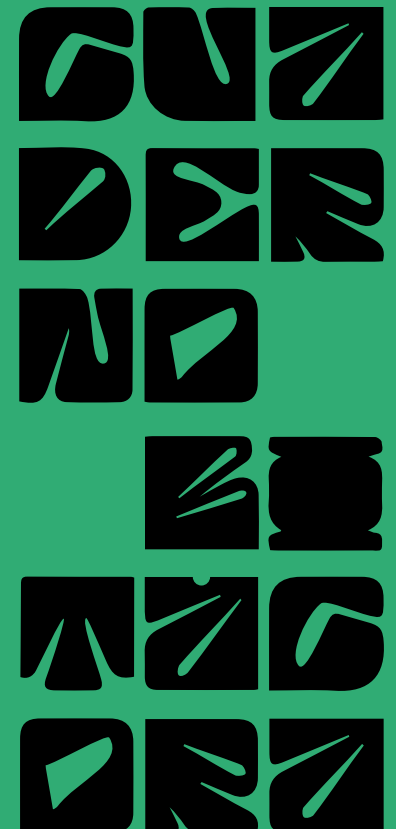


CUADERNO BITÁCORA:
un análisis de mis prácticas
entre los años 2016 y 2020.

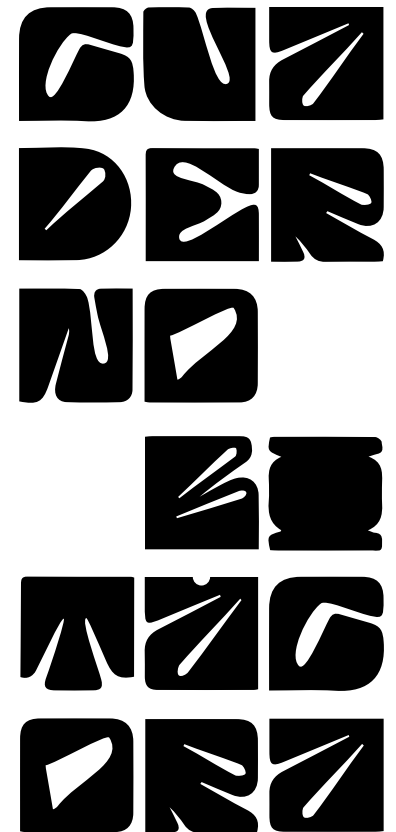
Rosario, 2021



2016 » 2020 franco **callegari**



2016 » 2020 franco **callegari**





CUADERNO BITÁCORA:
un análisis de mis prácticas
entre los años 2016 y 2020

Alumno **Franco Callegari**
Directora **Lic. Patricia Spessot**

Universidad Nacional de Rosario
Facultad de Humanidades y Artes
Escuela de Bellas Artes

Rosario, 2021

*Para Mario y Pepita,
siempre conmigo.*



Entendiendo los procesos no como instancias individuales y aisladas, sino como caminos que se transitan de manera colectiva, quisiera agradecer a quienes me han acompañado y ayudado en este recorrido:

Marcelo Callegari, Silvina Ragazzo, Josefa Pepita Cuffaro, Mario Callegari, Ofelia Cecilian, Patricia Ragazzo, Tamara Lino, Lisandro Carrancio, Priscila Rassol, Lucia Puig, Juan Manuel Mousist, Patricia Spessot, Valeria Gericke, Maite Acosta, Universidad Nacional de Rosario, Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 15 »

1 AL
OLOR
DEL
HOGAR 21 »

2 PATRIA:
PEQUEÑO
ENSAYO
SOBRE LA
MIRADA
CULTURAL 31 »

3 SIN
TÍTULO 55 »

4 LÍNEA DE
PARTIDA 91 »

5 MI
HOGAR
GALVANIZADO 103 »

6 OTRO
RÍO 125 »

(APROXIMACIONES
A UNA) CONCLUSIÓN 145 »

BIBLIOGRAFÍA 149 »

ANEXO 152 »

INTRODUCCIÓN

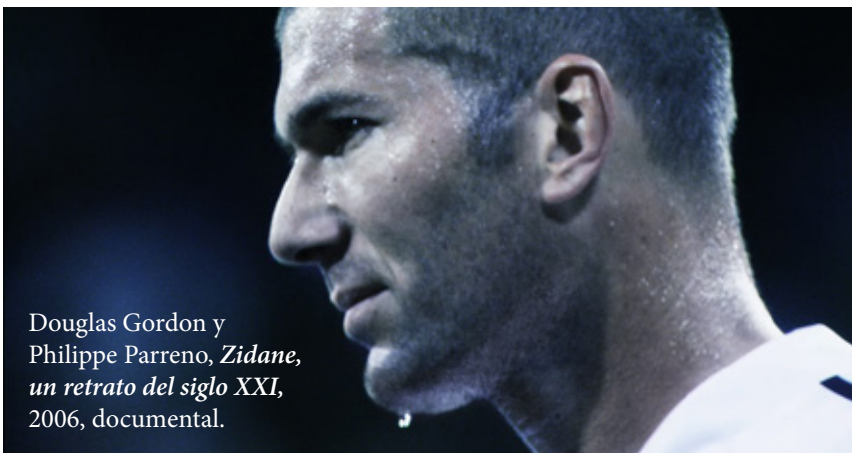


En el año 2006 se estrenó el documental *Zidane, un retrato del siglo XXI*, dirigido por los artistas Douglas Gordon y Philippe Parreno. Centrada exclusivamente en la figura del jugador de fútbol Zinedine Zidane durante un partido de la liga española, la película fue filmada con diecisiete cámaras sincronizadas desde distintos puntos del estadio.

A lo largo de noventa minutos (la misma duración que el partido) se nos muestra a Zidane caminando por el campo de juego, corriendo, generando ataques ofensivos u ordenando la defensa frente a un ataque rival. A medida que el juego transcurre podemos ir leyendo los pensamientos y reflexiones que va teniendo dentro de la cancha. Hay uno en particular donde, recordando sus inicios en el fútbol, define su accionar en el campo de juego con la siguiente anécdota:

Cuando era chico, solía tener un relato en mi cabeza mientras jugaba. Realmente no era mi voz, era la voz de Pierre Cangioni, un conductor de televisión de los años 70. Cada vez que escuchaba su voz corría hacia la televisión y me paraba tan cerca como pudiera, por cuanto tiempo como pudiera. No era que sus palabras fueran tan importantes, pero el tono de su voz, el acento, el entorno, lo eran todo. (Gordon & Parreno, 2006, 23m12s)

Como una superposición de escenas, esta narración del joven Zidane corriendo motivado por el recuerdo de la voz del relator se complementa con la imagen del jugador profesional corriendo tras pelota dentro del campo de juego.



Douglas Gordon y
Philippe Parreno, *Zidane,
un retrato del siglo XXI*,
2006, documental.

Muchas veces, cuando me encuentro produciendo una obra o pensando cómo empezar un trabajo, algo semejante sucede. Viene a mí el recuerdo de la profesora Valeria Gericke durante una presentación de la materia Dibujo IV, quien ante la dificultad de un alumno para explicar su proceso de trabajo exclamó: “¡sistemiza, tenes que sistematizar!”, haciendo referencia a las sugerencias que la cátedra dio a principios de año, tales como delimitar sistemas de trabajo y llevar adelante cuadernos de bitácora donde poder dejar asentado ese proceso de búsqueda en la producción de obras.

Transcurría el año 2017, y a partir de entonces esa exclamación vuelve a resonar dentro de mí, casi como un acto reflejo, con cada nuevo proyecto que empiezo. Apropiándome de aquel consejo, empecé a implementarlo y con el pasar del tiempo esta búsqueda de generar sistemas de trabajo, de delimitar los métodos y procedimientos llevados a cabo se volvió una parte central dentro de mi proceso creativo.

Consciente de esto, la siguiente tesina pretende abordar las producciones realizadas entre los años 2016 – 2020 y analizar cada una de ellas, fundamentalmente los procesos, sistemas y métodos llevados adelante. Me gustaría exponer a continuación las definiciones de estas tres palabras sobre las cuales se hará hincapié a lo largo del texto:

PROCESO¹

1. m. Acción de ir hacia delante.
2. m. Transcurso del tiempo.
3. m. Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación artificial.

¹ Real Academia Española. (s.f.). Proceso. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/proceso?m=form>. Consultado el 21 de mayo de 2020.

SISTEMA²

1. m. Conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí.
2. m. Conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto.

MÉTODO³

1. m. Modo de decir o hacer con orden.
2. m. Modo de obrar o proceder, hábito o costumbre que cada uno tiene y observa.
3. m. Obra que enseña los elementos de una ciencia o arte.
4. m. Fil. Procedimiento que se sigue en las ciencias para hallar la verdad y enseñarla.

Gran parte de la información recabada proviene de las anotaciones y pensamientos que fui registrando en los cuadernos de bitácora que llevaba conmigo. Los cuadernos funcionaron como una ayuda a la memoria sobre la cual volver a consultar qué pensaba en cierto momento o sobre algo en particular, lugares donde poder dialogar conmigo mismo. Esa información se presenta ahora revisada y ampliada mediante la inclusión de citas, referentes y del saber que brinda rever los hechos con el paso del tiempo.

Una vez expuesta esta cronología de procesos y sus características, se concluirá con un texto donde se reconocen y relacionan los puntos en común, conceptos, imágenes, patrones e ideas que sean recurrentes en los mismos.

² Real Academia Española. (s.f.). Sistema. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/sistema?m=form>. Consultado el 21 de mayo de 2020.

³ Real Academia Española. (s.f.). Método. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/m%C3%A9todo>. Consultado el 21 de mayo de 2020.

1 AL OLOR DEL HOGAR



En el año 2016 me encontraba cursando la materia Pintura III correspondiente al tercer año de la Licenciatura en Bellas Artes, dictada por la profesora Claudia Juda. En esta asignatura se trabajaba en un formato de taller en el que también se abordaba la reflexión y escritura en torno a la producción de cada uno de los alumnos. Fue a su vez la primera experiencia en la que un profesor nos hacía trabajar abocados a una serie de obras y no a un único trabajo aislado.

