller. En esa época yo era muy joven (22/23 años) y no estaba segura de cómo llevar a cabo estas transacciones; si me convenía, si se estaban aprovechando de mi falta de experiencia, o, incluso, tampoco sabía si quería llevarlas a cabo. Finalmente tomé las decisiones con base en lo que honestamente sentía y me nacía y no en relación con lo que hubiera sido conveniente hacer en caso de querer posicionarme como artista que vive de la venta de su obra y que tiene un lugar en la “escena del arte” de Córdoba. Tengamos en cuenta que en esa época yo sí fantaseaba con sustentarme de la venta de obra en algún momento, por lo que esa pasividad constituyó una contradicción... Contradicción que actualmente alcanza una coherencia inesperada en ese entonces.

los caminos que habilitan la posibilidad de comenzar a pensarse desde una identidad “otra”; es decir, una identidad que no necesariamente encaje en el molde (o el recorrido lógico) que la sociedad propone para el sujeto artístico, o lo que se espera de él.

Yo no propongo, en este trabajo, nada nuevo o rupturista. Si bien creo que resulta difícil negar u omitir desde la ingenuidad el hecho de que en el ámbito artístico rigen las mismas lógicas hegemónicas y capitalistas basadas en el éxito (incluso a veces en un éxito creado por la espectacularización del fracaso, o de una identidad o de una realidad “otra”) al igual que en el resto del mundo, no es mi deseo ni mi intención hacerme cargo de poner al descubierto estas formas (meritocráticas, elitistas, exitistas, etc.) que se dan en los circuitos de arte con mayor visibilidad, en Córdoba o en otros lugares.³⁰ No me interesa poner en evidencia ni reflexionar sobre las lógicas de funcionamiento o de intercambio mercantil o de capital simbólico o cultural que puedan darse en el ámbito artístico local. Lo que sí me interesa es ponerme en evidencia a mí, pensarme a mí, el lugar que ocupó o quiero ocupar, de qué forma involucrarme, en qué espacios, a qué sitios pertenezco o quiero pertenecer, meditar sobre mis experiencias y sobre el sentido de lo que hago, y también, ¿por qué no?, del hacer mismo...

Hay algo liberador en este lugar intermedio, en no definirme de una forma u otra, en dudar, en cuestionar y cuestionarme. La sociedad ya impone demasiadas presiones a nuestras vidas: trabajar, ganar cierta cantidad de dinero; si es posible, estudiar y recibirse; si es posible, tener reconocimiento; etc. El ámbito artístico es particularmente hostil no solamente por todas las dificultades que mencioné en la introducción de este trabajo, sino que, además, deja muy poco margen para el reconocimiento y el éxito: solo lo logran algunas personas.³¹ Es por esto que coincido con las palabras de Halberstam cuando dice que “el mapa del deseo que hace al sujeto incoherente, desorganizado y pasivo facilita una mejor ruta de escape que aquella que lleva inexorablemente al cumplimiento, al reconocimiento, al éxito”.³² Esto significa que esa indefinición puede resultar, al fin y al cabo, reconfortante... y además sincera.

Para finalizar este capítulo, quisiera citar un breve monólogo que el protagonista de la maravillosa película *Fantastic Mr. Fox*, de Wes Anderson, proclama en el brindis de la escena final. Este personaje logra, mucho mejor que yo, resumir en pocas palabras todo lo que vengo intentando decir en estas páginas...

*—Dicen que los zorros son algo alérgicos al linóleo, pero se siente fresco, ¿no? Dicen que mi cola tiene que lavarse cada dos semanas, pero ahora es desprendible ¿ven? Dicen que nuestro árbol no crecerá jamás, pero otra cosa sí. Estas galletas son de ganso sintético, y estos bocadillos son de pichón artificial, y hasta esta fruta se ve falsa, pero al menos tiene estrellas. A lo que me refiero es a que hoy todos juntos estaremos comiendo, a pesar de esta desagradable luz. Sin lugar a dudas, ustedes son los cinco y medio mejores animales salvajes que he conocido en mi vida. Y es hora de que levanten sus cajas... por nuestra supervivencia.*³³

³⁰ Tampoco estoy diciendo que todo el arte se dé en estos términos, claro que existe un arte “otro”, al que no le interesa formar parte de estas lógicas, o que reniega o se burla de ellas.

³¹ A diferencia de otros ámbitos o carreras no artísticas donde quizás el reconocimiento no está garantizado, pero al menos sí lo está bastante más la fuente de trabajo y el ingreso de dinero.

³² HALBERSTAM, J., *op. cit.*, p. 140.

³³ El texto de Jack Halberstam transcribe este fragmento en su versión española, yo lo he transcripto de la traducción latina de la película (minuto 1:19:00). ANDERSON, W. *Fantastic Mr. Fox* [Película]. 2009.

Vivir es fracasar

El objetivo entrevisto por mi libertad consiste en conquistar la existencia a través de la sustancia siempre fallida del ser.¹

Antes de finalizar este escrito y exponer algunas conclusiones, quisiera tomar varias ideas que trabaja la filósofa existencialista Simone de Beauvoir en su ensayo *Para una moral de la ambigüedad*.²

Compartiendo gran parte de su pensamiento con Sartre, De Beauvoir plantea que los humanos somos los únicos seres capaces de experimentar la paradoja de la existencia: somos conscientes de que vivir nos acerca a la muerte; a su vez, nos sabemos, por un lado, sujetos soberanos, pero, por otro, nos sentimos (y además también somos) insignificantes y objetos para un otro.³ Estas son, entre otras, algunas de las paradojas que conforman la ambigüedad constitutiva de la existencia.

Hay algo trágico e irresoluble en esto. Sin embargo, el existencialismo de Simone de Beauvoir propone (de forma similar a las ideas de Camus) que no hay que intentar resolver ni suprimir la ambigüedad, sino, por el contrario, afirmarla, vivir con ella. La propuesta de la corriente existencialista es, de este modo, asumir (afirmar) esa ambigüedad fundamental.⁴

En este contexto, y teniendo en cuenta, además, que se parte desde una filosofía atea (que niega la existencia de Dios), es que se intenta buscar (al igual que lo hace Camus) una moral, es decir, una guía para la acción humana sin un fundamento externo (como lo es el fundamento divino). Estamos condenados a ser libres, es una condición de nuestra existencia que no es posible evitar. Por otra parte, la consciencia de esa libertad angustia ya que implica responsabilidad.⁵

Es así que cobra importancia la idea de proyecto. Que nuestras acciones no tengan un fundamento *a priori* no implica que tengan que ser caprichosas o contingentes (de hecho, a lo largo de su escrito la autora deja en claro que hay que escapar a la mera contingencia).

Este ensayo es complejo porque trata sobre la libertad y sobre el sentido que cada humano otorga a su propia existencia en términos filosóficos. Por lo tanto, no podré abarcarlo en su totalidad y solo quisiera detenerme en una parte que me resultó particularmente interesante. Me refiero a la idea de proyecto. Cito, a continuación, las palabras de la autora: "Se puede desear el no quererse libre: en la pereza, en el atolondramiento, en el capricho, en la cobardía y en la

¹ DE BEAUVOIR, S. *Para una moral de la ambigüedad*. Buenos Aires: Editorial Schapire S. R. L., 1956, p. 31.

² Para desarrollar la totalidad de este apartado, me basé tanto en DE BEAUVOIR, S. (*op. cit.*) como en ideas extraídas del resumen y análisis de este libro desarrolladas por Diego Singer (profesor de Filosofía en la UBA y divulgador). SINGER, D. (2021) *Simone de Beauvoir. Para una moral de la ambigüedad*. [Filosofía a la Gorra] Spotify. <https://open.spotify.com/episode/36lOa001uL6aBLOpDXoo5T>

³ DE BEAUVOIR, S., *op. cit.*, pp. 9-11.

⁴ SINGER, D. *Simone de Beauvoir.*, *op. cit.*

⁵ *Ibid.*

impaciencia se debate el significado del proyecto en el momento mismo en que se le define; por consiguiente, la espontaneidad del sujeto es solo una vana palpitación viviente, su movimiento en dirección al objeto una fuga, y él mismo una ausencia. Para convertir esta ausencia en presencia, mi fuga en voluntad, es preciso que yo asuma mi proyecto positivamente". Se trata "de adherir al movimiento concreto y singular por el cual esa espontaneidad se define al volcarse sobre un fin; es a través de este fin que ella admite que mi espontaneidad se confirma al ponerse a reflexionar sobre sí misma".⁶

En este fragmento, De Beauvoir intenta explicar que la "verdadera" libertad⁷ no puede ser mera espontaneidad, sino que debe coincidir con un proyecto. Este proyecto, a su vez, debe ser confirmado a lo largo del tiempo como una elección permanente que contempla tanto el futuro como el pasado: "Es preciso que el objetivo hacia el cual me dirijo sobrepasándome, se me aparezca como punto de partida de un nuevo sobrepasamiento. De este modo se desenvuelve felizmente, sin coagularse jamás en facticidad injustificada, una libertad creadora. El creador se apoya en las creaciones anteriores para crear la posibilidad de creaciones nuevas; su proyecto actual abraza el pasado y hace de la libertad por venir una confianza nunca desmentida".⁸

Una diferencia entre las ideas de Simone y las que ya he desarrollado en este escrito radica en el concepto de fracaso. Si bien al igual que Jack Halberstam ella sostiene que hay que asumir el fracaso y que existir implica necesariamente fracasar, no ve el fracaso en sí como algo positivo (como un valor desde el cual construir), pero sí lo toma como algo que resulta necesario para asumir positivamente la existencia, ya que "sin fracaso, no hay moral"⁹ (y por lo tanto tampoco un proyecto). Nos dice que "esta porción de fracaso es condición propia de la vida"¹⁰, pero también que esto "no significa que debe consentirse el fracaso, sino que debe consentirse en luchar contra él sin descanso".¹¹

Sin embargo, también sostiene que asumir el fracaso, no evadirlo, es la única forma de alcanzar una libertad moral: es decir realizar un proyecto que otorgue sentido a la existencia individual. Mientras que para Halberstam hay que apropiarse del fracaso como una forma de oponerse a las lógicas hegemónicas y al mandato del éxito obligatorio (y de *un* tipo de éxito); para De Beauvoir, asumir la ambigüedad de la existencia (en la que siempre habrá fracaso, pero en la que, también, tenemos que luchar incasablemente contra él), impide que fracasemos en dotar de significado a nuestra propia existencia.

Entonces: por un lado, esta lucha interminable contra el fracaso resulta ser una parte constitutiva de la ambigüedad de la existencia. Evadir el fracaso significaría fracasar en la

⁶ DE BEAUVOIR, S., *op. cit.*, pp. 26 y 27.

⁷ Ella diferencia la libertad como algo dado (que puede resultar en mera espontaneidad), de la libertad moral, que incluye esta idea de proyecto y compromiso con este. También quisiera aclarar que, si bien en su texto De Beauvoir reflexiona sobre la relación del individuo con su libertad, no se refiere a una libertad egoísta o caprichosa al estilo neoliberal. Para ella, la libertad propia no termina con la libertad del otro: se realiza con ella.

⁸ DE BEAUVOIR, S., *op. cit.*, pp. 28 y 29.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 151.

¹¹ *Ibid.*, p. 151.

realización de una existencia plena. Pero, por otro lado, aceptar el fracaso en su totalidad, o bien, quedarse en la pasividad por miedo a fracasar, tampoco resulta un buen escenario, pues implica resignación: “No hay virtud más triste que la resignación; transforma en fantasmas, en fantasías contingentes, proyectos que al principio se habían constituido como voluntad y como libertad”.¹² “Hay gentes a quienes la idea del fracaso les inspira tal horror que nunca se animan a querer nada: más nadie se atrevería a considerar esta pasividad sombría¹³ como el triunfo de la libertad”.¹⁴

Sea como fuere, tanto si tomamos las ideas de Halberstam o las de De Beauvoir, la conclusión es que no se puede eludir el fracaso: hay que atravesarlo, asumirlo, hacerlo parte, o luchar contra él incluso sabiendo que no es posible erradicarlo.