A mediados de año se nos pidió que hagamos una serie con un mismo núcleo temático que den cuenta de ciertos aspectos que nos interesaran abordar, para también complementar con un escrito acerca de qué trabajamos y cómo llegamos a ello.

En ese momento encontré un fuerte punto de anclaje en cuestiones ligadas a la infancia y la adolescencia, dos etapas que marcan la vida de toda persona e influyen en el posterior desarrollo de cada uno. Desde ese punto de partida rescaté algunas imágenes propias de mi cotidianidad, llegando a discernir tres que tienen una fuerte carga simbólica y de temáticas definidas: la familia, la escuela y los rituales. Tres aspectos personales que pertenecen a cada uno de nosotros de una manera particular y privada. A su vez, creí poder relacionar los temas con tres motivos clásicos dentro de la historia del arte: el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta, respectivamente.

Teniendo en mente estos temas y habiendo realizado algunos bocetos, me pregunté cómo representarlos, contrario a trabajos anteriores donde avanzaba directamente sobre la hoja o el lienzo, me propuse recrear las escenas y fotografiarlas, partir de situaciones verídicas para poder trasladar eso a la pintura, tanto la escena en sí como el modo en que las luces y sombras incidían sobre los objetos o personas.



Boceto de la escena, resaltando los colores que la compondrían.

Particularmente en un trabajo, referido a los rituales, busqué representar mediante una naturaleza muerta un típico almuerzo argentino: un mantel, sobre él un par de cubiertos tramontina, medio limón y un plato ornamentado donde se apoya una milanesa; siendo no menor el hecho de que todos los objetos, a excepción del mantel, fueron tomados prestados de mi abuela materna, y la milanesa hecha por ella misma.



Fotografía de la escena recreada.

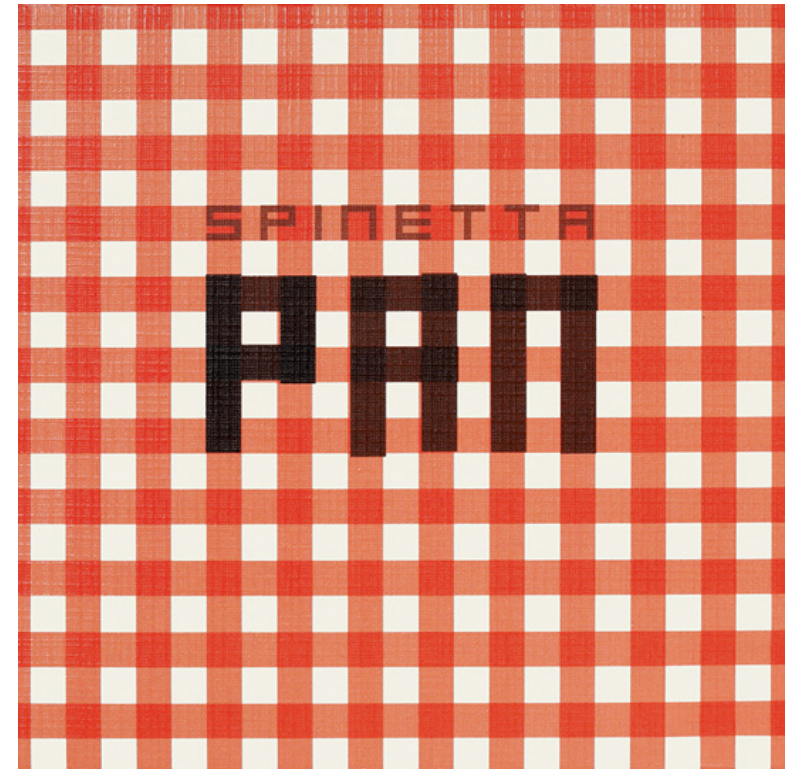
A modo de referencia de esta búsqueda y participación de objetos y comidas propias de mi familia, me interesa citar a Gabriel Baggio (Argentina, 1974) quien realiza la performance *Sopa* (2002), donde cocina junto a su madre y su abuela materna una misma receta de la sopa familiar que luego es servida y evaluada entre los asistentes a la muestra. Según Rodrigo Alonso (2003), mediante esta acción:

Gabriel Baggio recupera su tradición familiar a través de las marcas más fuertes que identifica en su formación filial. Entre ellas, la herencia gastronómica le ha permitido elaborar una serie de performances en las que pone de manifiesto la particular amalgama de su ascendencia italiana, judía y argentina.



Gabriel Baggio, *Sopa*, 2002, performance.

Otra de las referencias es el mantel que se extiende a lo largo de la escena, el cual recrea mediante papel afiche y cartulinas. De clásico motivo, está influenciado por la tapa del disco *Pan* de Luis Alberto Spinetta, realizada por el diseñador Alejandro Ros (Argentina, 1964), un colaborador recurrente del músico. La tapa en cuestión reproduce un mantel cuadrículado naranja y blanco, aquellos que uno puede encontrar en bodegones, o en casa de sus abuelos, transmitiendo un mensaje de lo familiar y el hogar, en un disco donde Spinetta elogia aspectos de lo cotidiano, lo artesanal, como el mismo pan de todos los días.



Alejandro Ros, diseño de tapa del disco *Pan*, 2006.

Habiendo recreado la escena, comencé a pensar que podía emplear algún tipo de método para transferir esa fotografía hacia el lienzo, algo que pudiera hacer que esas imágenes mantengan exactamente sus proporciones y sus pasajes de valor.

Al igual que con los temas de las pinturas, donde se ahondaba cuestiones de la infancia, busqué en trabajos o experiencias anteriores a mi formación académica, allí me reencontré con el stencil, una técnica que utilicé en la adolescencia: grandes planchas de acetato cortadas siguiendo un diseño, que sirven para decidir por qué forma dejar pasar la pintura y por donde no.

Respecto a esta técnica, Guido Indij (2007) comenta:

El stencil no es un arte, es una técnica. Y como tal, herramienta al servicio de múltiples propuestas y mensajes de artesanos, artistas y militantes con distintas propuestas y objetivos. Herencia híbrida de dos tipos de manifestaciones gráficas, el grabado y el graffiti, se liga al primero como prolongación de una de sus formas primitivas, el estarcido (la aplicación de tinta sobre tela o papel a través de una mascarilla y la intención intrínseca de la multiplicación) y al segundo, en tanto el soporte que suele elegirse para su aplicación no es por lo general la tela o el papel sino la pared, el espacio público.

La técnica no llamó mi atención por su multiplicidad o uso en la vía pública, sino por el control que la misma permitía, al tener un diseño preestablecido calado por dónde estarcir la pintura. Para esto edité la fotografía digitalmente y separé cada uno de los valores de la imagen por capas, para luego imprimirlos y cortarlos en seis planchas de acetato.

El hecho de cortar y cortar por horas generando capas de moldes me resultaba gratificante, un proceso de repetición incesante donde se invierte gran cantidad de tiempo en un dispositivo que permite realizar la obra en algo más que minutos, ya que teniendo el acetato cortado y los colores definidos, la realización fue sumamente rápida, aplicando acrílicos sobre la tela con una esponja a través de las zonas caladas



Fotografía editada, con sus valores separados por capas.

Al igual que la performance de Baggio, el proceso de la pintura se vale de esta acción casi performática, de estar en lo que podríamos llamar “la cocina” de la obra, todos los elementos familiares se hacen presentes en la composición final. Cada corte sobre el acetato supone la puerta de acceso a la pintura, como quien prepara una sopa por horas junto a su abuela y su madre, o una milanesa, siguiendo antiguas recetas, para reencontrarse con su tradición familiar, con las vajillas producto de regalos de bodas, con los olores que se apoderan de las habitaciones de la casa y nos atraen hacia ellos, concretamente, con el olor al hogar.

La imagen obtenida es la de una escena cotidiana donde todo se encuentra facetado, y son estos planos superpuestos uno al lado de otro lo que logran representar la imagen fotografiada anteriormente. Pero más allá de la resultante pictórica, pienso en *Al olor del hogar* como una primera experiencia donde el método de trabajo aplicado tiene gran preponderancia en lo que respecta al proceso y resultado final de la obra, algo fundamental al empezar a pensar en el modo de accionar que luego encararía en los siguientes trabajos.



Al olor del hogar, 2016,
acrílico sobre madera entelada, 68,5 x 68,5 cm.



2

PATRIA: PEQUEÑO ENSAYO SOBRE LA MIRADA CULTURAL



Mirando fijamente la luz de una vela -la luz y la sombra, luz y sombra, mirando la luz y la sombra bamboleante que refleja sobre el piso, la luz y las sombras movedizas, intangibles, intocables...-, me vino el pensamiento del sinsentido en el que estoy embarcado al tratar de abarrotar una sala de exposiciones con representaciones de imágenes que remitan a la idea de Patria, Identidad y Ser Nacional. (López, 2017, p.62)

En el año 2017, al tener que elegir por una especialidad dentro de la carrera, me decidí por el Taller de Pintura ya que era donde sentía una mayor afinidad respecto a las otras especialidades. Elegí la cátedra que llevaban adelante Roberto Echen y Georgina Ricci, la cual centra gran parte del año al desarrollo de un proyecto personal con consultas semanales, sumado a una primera aproximación a la curaduría de muestras, con el objetivo final de hacer una muestra individual con el trabajo que hayamos realizado en el año.

La clase era tomada no solo como espacio de taller, sino también de planificación y discusión de todo tipo de proyectos, sin tener que limitarnos a la pintura de caballete propiamente dicha: cada uno podía llevar adelante una obra que se desborde en distintas disciplinas, esto devino en un gran clima de discusión y creación.

Luego de la experiencia de trabajar con pintura a partir de capas de stenciles, me pregunté qué sucedería si en lugar de calar los moldes para luego pintar por los espacios que quedaban abiertos, directamente cortara aquellos fragmentos que irían en la pintura, es decir, trabajar con el positivo de los stenciles, aquellas partes que suelen descartarse en el proceso de trabajo.