Para la filósofa tampoco tiene sentido caer en la obstinación: “Frente a un obstáculo que resulta imposible franquear, la obstinación es estúpida (...) mi libertad se agota en ese gesto inútil sin lograr darse un contenido; degrádase en contingencia vana”.¹⁵ Para evitar caer tanto en la pasividad sombría (resignación) como en la obstinación estúpida, la salida que propone es una idea de proyecto que no es cerrada. Contempla la posibilidad de ruina o accidente en la vida de un individuo, y frente a esta posibilidad nos dice que la libertad debe tener independencia respecto de la cosa.¹⁶ Es decir, se puede renunciar a un proyecto sin caer en una resignación estéril, siempre y cuando el contenido (lo que da sentido al proyecto y a la existencia) “no haya sido proyectado como cerrando el porvenir, sino, al contrario, designando en él nuevas posibilidades”.¹⁷

Es esta idea de proyecto abierto lo que me resulta particularmente interesante, pues propone un contenido que da sentido a la existencia y que conlleva cierto compromiso en el tiempo, pero que, a la vez, no nos ata o aprisiona, sino que, por el contrario, da pie justamente al libre movimiento de la existencia. De esta forma, una persona que se haya en la imposibilidad de dar continuidad a su proyecto (así sea a causa de obstáculos o fracasos) puede designarle, a este, nuevas posibilidades. “En ese renunciamiento, [al proyecto original]¹⁸ el pasado se hallará integrado y la libertad confirmada; será vivido, a la vez, en el desgarramiento y en la alegría: en el desgarramiento, puesto que el proyecto se despoja de su rostro singular, sacrifica su carne y su sangre; en la alegría, puesto que en el momento en que cede la tensión, uno se encuentra con las manos libres dispuestas a tenderse hacia un nuevo porvenir”.¹⁹

¿Cómo se vincula todo esto con mi trabajo? Esta idea de proyecto que puede cambiar de forma en caso de que se presenten dificultades me resulta útil para pensarme. A lo largo de este escrito he dejado en claro que mi situación actual es más bien de crisis con respecto a mi carrera y a cómo desenvolverme en lo que sigue de mi vida a partir del recorrido ya trazado.

Más allá de las incertidumbres, considero que mi motor de trabajo siempre ha sido tanto el

¹² *Ibid.*, p. 29.

¹³ Aquí podemos detectar otra diferencia con las ideas de Jack Halberstam, quien toma la pasividad como una forma de rebeldía y oposición a las lógicas dominantes.

¹⁴ DE BEAUVOIR, S., *op. cit.*, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, p.29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 30

¹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹⁸ La aclaración entre corchetes es mía.

¹⁹ DE BEAUVOIR, S., *op. cit.*, pp. 30 y 31.

deseo de construir y de inventar como el placer que se desprende de esa construcción e invención. En el transcurso de mi carrera he tenido distintos acercamientos y distanciamientos con respecto al arte. Por momentos llegué a alejarme de algunos contextos artísticos y a inclinarme más hacia una producción de otra índole, más cercana la artesanía o al diseño, vinculada a un oficio. Sin embargo, descubro que el deseo de creación nunca ha desaparecido por completo, simplemente ha mutado, ha cambiado de formato, y también de tiempos: es decir, de velocidades en que se desarrollan los sucesos²⁰. ¿Qué me estimula a accionar? Es en una especie de impulso, cercano a una pulsión vinculada al deseo y al placer con el que consigo comenzar y finalizar mis procesos artísticos. ¿Será que se esconde aquí, después de todo, una pasión?

En un análisis similar al que hace Camus en *El mito de Sísifo*, Simone de Beauvoir argumenta: “En el desamparo original de donde el hombre [el ser humano]²¹ surge, nada no es útil, nada no es inútil. Es preciso, pues, comprender que la pasión consentida por el hombre no encuentra ninguna justificación exterior: ninguna llamada procedente de afuera, ninguna necesidad objetiva permite calificarla de útil; ella no tiene ninguna razón para quererse. Mas esto no quiere decir que no pueda justificarse, darse las razones de ser que ella no tiene”.²²

Esto significa que no hay una dirección previa dictada por un Dios, por el destino o por la naturaleza. No hay nada externo al individuo que oriente nuestra pasión. Pero esto no la hace carente de sentido. Nuestra libertad se materializa y organiza en un proyecto, este proyecto, a su vez, se funda en una pasión, y esta pasión, si es confirmada a lo largo del tiempo, da sentido a nuestra existencia.

Si en algo coinciden Camus, De Beauvoir y Halberstam es en que vivir no se trata de evadir. Habrá obstáculos, como la crisis que vengo transitando desde hace algunos años, que pueden desdibujar el proyecto. Pero esto no impide que este pueda aprovechar ese desdibujamiento para tomar una nueva forma, otra dirección, y reinventarse sin por eso evaporarse por completo.

“Puesto que el hombre es negatividad, todos los errores son posibles, siendo los mismos motivados por la angustia que experimenta ante su libertad”.²³ Esta frase es cierta y, sin embargo, también lo es que todo individuo que ha tenido “anhelos verdaderos, voluntades verdaderas, sabe bien que no tiene necesidad de ninguna garantía extraña para sentirse seguro de sus objetivos; su certidumbre le viene de su propio impulso”.²⁴ La libertad genera angustia; que no haya un destino ya trazado ni un camino marcado, nos obliga a hacernos cargo de nuestra propia existencia, a orientarnos hacia un fin. Pero es cuando orientamos esa libertad a través de un proyecto, que se justifican nuestros actos, y nuestra espontaneidad se confirma otorgando sentido a nuestra existencia.

Entonces sí, reconozco que hay fracaso, hay contradicción, hay ambigüedad, hay crisis, hay

²⁰ Por ejemplo: la frecuencia con la que produzco objetos potencialmente artísticos (o que podrían pensarse como tales), con la que me detengo a explorar materialidades o ideas, o con la que proyecto una muestra (entre la muestra que desarrollé para este proyecto y la última vez que expuse pasaron 4 años, aproximadamente).

²¹ La aclaración entre corchetes es mía.

²² DE BEAUVOIR, S., *op. cit.*, pp. 13 y 14.

²³ *Ibid.*, p. 35.