Haciendo foco en esta nueva búsqueda, y con la apertura de la cátedra a propuestas no encasilladas en la pintura tradicional, me surgió la necesidad de redefinir aquello que entendía por pintura. Me topé con la muestra *Pintura sin pintura* organizada por Luis Felipe Noé,

quien convocó a varios artistas contemporáneos que practicaban aquello que pregona el título. En el prólogo de la muestra el mismo Noé (2005) se cuestiona:

Ya hemos dicho que en ningún arte, salvo en la pintura, se pretende limitar el concepto que de él se tiene a tan sólo un procedimiento. Hecha esta constatación el problema puede manifestarse en sentido inverso. ¿Cuál es el límite para considerar algo como pintura o no, si ella no deriva del acto de pintar? La especificidad del término pintura parece darle la razón a aquellos que la limitan a un procedimiento. ¿Acaso un pintor cuando declara su oficio no debe aclarar que no es pintor de paredes? ¿Pero acaso si opta por limitarse a la palabra artista no deberá aclarar que no es actor? Entre los dos términos definitorios del concepto de pintura –la concreción de una imagen, representativa o no, y el cómo lograrla– creo que lo fundamental es el primero.

Los pensamientos expuestos lograron dilucidar las dudas que tenía y abrir un gran campo de acción por explorar. Ya no ligando la práctica a lo propio del material, sino a la concreción de una imagen utilizando todo tipo de materialidades y procesos, comencé a pensar cómo trabajar con algo que tuviera color propio, donde no necesitara estar mezclando cada color para crear el tono que deseaba aplicar, y cierta plasticidad que permita al mismo moldearse a mi antojo.

En esta búsqueda formal conocí la obra de Franco Fasoli (Argentina, 1981), quien produce collages con cartulinas en grandes formatos. Recuerdo que lo primero que me impresionó de sus obras fue la saturación que poseían y su capacidad para configurar una imagen con una cartilla de colores limitada, transformando estas limitaciones propias del uso del material en las fortalezas de su obra.

En las escenas representadas las confrontaciones son la temática recurrente, valiéndose de elementos del imaginario popular (vírgenes, barrabravas, pueblos originarios, peronismo) y de jergas barriales, múltiples personajes se batían a duelo generando una tensión satírica que se cuestiona la razón y el fin último de aquellos conflictos.



Franco Fasoli, *Pretensión de grandeza*, 2017, collage sobre tela.

Interesado por el modulado del color que se generaba en las imágenes, algo en lo que vi reflejada mi experiencia con los stenciles y su resultante estética, así como las posibilidades de representación que brindaba el material, me decidí a usar las cartulinas de colores. Un material que puede ser usado tanto en las carátulas de las carpetas de primaria, las guirnaldas festivas y en los collages artísticos, que puede rasgarse y cortarse, plegarse y arrugarse. Si bien la cartilla no es tan cuantiosa, al día de hoy vienen gran variedad de cartulinas profesionales con una vasta gama de colores y gramajes, lo cual hizo que mi tarea se facilitara.

Como si de un trabajo de Photoshop análogo se tratara, podía hacer aparecer las imágenes que quisiera sin la necesidad de pintarlas; solo agregando, superponiendo o eliminando las distintas formas de estos papeles coloreados. A esto le sumé el papel vegetal, un material traslúcido que logra desaturar y subir el valor de aquellos colores sobre los que se superpone.

Teniendo el aspecto formal definido me aboqué a los motivos a representar, conforme con la experiencia realizada en *Al olor al hogar*, volví a mirar en mi entorno personal, específicamente en los objetos cotidianos de la casa, aquellos de pequeño y mediano tamaño, que pudieran sostenerse fácilmente en las manos. Gran parte de las cosas que compramos y consumimos todos los días estaban empaquetadas, sujetas a un diseño que contenía el verdadero bien a consumir. Empaques de colores saturados que no cumplían otra función que identificar al producto de manera rápida y sencilla en las góndolas del supermercado entre el resto de los productos.



Primeras pruebas hechas con cartulinas e impresiones inkjet sobre cuaderno A5.

Generando bocetos de diversos envases, había uno en particular que parecía estar siempre presente, repitiéndose en todos los lugares por los que transitaba: el paquete de yerba.

La experiencia estética –perceptiva– comporta saber; pero a diferencia de la experiencia científica –decida y construida–, el saber no precede, organiza y significa al proceso –la experimentación/ observación científica es siempre ‘premeditada’–; contrariamente, es un saber que se da en nosotros, interno, pero que a la vez se obtiene, se encuentra. La conciencia que participa no es una conciencia pro-yectiva, teórica; es aquella que advierte, que descubre – siempre es una conciencia sorprendida. (Candelero, 2017, p.12)

Esta experiencia estética me encontró viendo en estos envases algo más que simples contenedores informativos, había en ellos un objeto visualmente interesante, una composición visual cuyas tonalidades y grafismos escritos conformaban una abstracción que me capturó por completo.

Quizá haya sido la misma visión que tuvieron Andy Warhol (Estados Unidos, 1928) con sus múltiples latas de sopa Campbell de 1962, o Mimi Laquidara (Argentina, 1989) con los dibujos que componen *Serie A* de 2016.

Warhol, quien en el inicio de su carrera fue ilustrador comercial, encontró en los productos de consumo masivo un motivo que le permitía representar su visión de la cultura moderna de la época a la vez que utilizar técnicas de reproducción, como la serigrafía semimecanizada, para la repetición y acumulación de obras en serie.

En el caso de Laquidara, su trabajo se compone de la reproducción de paquetes de arroz utilizando únicamente estilógrafos. En contraposición al artista estadounidense, sus dibujos se valen de la copia manual de estos envases, demostrando la minuciosidad y tiempo que conlleva rellenar con miles de líneas las superficies que conforman cada uno de los diseños, casi como si apilara uno al lado de otro los granos de arroz que se encuentran dentro.



Andy Warhol, *Latas de sopa Campbell*, 1962, serigrafía sobre tela.

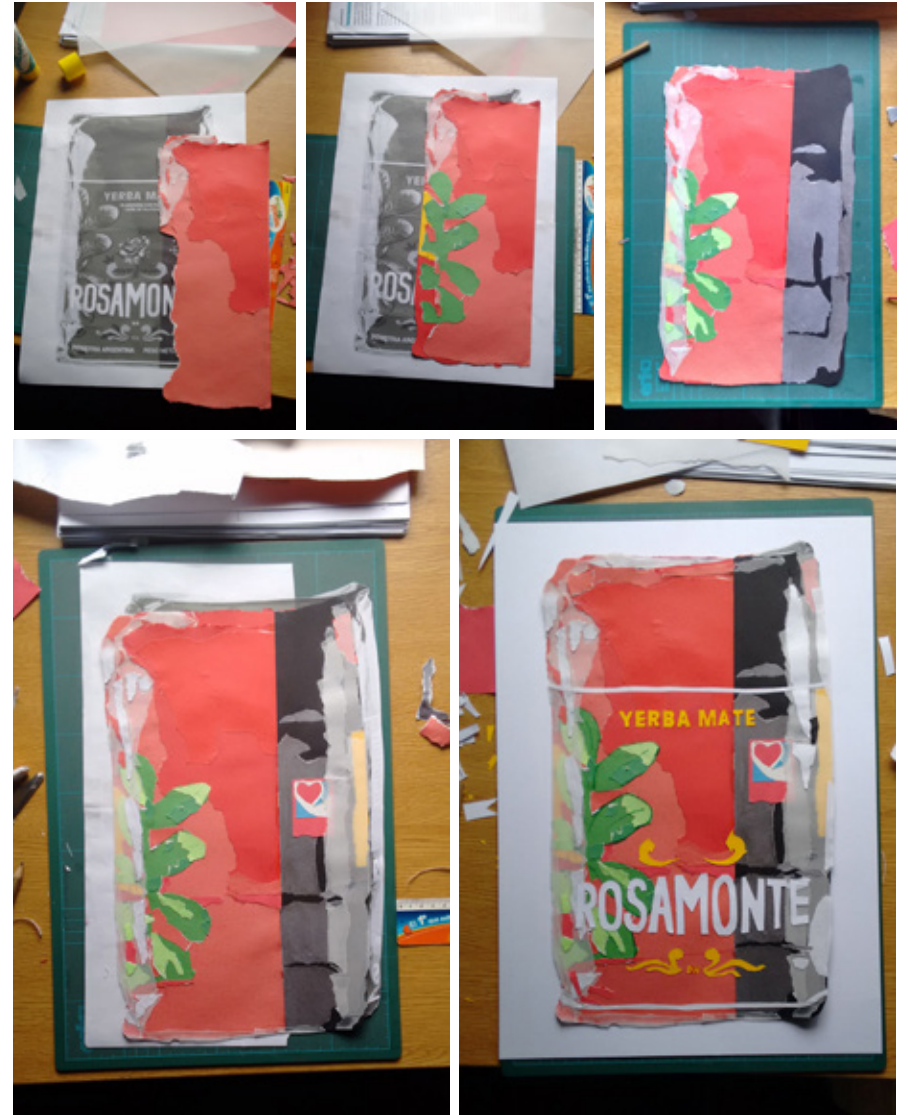


Mimi Laquidara, *Serie A*, 2016, estilógrafo sobre papel.

En ambos, la recreación de estos envases y su exhibición en forma de series, casi como si de una vista de góndola de supermercado se tratara, hacen que objetos cotidianos e invisibles se tornen particulares y vuelvan a sorprendernos para que nos acerquemos a verlos con nuevos ojos.



Nobleza Gaucha, cartulinas y papel vegetal, 29,7 x 21 cm.



Proceso de composición de un paquete Rosamonte, cartulinas y papel vegetal, 42 x 29,7 cm.

Comencé trabajando en formatos A4 y A3, casi sin variar el tamaño de los envases, en una escala 1:1. Al presentar los primeros trabajos la cátedra sugirió que aumentara el tamaño, lo que daría espacio a un rango más amplio de detalle y de manejo del material. Una de las sugerencias que me dieron fue que observara algunas obras de David Hockney (Inglaterra, 1937), por ejemplo *A bigger splash* (1967), que como su título indica representa un gran chapuzón de alguien que acaba de saltar del trampolín de una piscina junto a una casa de estilo moderno. Esta icónica obra se caracteriza por su combinación de colores, la sencillez con la que se nos presenta la escena y, sobretodo, el tamaño de la misma: 2,45 mts por 2,45 mts.



David Hockney,
A bigger splash, 1967,
acrílico sobre tela.

Viendo esta y otras obras del artista, pase a trabajar en tamaños más grandes, y noté la contundencia de este cambio de escala. Como acota Henri Matisse (1908, como se citó en Foster, Bois, Buchloh y Krauss, 2006) en sus *Notas de pintor*: “Un centímetro cuadrado de azul es menos azul que un metro cuadrado del mismo azul” (p.104). Al agrandar los planos de color, estos cobraban mayor relevancia y potencia visual.

Finalmente seleccioné cinco envases guiándome por el color principal de los mismos (rojo, azul, amarillo, negro y blanco), los fotografíe y edité digitalmente para lograr nuevamente este efecto de múltiples capas de color superpuestas.

A la par que fui realizando cada uno de ellos guiándome por los pasos establecidos anteriormente, me enfoqué en el aspecto conceptual de la obra, lograr poner en palabras aquel interés que despertó en mí estos pequeños objetos de consumo.



Proceso de composición de un paquete Playadito,
cartulinas, papel vegetal y fibras, 55 x 100 cm aprox.

Caí en la cuenta de que nuevamente representaba un motivo fuertemente arraigado al imaginario popular argentino: la yerba mate, aquella planta mística utilizada por los guaraníes antes de la llegada española, bebida ligada a la tradición e idiosincrasia del Río de la Plata, al gaucho y a un sentido de pertenencia del ser nacional, generalmente representada bajo los símbolos del termo acompañando un mate con yerba humeando y una bombilla dentro.

Casi por oposición a *Al olor al hogar*, y proponiendo un desplazamiento de esta visión costumbrista, estaba ahora representando los coloridos empaques contenedores del producto yerba, diseñados bajo estudios de mercadotecnia y estrategias de marketing en pos de comercializar un producto más en la canasta de alimentos.

Se presentaba así una dicotomía entre aquella primera imagen costumbrista y esta nueva representación ligada al consumo masivo. Lejos de pensar la tradición en oposición al consumo, esta complejización del tema hizo que pudiera pararme en un punto medio que permita reflexionar acerca de estas cuestiones ligadas a la mirada cultural que tenemos sobre las cosas, todo eso, contenido en un pequeño envase de yerba mate.

A finales del año lectivo se dio lugar a la muestra que llevaba el mismo nombre con el que definí la serie: *Patria: pequeño ensayo sobre la mirada cultural*. Así como al principio de este capítulo se da cuenta de una frase de Marcos López frente a la imposibilidad de abarcar la totalidad de algo tan híbrido y cambiante como es el ser nacional, esta serie no hacía más que aceptar estas imposibilidades y mostrar algunos de los ejemplos presentes en un pequeño pedazo de la cultura. Justamente el ensayo, en tanto obra literaria de corta extensión, sirve para que los autores expongan sus propias ideas acerca de un asunto o tema general. Esta categoría permitió quitarle cierta solemnidad al asunto de la identidad nacional al abordarlo desde mi propia mirada personal.



Serie *Patria: pequeño ensayo sobre la mirada cultural*, 2018, collage sobre papel, 120 x 80 cm c/u.











3 SIN TÍTULO



En el año 2018 comencé mi último año de la Licenciatura en Bellas Artes, y una de las posibilidades de este año fue la de poder elegir una materia optativa por fuera de lo que le correspondía al plan según la especialidad elegida.

Decidí cursar el *Taller de Escultura II*, dictado por el profesor Román Vitali. El taller se caracterizó por tener una modalidad de clínica donde se presentaban una serie de trabajos a lo largo del año que estuvieran relacionados entre sí por alguna cuestión en particular (ya sea formal, material, conceptual, etc.), más dos trabajos escritos acerca de la producción de cada alumno.

Era la primera vez que se planteaba un trabajo a largo plazo con trabajos interrelacionados y que tuvieran un apoyo teórico desde los trabajos escritos que debíamos presentar. Algo que me quedó grabado es la definición que Vitali hacía de la cátedra, a la que refería como un lugar de profesionalización de las prácticas artísticas.

PROFESIONALIZAR⁴

1. tr. Dar carácter de profesión a una actividad.
2. tr. Convertir a un aficionado en profesional (persona que ejerce una profesión).

Esto resultó particularmente estimulante, el poder profesionalizar la actividad que llevamos a cabo a lo largo del año y de la carrera, siendo el último año de la misma. Arribar a una producción propia con un mismo anclaje y un abordaje teórico que lo sustente.

Pensando en que iba a cursar esta materia con un formato preestablecido el cual notificaron desde la primera clase, comencé a ver qué quería trabajar durante el año dado que siempre había producido cosas basándome o teniendo una mentalidad en base a la pintura o el

⁴ Real Academia Española. (s.f.). Profesionalizar. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/profesionalizar?m=form>. Consultado el 9 de abril de 2020.

dibujo en la bidimensión, algo propio de no haber tenido un contacto muy cercano con la escultura a lo largo de la carrera. Esto hizo que la materia sea un desafío y un objetivo al buscar la necesidad de expandir mi práctica a nuevos horizontes.

Revisando mi producción anterior encontré una serie de trabajos realizados en 2017 para la materia Dibujo IV dictada por Valeria Gericke, quien en el transcurso del año hacía hincapié en el denominado “dibujo en el campo expandido”⁵, en lo que puede ser visto como una hibridación de los lenguajes del arte.

Luego de ver la película *Las cinco obstrucciones* (2003) de Lars von Trier, la consigna fue trabajar libremente bajo la premisa de las palabras obstáculo, deriva y accidente, generando una constelación de trabajos.

Como primer paso, bajo sugerencia de la cátedra, busqué algunas definiciones y acepciones de los términos dados:

OBSTÁCULO⁶

1. m. Impedimento, dificultad, inconveniente.
2. m. En algunos deportes, cada una de las dificultades que presenta una pista.

⁵ Rosalind Krauss (1996) alude a la idea de «campo expandido» en *La escultura en el campo expandido*. En su propuesta, explica cómo la escultura ha perdido el sentido que poseía en el pasado. A partir de los años 60, el concepto de escultura llegó a aplicarse a cualquier disciplina, incluso a la del dibujo. Esto fue debido a la introducción de innovadores materiales y nuevas tecnologías para la creación artística. Asumiendo estas nociones, podemos entender que el dibujo se traslade desde un único plano hasta los otros dos ejes de coordenadas, proporcionándole altura, anchura y profundidad; condiciones por las que se reconoce el término escultura. (Barqueros Sánchez, 2015, p.1).

⁶ Real Academia Española. (s.f.). Obstáculo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/obst%C3%A1culo>. Consultado el 10 de abril de 2020.

DERIVA⁷

1. f. Variación lenta y continua de una propiedad que puede ser medida respecto de un valor, dirección o punto preestablecido; p. ej., la desviación de un móvil respecto a su trayectoria teórica.
3. f. Mar. Abatimiento o desvío de la nave respecto del rumbo establecido, por efecto del viento, del mar o de la corriente.

ACCIDENTE⁸

1. m. Suceso eventual que altera el orden regular de las cosas.
2. m. Suceso eventual o acción de que resulta daño involuntario para las personas o las cosas.
5. m. Irregularidad del terreno.

CONSTELACIÓN⁹

1. f. Conjunto de estrellas que, mediante trazos imaginarios, forman un dibujo que evoca una figura determinada.

Teniendo en mente estos conceptos empecé a pensar en generar una serie, una constelación propia. Constelar las distintas piezas, generando una asociación, donde cada uno de los trabajos contenga los conceptos de obstáculo, deriva y accidente.

Empecé también a asociar estos términos: Los obstáculos como accidentes (los generan), estos hacen que nosotros generemos otros caminos, muchas veces de deriva. Este último, influenciado por Guy Debord y su *Teoría de la deriva* (1958), el cual propone tomar una caminata sin objetivo específico, usualmente en la ciudad, siguiendo el instinto del momento. Planteando así dejar de ser prisioneros de una

⁷ Real Academia Española. (s.f.). Deriva. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/deriva?m=form>. Consultado el 10 de abril de 2020.

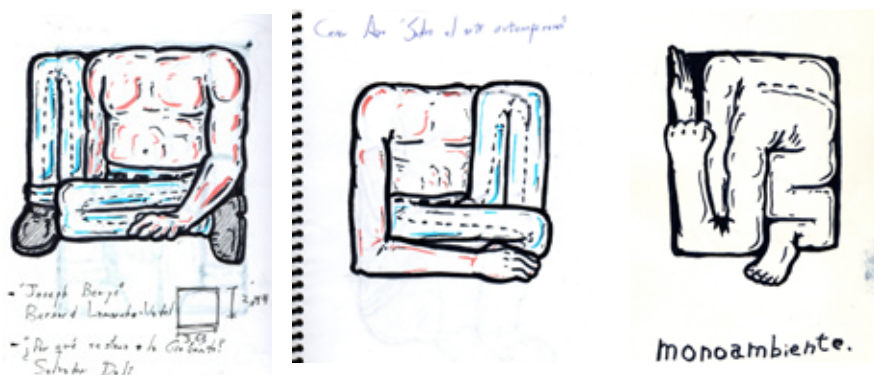
⁸ Real Academia Española. (s.f.). Accidente. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/accidente?m=form>. Consultado el 10 de abril de 2020.

⁹ Real Academia Española. (s.f.). Constelación. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/constelaci%C3%B3n>. Consultado el 10 de abril de 2020.

única rutina diaria, para seguir un camino según nuestras emociones y mirar las situaciones urbanas de una nueva forma.

Así, surgió la idea de salir del ámbito del dibujo expuesto en el salón de clase, pensar en el espacio público como un nuevo lugar de exposición. El hecho de utilizar los obstáculos y accidentes propios del espacio/entorno urbano para generar una constelación, tomando la ciudad misma como una hoja en blanco sobre la cual actuar.