²⁴ *Ibid.*, p. 153.

angustia, pero, a pesar de todo, aquí estoy. Los proyectos pueden y van a mutar inevitablemente, pero el deseo de producir (así sea arte, algo que se asemeje al arte, o artesanía, o diseño, o... lo que sea) seguirá estando. Si retrocedo a mi pasado, si me detengo a observar mi presente, descubro que nada ha cambiado tanto. No puedo saber qué deparará mi futuro, pero aquí estoy, eligiendo y transitando un presente con el cual podré seguir trabajando e identificándome. Hay voluntad después de todo.

Habiendo llegado a este punto quisiera retomar una de las preguntas que formulé casi al principio de este escrito, y que además se remontan al año 2018, momento en que comencé a cuestionarme fuertemente mi participación en el arte: ¿quiero formar parte de este mundo? No tengo una respuesta definitiva a esto, solo me surge preguntarme si esta mutación en mi forma de producir y de percibir este universo podría reflejarse, de algún modo, en una pequeña, pequeñísima (pero no por eso menos real) transformación en el mundo del arte (¿un microcambio quizás?). Es decir, si pensamos que el ámbito del arte es un entretejido de actorxs, situaciones, instituciones que se relacionan afectándose, condicionándose, no sería tan improbable pensar en estas posibilidades. Tal vez esta nueva forma de ver las cosas puede servir de base para abrir otros interrogantes posibles: ¿estos cuestionamientos²⁵, podrían derivar en una forma “otra” de pensar el arte? ¿De qué manera quiero o creo que es posible vincularme con este campo? ¿Cómo se podría transformar el mundo del arte?²⁶ ¿Qué transformaciones harían falta para formar parte de este universo sin ser presa de constantes crisis existenciales? Pero dejaré estas inquietudes para otro momento de mi vida. Y, quién sabe, quizás alguna vez vuelva a ellas...

Mientras tanto, luego de haber atravesado este recorrido plagado de conflicto y contradicción, estoy segura de decir que me siento más libre sabiendo que puedo ir y venir del mundo artístico (distanciarme y acercarme) sin intentar forzosamente pertenecer, pero tampoco sin dejar de crear por no estar del todo conforme con el ambiente (o clima) que envuelve al arte de Córdoba. Es reconfortante saberse en ese lugar, liberada de intentar ser una promesa de éxito²⁷, pero, al mismo tiempo, reconociendo que esta situación tampoco representa un retiro y un alejamiento absoluto y definitivo. Mi proyecto personal tiene continuidad.

Para finalizar, cierro este escrito con estas bellas palabras finales del libro *El arte queer del fracaso* con las que me identifico plenamente:

Vivir es fracasar, meter la pata, defraudar y, en última instancia, morir; en vez de buscar caminos que eviten la muerte y la decepción, el arte queer del fracaso implica la aceptación de lo finito, acoger lo absurdo, lo tonto, lo irremediadamente ridículo. En vez de resistirnos a los finales y a los límites, aferrémonos a todos nuestros inevitables y fantásticos fracasos, y disfrutemos de ellos.²⁸

²⁵ Todos los que planteo a lo largo de este escrito.

²⁶ A partir de que se descubre cierta incomodidad de formar parte de él, pero al mismo tiempo un contradictorio deseo de seguir produciendo.

²⁷ O de intentar, lisa y llanamente, tener éxito.

²⁸ HALBERSTAM, J. *El arte queer del fracaso*, Barcelona: Editorial EGALES, 2018, p. 196.

Bibliografía

- BEAUVOIR, Simone de. *Para una moral de la ambigüedad*. Buenos Aires: Schapire S. R. L., 1956
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- FRAENZA, Fernando; TORRE, María Antonia de la; y PERIÉ, Alejandra. *Ver y estimar arte: apreciándonos a nosotros mismos, a comienzos del tercer milenio y, sobre todo, en regiones periféricas del mundo*. Argentina Córdoba: Brujas, 2009.
- GROYS, Boris. La topología del arte contemporáneo, [en línea]. (Ernesto Menéndez-Conde, traductor). *Antinomies of art and culture. Modernity, postmodernity, contemporaneity*. Duke University Press, 2008. [Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>].
- HALBERSTAM, Jack. *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Editorial EGALES, 2018.
- KOSELLECK, Reinhart. *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Madrid: Editorial Trotta S. A., 2007.
- KOSELLECK, Reinhart. *Historias de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Editorial Trotta S. A., 2012.
- MICHAUD, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. L., 2012.
- REYES, Graciela I. de los. "La categoría de la ambigüedad". En: OLIVERAS, Elena (Comp.). *Cuestiones del arte Contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- SINGER, D. (2020) *Albert Camus. El absurdo y la muerte*. [Filosofía a la Gorra] Spotify. <https://open.spotify.com/episode/1pJQirtpl2Z6NfmYOJZkz7>
- SINGER, D. (2021). *Simone de Beauvoir. Para una moral de la ambigüedad*. [Filosofía a la Gorra] Spotify. <https://open.spotify.com/episode/36lOaO01uL6aBLOpDXoo5T>
- SVAMPA, M. L., 2016, El concepto de crisis en Reinhart Koselleck. Polisemias de una categoría histórica. *Anacronismo e Irrupción* (revista). [En línea], ISSN 2250-4982. Vol. 6. N.º 11. Noviembre 2016 a Mayo 2017., pp. 131-151, [consulta:06/06/22]. Disponible en: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/anacronismo/article/view/2048>
- WILLIAMS, R., *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

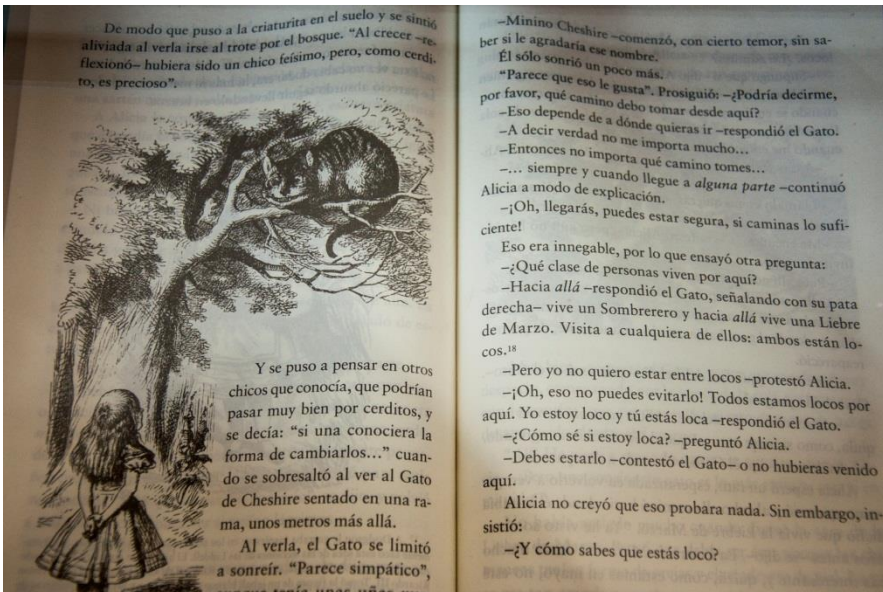
Anexo: Referencias visuales

Piezas/muestras previas

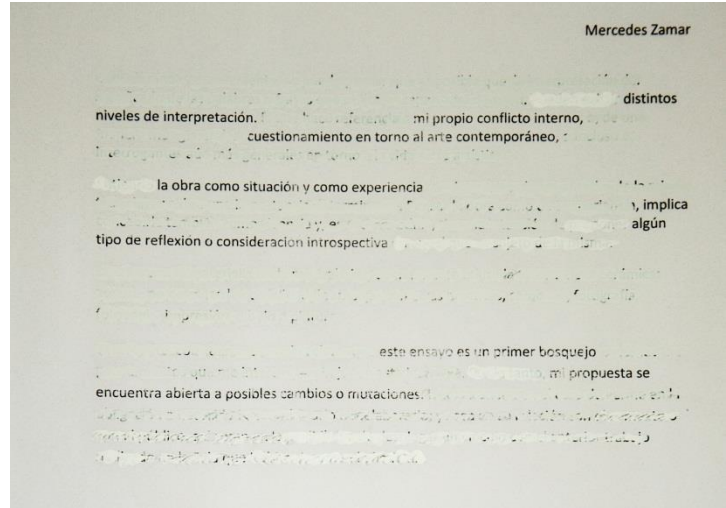
Referencia 0



Imágenes de la instalación *Autorretrato*, expuesta en el contexto de la muestra “La colectiva de la sala”, curada por Siu Lizaso, Cabildo Histórico de Córdoba, (marzo y abril del 2018). Esta muestra reunía obras e instalaciones de lxs distintxs artistas que participaron del ciclo “La Sala que Habito”, -ciclo de residencias que se extendió desde el año 2013 hasta el 2017 y del cual formé parte en el año 2015 con el proyecto *La sala del deseo*, junto a los artistas Mariano Grebnicoff y Samantha



Ferro-. En esta ocasión, realicé una muestra que dialogaba con la instalación que sucedió en aquel entonces. Elegí utilizar el blanco porque era la característica más llamativa de la primera instalación. Los elementos que conformaron *Autorretrato* fueron:



en primer lugar la intervención del espacio mediante paneles, vinilo sobre las baldosas y tela. Coloqué dos muebles pertenecientes a espacios que habitaba en mi cotidianidad: una banqueta (que también fue usada en *La sala del deseo*¹) y la mesa de luz de mi dormitorio que contenía en su cajón el libro *Alicia en el país de las maravillas* abierto en una página específica donde se podía leer el dialogo de Alicia con el gato de Cheshire.

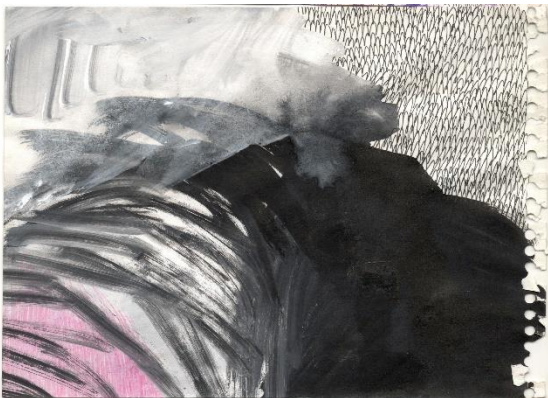
Además, en las paredes coloqué: (1) palabras realizadas en cerámica (ambiguo, indefinible, contingente), que hacía referencia a frases que utilizaba por aquella época para definir mi trabajo artístico pero que, por otra parte, se utilizan/ban con frecuencia para describir diversos trabajos artísticos (lugares comunes); (2) fragmentos del proyecto que presenté para *Autorretrato* dejando al descubierto solo algunas frases y palabras y el resto borradas con corrector; (3) pruebas de color de tinturas para el pelo y mechones de pelo teñidos enmarcados con marcos antiguos; (4) el reverso de un dibujo enmarcado donde se lee la frase: “Hace años que no pintaba ¿Volveré a pintar alguna vez? Perdí la práctica. He olvidado cómo pintar. Tiré varios acrílicos secos. 27/oct/2017”.

Esta instalación intentaba reflexionar sobre mi propia práctica artística, el sentido o la absurdidad de llevar a cabo la misma, y los lugares comunes dentro del arte en general. Las muestras de tintura para el pelo referenciaban los procesos que venían a reemplazar la pintura u otras prácticas artísticas que, en el pasado, había llevado con regularidad. Por este motivo pienso esta muestra como un antecedente al proyecto que hoy estoy llevando a cabo.

¹ Así se llamó el proyecto que llevé a cabo en el 2015 junto a Grebnicoff y Ferro.

Referencia 1

Pinturas con relieve, objetos pintados, dibujos y piezas de cerámicas realizados entre los años 2012/2014.