Definido esto, busqué qué exponer en la vía pública y de qué manera hacerlo. Respecto a lo primero, me encontré con mis libretas de dibujo, había una en particular que llevaba siempre conmigo hacia donde iba, en el cual dibujaba cuerpos humanos que se presentaban contorsionados en pequeños cuadrados dentro de las hojas. Sin otro fin que ir llenando aquella libreta en mis tiempos libres, en la facultad, colectivo o donde se presentara la oportunidad, comencé a jugar con esta contorsión del cuerpo humano, como si el espacio que se les estaba dado a esas personas nunca fuera suficiente para el tamaño de sus cuerpos, por lo que debían estar en ese estado de tensión corporal. Los mismos presentaban un estilo simple y directo, casi siempre a un solo color, ya que al llevar la libreta conmigo usualmente solo la acompañaba de marcadores con punta gruesa que permitían realizar bocetos, sin tanto detenimiento ni detalle, a modo de registros rápidos.



Algunos de los dibujos realizados en la libreta, usualmente acompañados por anotaciones o frases.

En parte su creación estuvo influenciada por el texto *El malestar en la cultura* (1930), de Sigmund Freud, quien analiza las pulsiones sexuales y agresivas presentes en el ser humano, y su imposibilidad de satisfacerlas debido a las restricciones que impone la cultura en pos de generar unidades sociales que permitan al ser humano convivir con otros. Este texto llega a mí porque en ese momento cursaba Teoría del Sujeto, una de las materias del Profesorado en Bellas Artes donde se hace foco en aspectos psicológicos y psicopedagógicos del hombre a partir de la lectura y el análisis de textos de Freud, Braunstein y Piaget, entre otros. Toda esta bibliografía perteneciente a la rama de la psicología me permitió conocer otra faceta del ser humano que hasta entonces ignoraba.

En este trabajo puedo identificar dos referentes claves: uno de ellos fue Jorge de la Vega (Argentina, 1930-1971), quien en 1966 en su estadía en Nueva York comienza a desarrollar un estilo pop en sus pinturas, donde diversos personajes con rostros y manos detallados se aglutinan y entrelazan entre sí, generando un rompecabezas humano donde la totalidad de la figura comienza a deformarse y mezclarse con el resto.



Jorge de la Vega, *Rompecabezas*, 1969, acrílico sobre tela, 17 paneles de 100 x 100 cm c/u.

Muchas de las obras de este período están hechas únicamente en blanco y negro, con un estilo que recuerda a la estética del stencil, la publicidad y el grabado xilográfico. Luis Camnitzer (2015) comenta al respecto:

De la Vega demostró su curiosidad por los nuevos materiales, se divertía con los nuevos instrumentos y los trucos (...) En esos momentos, De la Vega estaba en su período de distorsiones topológicas. Las caras de la gente parecían de chicle mascado estirado en todas las direcciones, sin pérdida de identidad. Estéticamente la obra podía ser vista como post-pop. Consistía en el uso de una iconografía basada en la banalidad consumista. (...) Viéndolo trabajar de lejos, instalado con comodidad y una cierta atmósfera de ausencia, uno podía pensar que estaba tejiendo un sweater. Los dos sentados en el taller, cada cual haciendo sus cosas un poco mecánicamente, generaba conversaciones. “¿Cómo haces para visualizar esas distorsiones tan complejas?” “No visualizo nada; empiezo con una parte del ojo y luego el resto va creciendo solo”. Bastante impresionante considerando que en la época la computadora era una incógnita. (p.36)

Este nuevo estilo pop, distinto a todo lo que había hecho anteriormente con el grupo *Otra Figuración*, llamó mi atención instantáneamente, encontrándome sorprendido por la capacidad del mismo para crear estos personajes retorcidos e interrelacionados entre sí, llegando a desconocer dónde empezaba uno y terminaba el otro. Aquello que más me atrajo fue su nivel de síntesis al representar todo este imaginario en sencillas formas monocromas que, como si de un rizoma se tratara, comenzaran a expandirse y multiplicarse hasta abarcar la totalidad del bastidor o bastidores empleados. Sin duda esto dejó una marca en mí y en los dibujos que hacía, siendo las obras de De la Vega una fuente de inspiración y una guía en la búsqueda estética que estaba llevando a cabo.

Comencé a pensar cómo trasladar estos diseños a la vía pública, dado que al estar a la intemperie cualquier dibujo que colocara se vería afectado a cuestiones como el clima, la gente que transita esos lu-

gares, etc. Necesitaba de algo que me permitiera protegerlos, de cierta manera, para que permanecieran un poco más de tiempo, aunque se sabe que en la calle la permanencia es transitoria y aleatoria.

El segundo artista es Shepard Fairey (Estados Unidos, 1970), conocido por ser uno de los pioneros en lo que respecta al uso y popularización del método de la pegatina como intervención callejera. Una de sus intervenciones más famosas y repetidas es aquella en la que se observa el rostro de una persona en blanco y negro en un primer plano, con la leyenda **OBEY** debajo en grandes letras rojas.



Shepard Fairey, intervenciones en las calles de Melbourne, Australia, 2011.

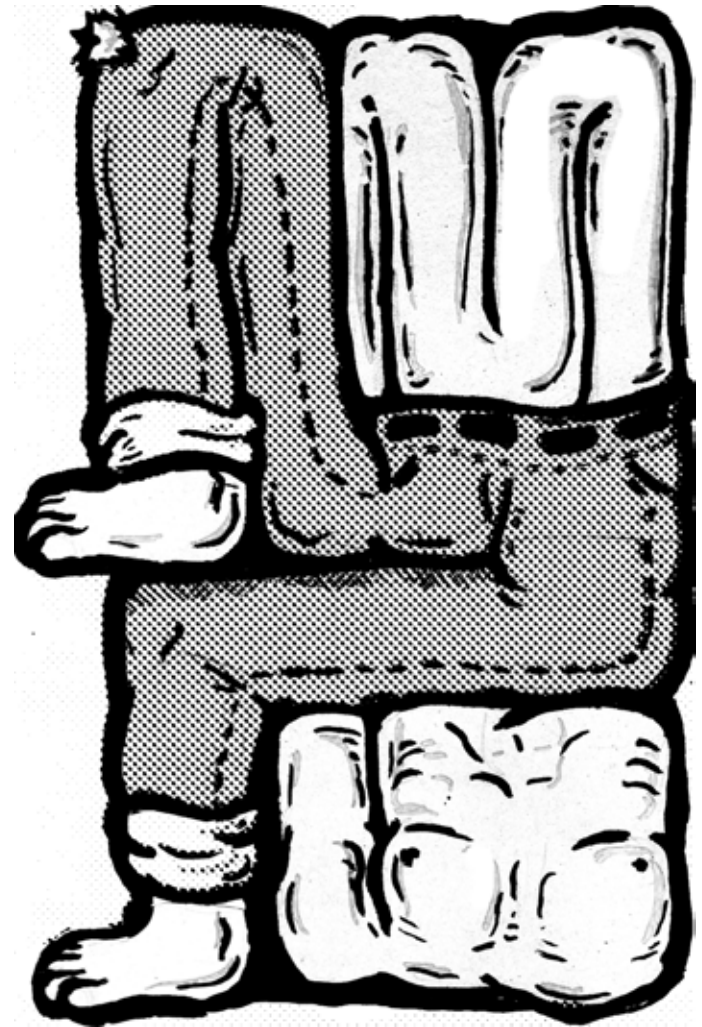
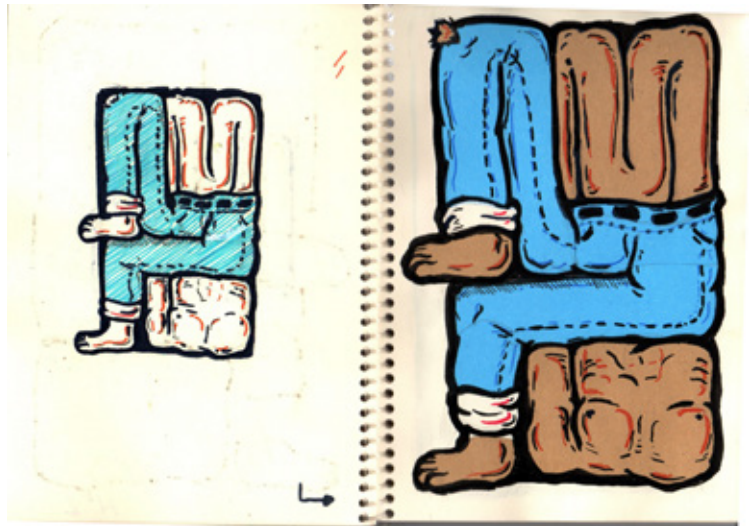
Su obra se caracterizaba por abordar el espacio público mediante la repetición incesante de imágenes como si de una campaña publicitaria se tratara, utilizando los mismos métodos y elementos que el cartelismo de propaganda política de fines del siglo XX. Para esto se realiza lo que podría llamarse un engrudo o pegamento especial, muchas veces conformado por agua, harina y cola vinílica diluida. Decidí incorporar esta técnica para pegar mis propios diseños en el espacio público, dado que permitía pegar los papeles intervenidos en cualquier espacio ya sea plano o volumétrico, a la vez que impermeabilizaba los mismos ayudando a que estos no se rompan rápidamente frente a algún tipo de factor externo.

Seleccione seis diseños, los edite e imprimí en un tamaño de 70cm por 50cm aproximadamente a cada uno, mediante la unión de varias hojas A4. Con estos dibujos y el pegamento preparados, salí a recorrer distintos puntos de la ciudad como si de una deriva se tratara, ubicando mis piezas en los diversos accidentes geográficos que presentaba la ciudad y registrando cada uno de ellos.



Edición de los dibujos seleccionados, pasando del color al blanco y negro, y utilizando tramas de semitono para obtener algunos grises medios.