Referencia 2



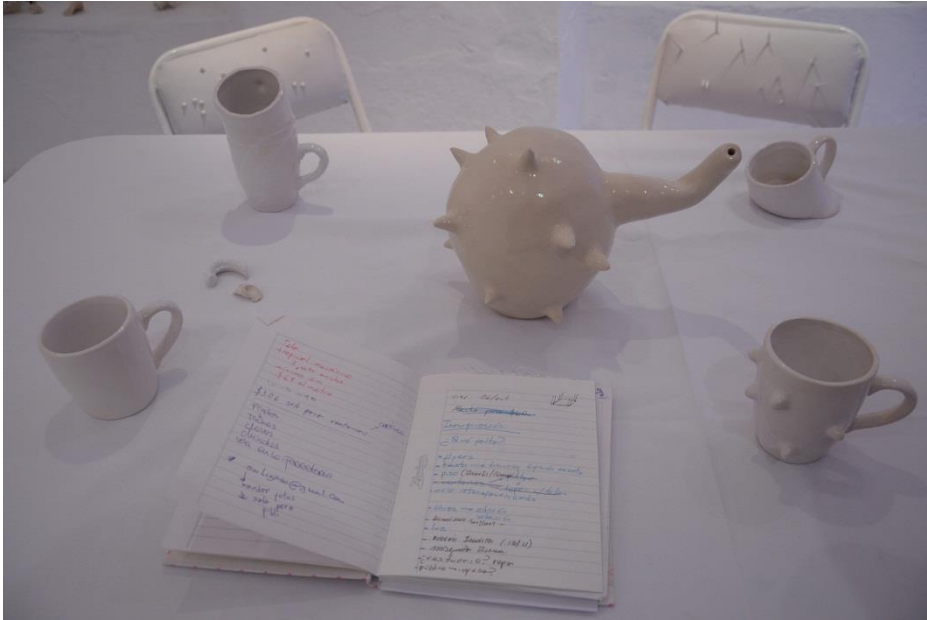
Izquierda: fotografía para el flyer de *Exploraciones*, intervención realizada en la parrilla del hall de ingreso del Centro Cultural España Córdoba (CCEC), 2016.

Esta instalación consistía en una serie de piezas de cerámica acompañadas de un texto y un video que las colocaba en un contexto ficcional. Las piezas imitaban seres/fósiles encontrados en un territorio inexplorado.

Derecha y abajo: entrega final para la cátedra Lenguaje Plástico y Geométrico II, edificio Cepia Anexo, UNC, 2012. La forma en la que fueron colocadas estas piezas se inspira en los museos de ciencias naturales. Intenta crear una ficción en torno a estos objetos y presentarlos como elementos provenientes de la naturaleza que están siendo estudiados. Los acompañaban nombres inventados que simulan el latín.



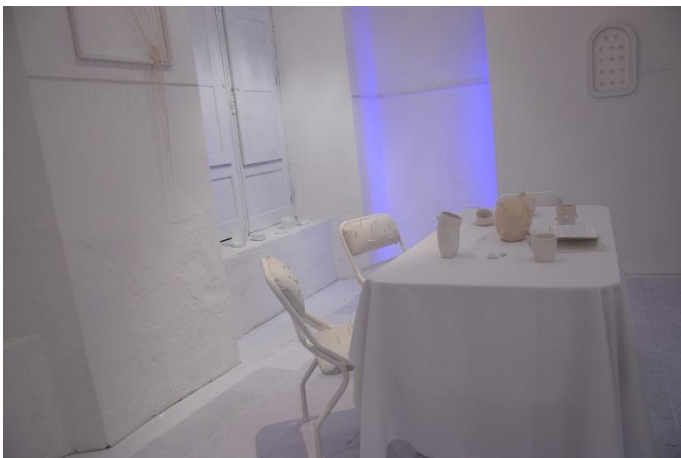
Referencia 3



La sala del deseo fue una instalación realizada en el año 2015 junto a los artistas Mariano Grebnicoff y Samantha Ferro en el contexto del ciclo “La Sala que Habito”. El mismo consistió en una serie de residencias que se extendió desde el año 2013 hasta el 2017 desarrolladas en una sala del Cabildo Histórico de Córdoba. Estas residencias se realizaron a puertas abiertas y el público podía visitar la sala

en cualquier estadio del proceso en desarrollo.

Nuestro proyecto buscó intervenir el espacio para generar un extrañamiento visual transformándolo en un nuevo espacio recreado, ficcionado. Constó de diversas instancias donde se invitó, además, a otros artistas a participar con distintas acciones y/o modificaciones en la sala. En el transcurso de este trabajo también se realizaron distintas negociaciones con la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Córdoba que se relacionaron con temas presupuestarios y reformas que no estaban contempladas para un edificio histórico. Considero que el espacio y la transformación del mismo fueron los ejes centrales de esta instalación.





Quizás el tiempo se ha detenido, instalación realizada en conjunto con Candelaria Lizarraga y Mariela Zamar en Dalmacio bar (Velez Sarfield 837), Córdoba, 2016. Consistió en una obra multidisciplinar (música, escritura, objeto, etc) que buscaba crear una ficción, un entorno sensible, un micromundo fuera del mundo. Destaco de esta muestra, al igual que en *La sala del deseo*, la interacción de mi trabajo en relación con el espacio y con obras de otrxs.