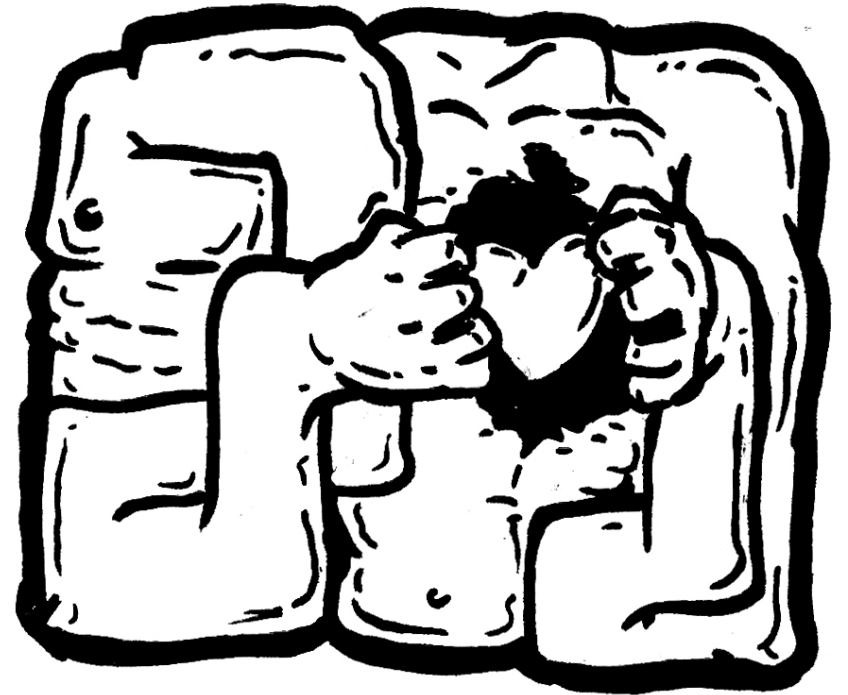


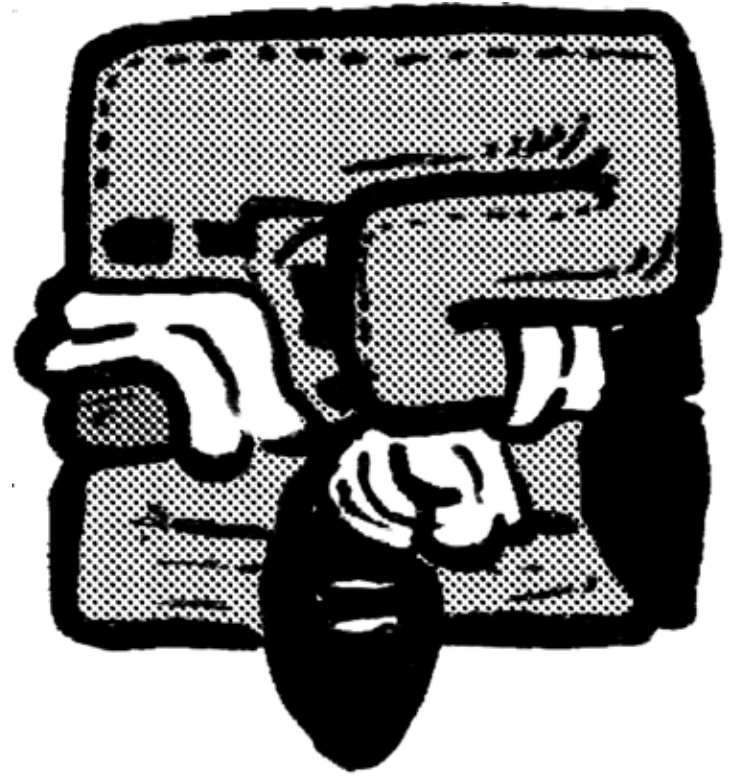
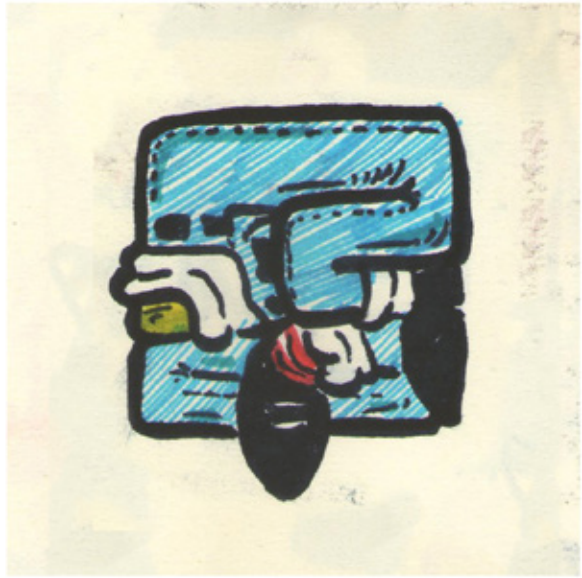






Yo vengo a
ofrecer mi
corazón





Una vez ubicados en distintas zonas y marcando la localización de cada uno sobre un mapa, se generaba una nueva constelación sobre el plano de la ciudad. Lo que creo más relevante de esta experiencia fue el contacto con las personas que transitaban estos lugares, muchos de los cuales paraban para entablar una conversación o preguntar qué era lo que estaba haciendo, dando lugar a un intercambio con alguien que quizá no está habituado a ver este tipo de prácticas.



Casilda entre Alberdi y Avellaneda.



Salta entre Rodríguez y Callao.



Alvear entre 3 de febrero y 9 de julio.

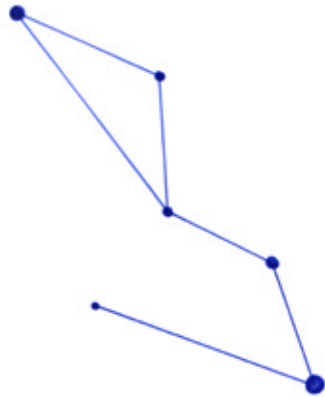
Montevideo y Entre Ríos



Buenos Aires y 27 de febrero.



Ovidio Lagos entre La Paz y Viamonte.



Intervenciones marcadas sobre un mapa de la ciudad /

Unión de los puntos que conforman la constelación /

Figura generada a partir de estas uniones.



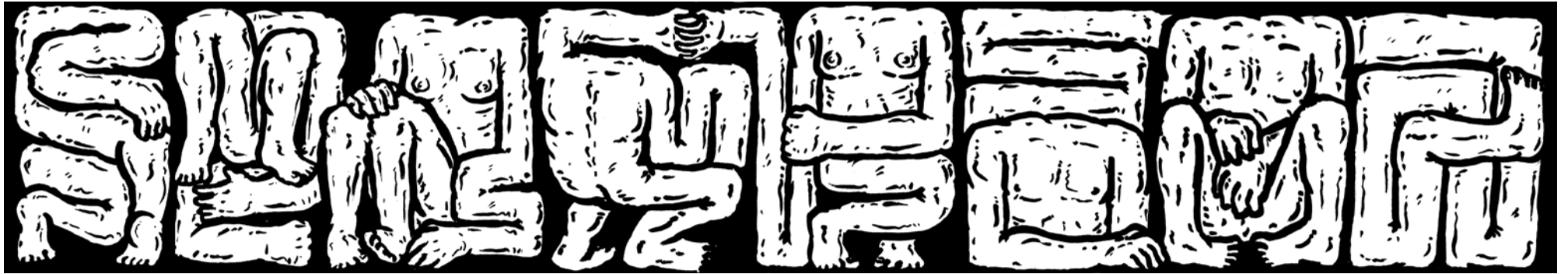
Fue a partir de esta experiencia previa que me aferré al dibujo como forma de abordar el espacio en los trabajos de Taller de Escultura II; tal es el caso que al momento de presentar el primero de los proyectos la idea fue trabajar en el espacio público mediante una intervención de gran tamaño en un lugar que fuera notablemente visible y transitado. Para esto realicé un recorrido por el microcentro de Rosario marcando los posibles lugares a intervenir, generalmente poniendo mi atención en grandes baldíos con edificio en construcción, los cuales tenían cercos de publicidad que cubrían todo el frente.

Me definí por un cerco ubicado en Santa Fe entre Mitre y Entre Ríos, justamente por la gran circulación de gente que transitaba esa cuadra, así como la cantidad de transportes particulares y públicos que pasaban por la zona. A partir de la medida del chapón, de 13,5 mts de largo por 2,35 mts de alto, comencé a bocetar varios diseños; dado el gran tamaño el dibujo final resultó de un collage de varios personajes en blanco y negro, los cuales eran de mayor tamaño al espacio disponible, por lo que debían convivir junto al resto en el espacio que les era dado, aplastados, entrelazados, en posiciones que no eran cómodas, como contorsionistas dentro de cajas de cristal.

Otra característica fundamental es que ninguno de ellos poseía rostro, siquiera cabeza reconocible, algo que ya se venía dando en los diseños anteriores. Esto se debe a que al no poseer rostro reconocible, esas personas podían ser cualquier ser humano, conocido, desconocido, argentino, inmigrante; la falta de rostro brindaba la posibilidad de que el espectador se pregunte acerca de quiénes eran ellos, y les diera identidad propia.

Si bien en el trabajo anterior los personajes eran representados apretujados en su diseño, los lugares elegidos para pegarlos poseían dimensiones más grandes que las pegatinas, pudiendo dar a entender que no era el espacio el que los comprimía, sino que ellos mismos se encontraban en esas posturas.

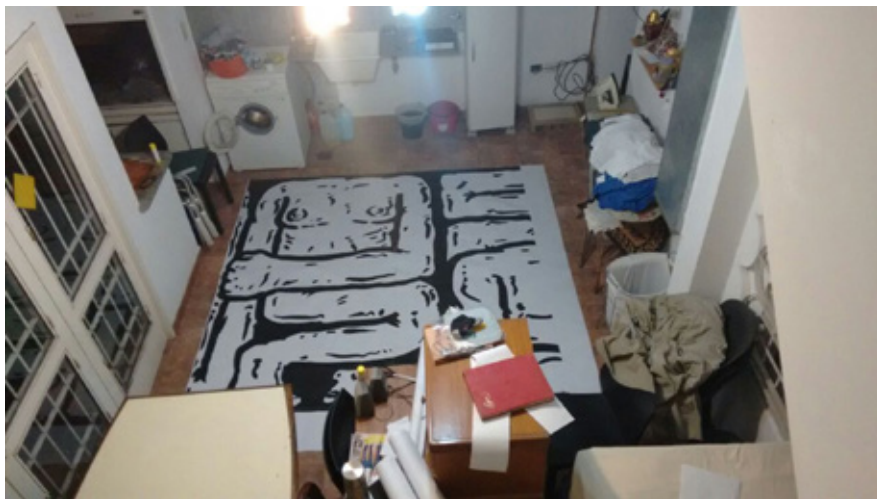
Diseño para la intervención



Imágenes del cerco publicitario, con una edición digital que muestra cómo quedaría una vez intervenido.

Esta vez, al aumentar el tamaño para que no quede espacio sobrante y representar varias figuras dentro de una misma superficie, cambiaba la manera en que estos podían llegar a ser percibidos, a la vez que aumentaba considerablemente la potencia visual de estos cuerpos comprimidos.

Al momento de imprimirlo, edite el dibujo para poder fragmentarlo en aproximadamente quinientas hojas A4 que abarcaban la totalidad de la superficie a intervenir y posibilitaban trabajar a partir de pequeños módulos encastrables. Como si de un rompecabezas se tratara, comencé a unir hoja con hoja hasta generar cinco fragmentos de 2,7 mts por 2,35 mts.



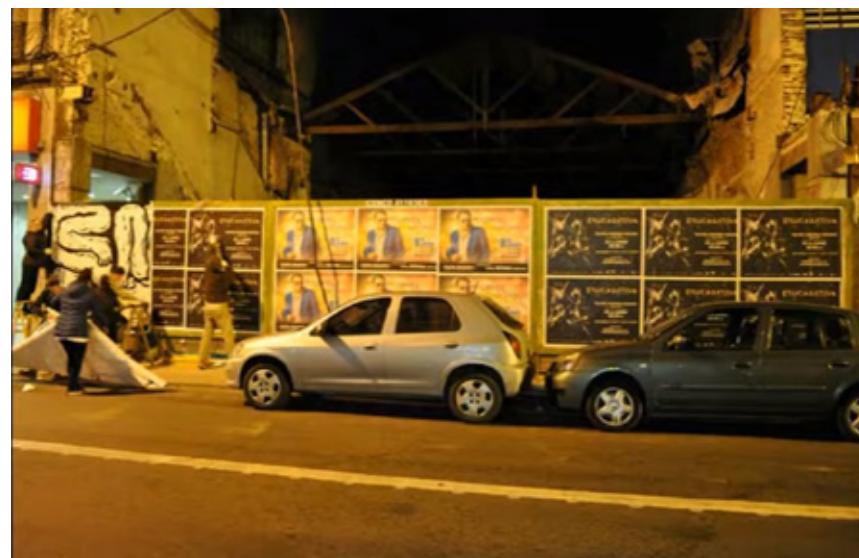
Uno de los fragmentos extendido sobre el piso de mi casa.

Esta repetición incesante de una acción, así como el trabajo a partir de módulos o fragmentos que se pegan y superponen unos con otros posee cierta reminiscencia a lo efectuado con el corte de las planchas de stencils o las múltiples capas de cartulinas que se agrupaban una sobre otra. Nuevamente el proceso de trabajo demandaba una gran cantidad de tiempo pegando cada una de las partes de una totalidad, donde cada módulo, si bien irreconocible en su particularidad, al irse agrupando a los demás iba haciendo aparecer el diseño poco a poco.

El haber hecho esto antes fue clave para poder realizar la intervención con mayor rapidez una vez que estuviera en el lugar elegido, ya que este tipo de intervenciones en el espacio público pueden tener consecuencias inesperadas como la aparición de personal policial, el arte callejero muchas veces se considera un acto vandálico.

Previo a realizar la intervención, reuní un equipo de trabajo conformado por ocho personas, todos ellos compañeros de la facultad, para dividirnos las tareas, realizar la mezcla de engrudo y pegamento y juntar los materiales necesarios tales como escobillones, baldes para transportar la mezcla y escaleras que nos permitieran llegar a la altura del chapón. Esperamos a que sea de madrugada para que la zona se encuentre menos transitada y así no suceda ningún inconveniente.

Una vez en el lugar, mientras dos pasábamos engrudo por las chapas, otros dos pegaban las largas tiras de papel que eran desenrolladas previamente por otra persona, y dos más acomodaban o retocaban con pegamento ciertos detalles más pequeños. Mientras tanto, un último compañero registraba toda la acción desde el otro lado de la calle. Esta organización permitió que pegáramos las hojas sobre toda la superficie en pocos minutos.





Montaje en la vía pública.

El registro completo del montaje puede verse en:

https://youtu.be/vE7QtXu_wgU

Al trabajar con pequeños módulos para concretar una imagen de gran tamaño se me había hecho imposible ver cómo quedaría la imagen final mientras la iba uniendo en casa, dadas las dimensiones del lugar donde estaba trabajando en relación a las medidas del diseño desplegado. Esto también podía provocar que al momento de pegarlo en la vía pública se presente algún tipo de error de impresión o ubicación de las partes en el plano que no estuviera previsto. Afortunadamente, todo salió de acuerdo a lo planificado y al momento de pararnos en la vereda de enfrente fue emocionante ver como lo que comenzó siendo un pequeño dibujo, ahora se desplegaba en el espacio en una dimensión enorme, donde esos cuerpos se abrían paso como podían, incómodos, amontonados, hacinados.

En los días siguientes, me propuse realizar un registro audiovisual de la intervención en distintos horarios, en medio de la cotidianidad propia de la ubicación donde se encontraba. Esto derivó en que la pieza no sea solo la gran intervención realizada sino el contexto en el que se encontraba expuesta: cientos de personas pasando frente a ella en las horas más transitadas de la mañana, yendo de un lado al otro, a veces deteniéndose frente a estos cuerpos, autos circulando a toda velocidad, vehículos de policía y ambulancias iluminando con sus sirenas.

Aquello que más resaltaba era la imagen obtenida durante las horas pico, como cuando una gran cantidad de colectivos se agrupaban uno tras otro dejando entrever por las ventanas a los pasajeros apretados dentro del mismo, mientras los cuerpos amontonados asomaban detrás. Sin haberlo previsto, tal imagen enfrentaba lo representado en los dibujos con la realidad presentada en el transporte público, realzando la fuerza de la intervención y brindando una multiplicidad de nuevos significados que pasaban a formar parte de la obra.

El registro audiovisual puede verse en:

<https://youtu.be/6fRfNDzwdFg>



Sin título, 2018, intervención urbana, 2,35 x 13,5 mts.

4 LÍNEA DE PARTIDA



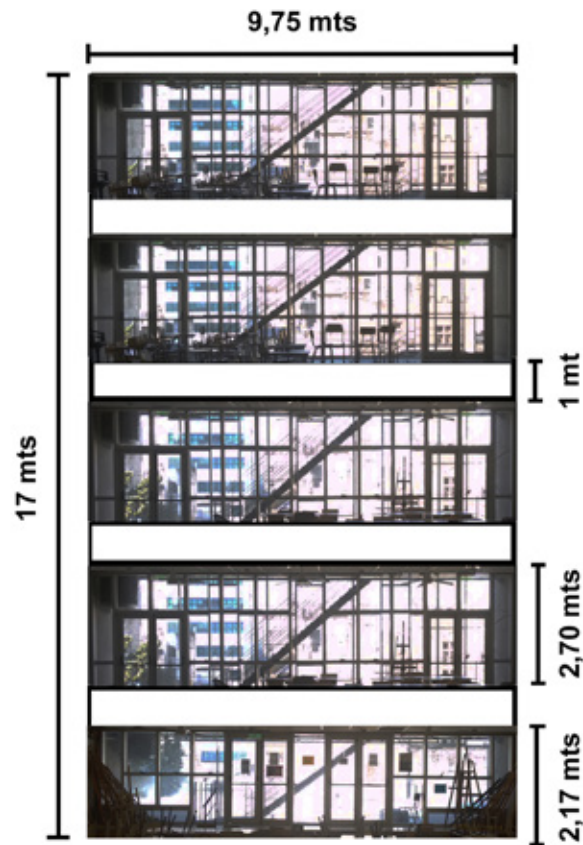
Posteriormente, para el segundo trabajo del Taller de Escultura II, necesité hacer algo que tuviera un fuerte impacto visual y que atrape al espectador sin importar donde se encontrara el mismo. Comencé a planear una acción de gran formato, pensando ya no en la horizontalidad propia de un cartel publicitario sino en una forma de extenderme hacia arriba generando una figura en vertical. Teniendo esto en mente, empecé a buscar una locación para intervenir alguna superficie sin la necesidad de conseguir andamios o estructuras que me permitieran llegar a las alturas.

Por esos días, se presentó una charla del artista Daniel Joglar en el salón de usos múltiples del nuevo edificio de la facultad. Mientras Joglar hablaba y proyectaba algunas imágenes de sus obras, noté que sobre el fondo del salón había un gran ventanal que dejaba pasar la claridad del día, detrás de él aparecían las escaleras de emergencia en caso de que hubiera que evacuar el edificio, las mismas funcionaban también de conexión entre el antiguo edificio que tiene entrada a calle Entre Ríos y el nuevo cuya entrada está en calle Corrientes. Estos ventanales se repetían en cinco de los siete pisos del nuevo edificio, cubriendo la totalidad del contrafrente.

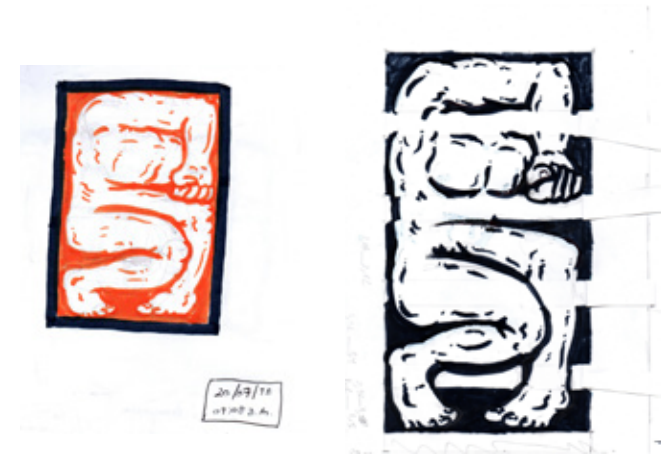
Fue ahí cuando pensé en el edificio de la facultad como el lugar indicado, utilizando las instalaciones donde cursé por cinco años para presentar lo que sería uno de los últimos trabajos prácticos de la carrera, tomando el mismo como una despedida simbólica a una etapa en mi vida.