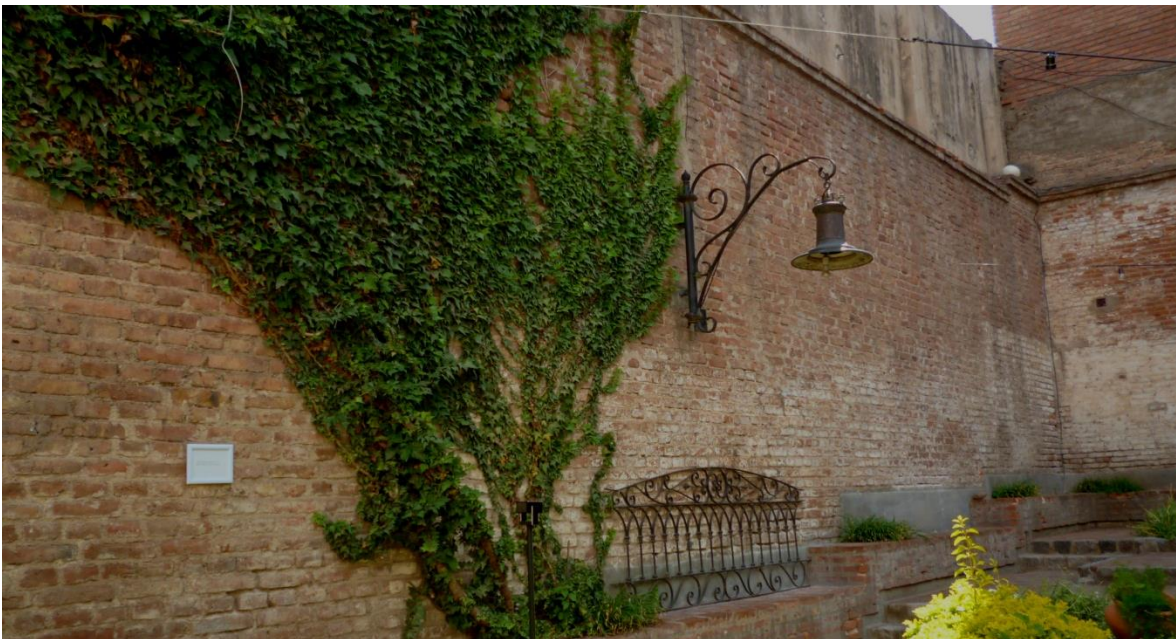
Referencia 4

No es necesario, pero tampoco imposible, obra de sitio específico en el patio del CCEC (diciembre de 2016 - febrero de 2017). Este trabajo se realizó en el contexto de la clínica HUMUS coordinada y curada por Lucrecia Requena y Melina Colombano.¹



En esta ocasión, realicé una intervención que consistía en dos elementos que se referenciaban el uno al otro: un huevo grande de cerámica y un cuadro con una adivinanza cuya respuesta a su acertijo era la palabra “huevo”. Además, los dos objetos eran blancos y de un tamaño similar. Sin embargo, se encontraban dispuestos de tal forma que era imposible verlos en detalle simultáneamente. Para leer la frase había que acercarse al cuadro, pero para ver ambos objetos había que alejarse a una distancia suficiente.

Esta obra reflexionaba sobre la contingencia: la relación entre estas dos piezas podía ser percibida o no por el/la espectador. A su vez, proponía una meditación en torno a la importancia de las cosas: la obra podía ser percibida de forma fragmentaria o no ser percibida en absoluto, mezclándose con otros elementos del patio. En esta instalación me preguntaba, al igual que lo hago ahora, sobre la importancia de la pieza artística en relación a otros elementos que forman parte del mundo.



¹ Para más información sobre HUMUS visitar el sitio: www.facebook.com/humus.artesvisuales

Referencia 5

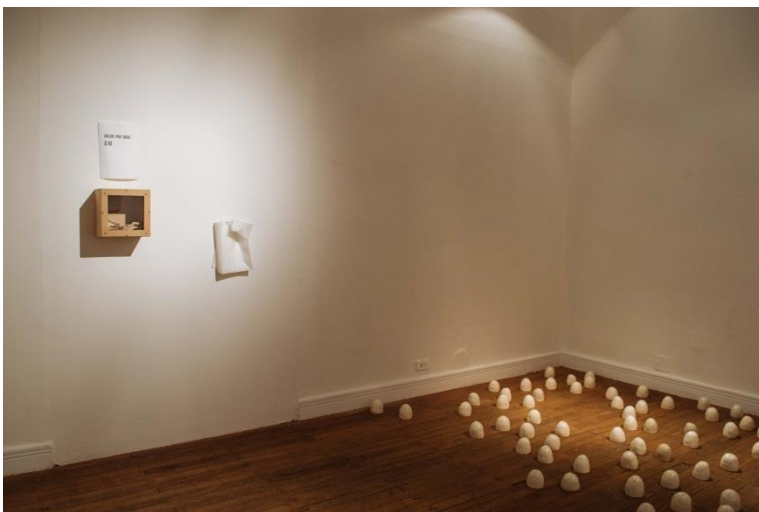
Valor agregado, instalación que formó parte de “SITIAR”: muestra de lxs artistas seleccionadxs y premiadx de la clínica HUMUS (edición 2016) para exponer en las salas del Centro Cultural España Córdoba, inaugurada en abril del 2017, coordinada y curada por Lucrecia Requena y Melina Colombano.²



Este trabajo consistió en una serie de piezas de cerámica que el/la visitante podía adquirir a un valor muy bajo/accesible. En una caja-alcancía se depositaba el dinero y se podía retirar la pieza en bolsas colocadas en la sala para este fin.

Esta acción buscaba problematizar, por un lado, la obra de arte como objeto único e irrepetible -y como objeto en sí-, y por otro, su valor en el mercado. A su vez, reflexionaba sobre el valor del trabajo del/la artista, ya que, la premiación consistía en la disponibilidad de la sala para realizar una muestra y de ciertos fondos que cubrían el gasto en material, pero no consideraba los honorarios de lxs artistas. En caso de que se vendieran las 400 piezas de cerámica, la suma equivaldría a lo gastado en material y constituiría mis honorarios.

En esta muestra, además, la obra en sí no tendría valor más que como acción y el espacio físico (sala, cubo blanco, institución, etc.) cobraba importancia con la posibilidad de su vaciamiento casi total de elementos en caso de que se vendieran todas las obras.



² Para más información sobre “SITIAR”, visitar el sitio web: humusartesvisuales.wixsite.com/humus/sitiar.

Piezas y procesos para *Pausa*

Referencia 6

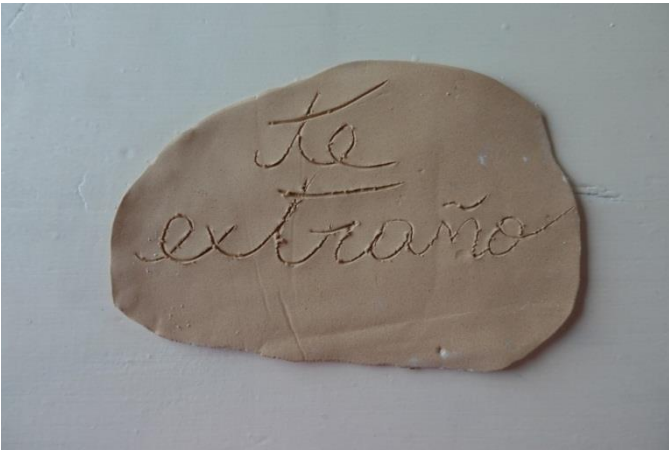
Piezas embaladas/olvidadas en estanterías





Referencia 7

Piezas frágiles en sentido literal y metafórico realizadas en el marco de este trabajo.





Piezas de años anteriores rotas que nunca fueron expuestas.



Referencia 8

Piezas ambiguas: ¿arte o artesanía? ¿arte o joyería? ¿arte u objeto utilitario?



Objetos realizados en el marco de un taller de joyería contemporánea. Nunca fueron utilizados ni expuestos.



Una de las primeras piezas que realicé en cerámica de forma experimental. La usé como cenicero en mi casa pero no fue pensado como tal.



Taza deformada como resultado de haberse caído y roto el molde en el que la estaba realizando.



Taza con la frase "pieza artística" y objeto experimental con la frase "pieza de cerámica".



Jabonera y cuenco rotos



Floreros realizados manualmente para mi emprendimiento "MZ cerámica".



Piezas similares. Una fue realizada con la intención de ser una obra artística y la otra con la intención de ser un florero.

Referencia 9

Primeras "piezas desecho" rescatadas





Referencia 10

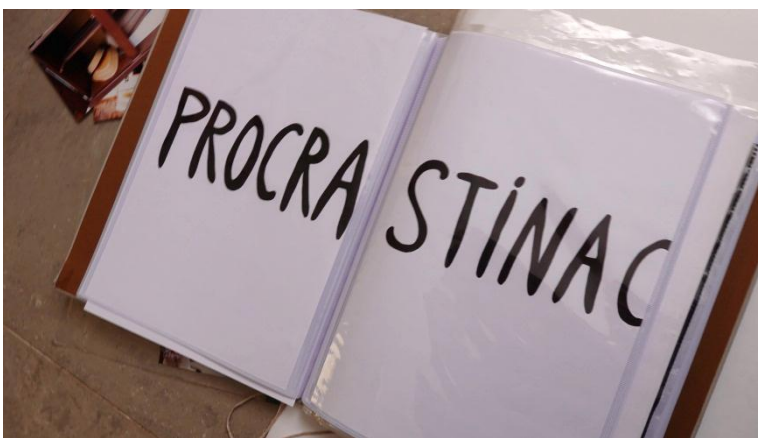
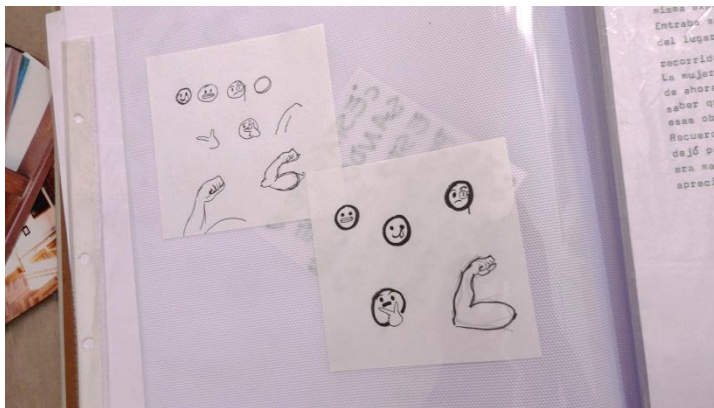
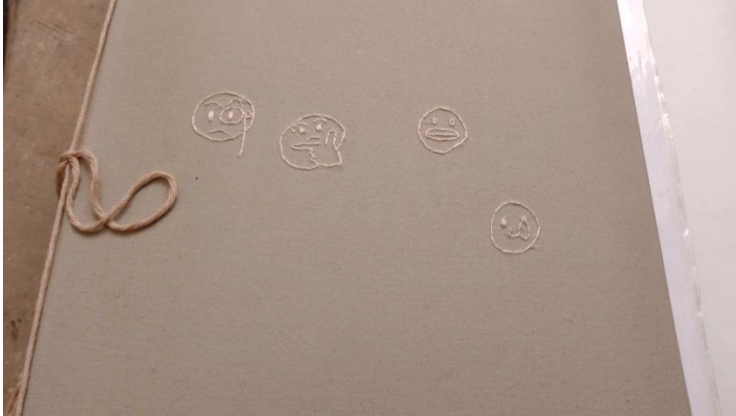
“piezas desecho” decoradas/esmaltadas

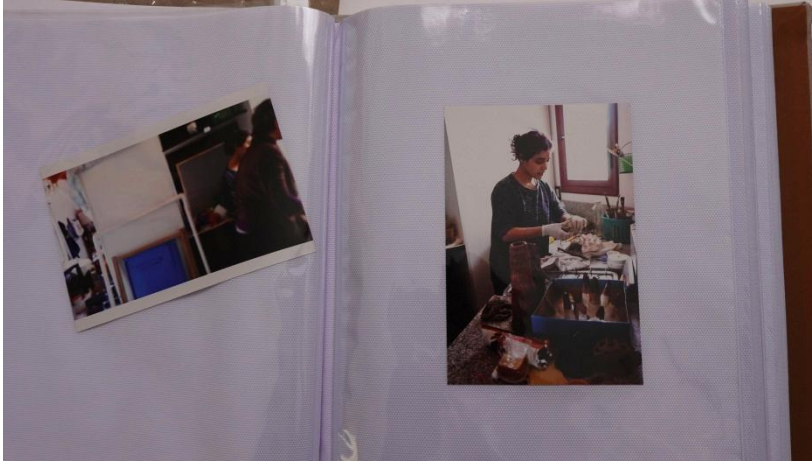




Referencia 11

Álbum





La vida está mortalmente
encendida o mortalmente
apagada.

Werner Herzog, *Conquista de la mirada*, Editorial Entropía, Buenos Aires, 2008, p. 70.

Ese día llegué tarde a la inauguración de una muestra donde yo misma exponía, como de costumbre. Entraba sola y con cierto apuro cuando, en el hall de ingreso del lugar, me crucé con una señora que ya había terminado el recorrido y estaba saliendo. La mujer se quejaba en voz bastante alta de lo malo que es el arte de ahora. Indignada, insultaba las obras que acababa de ver sin saber que yo era una de las responsables de la existencia de esas obras. Recuerdo que la situación me resultó graciosa, pero también me dejó pensativa. ¿Qué esperaba encontrar esta mujer? ¿La muestra era mala, irrespetuosa con el público? ¿Se trataba de arte sólo apreciable para un grupo selecto? ¿Para quién era esa muestra?

Referencia 12

Plano sala