Viendo la altura que estos vidrios alcanzaban al ubicarse uno sobre otro, piso sobre piso, surgió la pregunta acerca de por qué en lugar de agrupar varios cuerpos, no pensar en una única gran figura humana que ocupase todo este espacio. Me dispuse a medir los distintos ventanales y sus particularidades. Al contener las salidas de emergencias y algunas ventanas móviles, debía tomar las medidas exactas de cada una de las aberturas que se repetían a lo largo de los pisos para que al pegar algún papel o intervenir de alguna manera esto no obstruya su funcionalidad principal.

Las medidas de las superficies en cada uno de los pisos eran de 2,70 mts de alto por 9,75 mts de ancho, con excepción del primer piso cuya altura era de 2,17 mts. A su vez medí las distancias que había entre piso y piso, siendo de 1 mt cada una, para que al pegar la imagen tenga una continuidad y no se distorsione. Comencé a bocetar algunos dibujos posibles y llegue a uno donde una única figura humana se erigía a lo alto del plano. A su vez entregué una nota en la dirección de la Escuela de Bellas Artes con la información pertinente del proyecto, pidiendo permiso para intervenir este espacio, indicando que la intervención no duraría más de una semana y no dañaría la estructura y el funcionamiento del edificio.



Vista de corte del edificio con las medidas de cada piso.



Primer boceto / Dibujo adaptado a las medidas del edificio.



Montaje digital de la imagen emplazada.

Uno de los referentes al momento de pensar el trabajo fue JR (Francia, 1983), quien comenzó tomando fotografías de sus amigos en las calles de París y pegándolas sobre las paredes de la ciudad utilizando el mismo método de pegatinas que Shepard Fairey. Posteriormente continuó retratando a los habitantes de cada uno de los lugares que visitaba, y exponiendo estas fotografías en grandes formatos en la vía pública. Tal es el caso de la obra *Face 2 Face* realizada en la frontera de Israel y Palestina, donde retrató y pegó sobre ambos lados del muro las fotos de israelíes y palestinos, haciendo ver a las personas que no importaba el lugar de procedencia o las particularidades de cada uno de ellos, todos eran iguales frente al lente de su cámara.

Posteriormente continuó con esta metodología aunque variando los soportes donde pegaba sus impresiones: desde las casas que conformaban una favela en Brasil, pasando por el muro que divide la frontera entre México y Estados Unidos, hasta la icónica pirámide del museo del Louvre en París. Obra tras obra las superficies se ampliaban a la vez que complejizaban, mostrando que cada nuevo trabajo era un nuevo desafío y eso era parte de lo que incentivaba a JR a llevarlo a cabo.



JR, *Women are heroes*, 2008-2009, intervención en la favela Morro da Providências, Rio de Janeiro, Brasil.



JR, *Giants* (Kikito), 2017, instalación en la frontera entre Estados Unidos y México.

JR, *Face 2 Face*, 2007, intervención en el muro entre Israel y Palestina.

Parte de esa ambición que veía en él hizo que tomara esta intervención en el interior del edificio de la facultad como un desafío que quería concretar, probándome a mí mismo que estaba listo para un trabajo que demandara una mayor exigencia y una planificación cuyo nivel de detalle no admitiera errores.

Al comenzar a trabajar, noté que necesitaba de algo que me permitiera abarcar grandes superficies de una manera rápida por lo que decidí utilizar pintura acrílica sobre papel, dada la sencillez de las formas a representar y el uso del negro como único color. Para poder dedicar menos tiempo al pegado de hojas pase del formato A4 a los pliegues de papel de tamaño 1,12 mts por 0,80 mts. Esto permitió generar grandes superficies del tamaño de cada uno de los pisos en muy poco tiempo, para luego proyectar y dibujar sobre ellas los contornos de las manchas que conformarían la totalidad de la gran figura a representar, y posteriormente pintar con negro las superficies delimitadas.



Dos tiras de papel extendidas a lo largo del lugar mientras se seca la pintura.

Para el día de la intervención reuní a un equipo de cuatro personas y, contrario al resto de los trabajos en los que el tiempo era un factor vital, aquí no contábamos con el apuro propio de trabajar en la vía

pública, por lo que fuimos piso por piso pegando todo prolijamente y sin dañar nada.

Avanzando desde el séptimo piso hacia abajo, desplegábamos cada rollo de extremo a extremo y lo pegábamos con cinta azul, conocida como “cinta de pintor”, la cual se caracteriza por poseer una menor cantidad de adhesivo que las cintas comunes, por lo que al retirarla no dañaría las superficies donde fuera pegada.

Una vez sostenida la gran extensión de papel, lo cortábamos en las aberturas pertenecientes a las distintas ventanas y puertas que se presentaban, para luego volver a pegar con cinta a ambos extremos de cada una de las aberturas, permitiendo que todas se abrieran sin ninguna dificultad. Fuimos repitiendo el proceso en el resto de los pisos hasta culminar con los cinco, para finalmente revisar que todo haya quedado bien pegado y todas las puertas y aberturas no presentaran problemas, por lo que el montaje total llevó aproximadamente de cinco a seis horas.



Montaje de obra.

Al día siguiente volví para hacer un registro fotográfico piso por piso durante toda la jornada de clases, para luego unir digitalmente toda las imágenes en una sola dando como resultado una vista general del edificio donde se observaban las distintas acciones que se llevaban a cabo en cada uno de los salones, mientras detrás aparecía la pieza terminada siendo partícipe de cada uno de estos encuentros. Podría decirse que generaba una escena surrealista donde este gigante recluido funcionaba de telón de fondo de las clases que se iban desarrollando.

Respecto a esta relación figura-fondo y su impacto visual en las personas, Elian Chali (2016) comenta que:

En la ciudad como soporte resaltan tres motivos intrínsecos que la vuelven tan particular: el entorno como elemento de composición, la eficacia en la diversidad (y cantidad) de públicos que alcanza y las libertades a la hora de modelar y plasmar un mensaje. (p.100)

La obra de Elian Chali (Argentina, 1988) se caracteriza por la utilización de pintura en espacios arquitectónicos de todo tipo, tales como edificios, canchas de fútbol, parques o estacionamientos. Interesado por las ideas de urbanismo y arquitectura, su estilo se basa en el diseño gráfico y el minimalismo, mediante el uso de colores primarios, opacidad y superposición de capas en diversas formas geométricas. Estos juegos de colores y opacidades hacen que su obra resalte entre las tonalidades grisáceas propias de las urbes.



Elian Chali, *Exercise Of Anamorphosis #2*, 2016, acrílico sobre pared.



Elian Chali, *Using Painting for Sculptural Purposes*, 2017, acrílico sobre pared.

Encontré en él varios puntos de referencia entre los cuales destaco que sea un artista argentino contemporáneo cuyo trabajo se expande cada vez más, alcanzando dimensiones impensadas, y es llevado a cabo mediante el uso de pintura para lograr que la arquitectura se torne escultórica. Esta metodología me ayudó a pensar cómo aunar pintura y escultura en un mismo trabajo, una de las problemáticas que me había planteado al momento de elegir el Taller de Escultura II como materia optativa.

Mientras pintaba cada una de las hojas que formarían parte de la intervención, al verlas de cerca todas eran manchas negras distribuidas en un plano, abstracciones que me recordaban a la obra de Chali, a los miles de puntos que conforman los medios tonos en las fotos de JR, o los fragmentos del rompecabezas de De la Vega. En todos ellos encontraba un motivo, un patrón, formas recurrentes que tomaban como base para multiplicarlas y determinar en esa repetición su estilo particular, aquel que conforma y enriquece su cuerpo de obra.

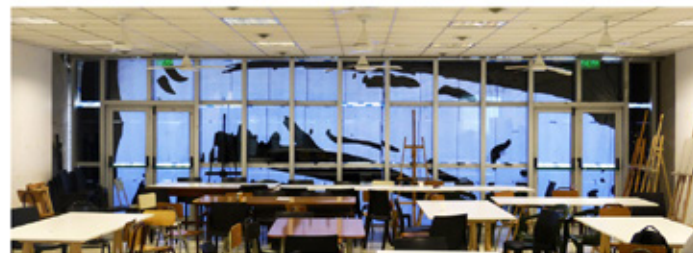
Como afirmé anteriormente me aferré al dibujo como forma de abordar el espacio, y lo que empezó con algunos bocetos rápidos ampliados en pocas hojas terminó siendo una instalación de cinco pisos

de altura. Esa repetición de personajes que no caben en los espacios que les son asignados hizo que cada vez busque lugares más grandes para contenerlos, superficies que sirvieran para contener cada nueva idea que surgía una vez finalizada la anterior; y fue en ese devenir de ideas que me encontré planificando proyectos, definiendo metodologías para llevarlos a cabo, tomando decisiones y dirigiendo grupos de trabajo para concretarlos.

Con esta exposición presentaba mi último trabajo en la facultad y daba un cierre a la carrera; teniendo conocimiento de esto titule la instalación *Línea de partida*, siendo que toda finalización de un proceso implica un nuevo comienzo, uno donde partía con la sensación de haber logrado lo que proponía el Taller de Escultura II en particular y la carrera en general: convertir a un estudiante en profesional, una persona que ejerce una profesión, un artista.

Línea de partida, 2018, instalación realizada en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, 17 x 9,75 mts.

El registro audiovisual puede verse en:
<https://youtu.be/PWSeKnXyoGc>



5 MI HOGAR GALVANIZADO



En el año 2019 quede seleccionado en la convocatoria *Escuela Prestada* que llevó adelante la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto. La propuesta reunió a dieciséis artistas de la ciudad de Rosario con el fin de llevar adelante un programa de habitación, intercambio, entrenamiento e investigación basado en clínicas y talleres en los que cada uno desarrollaría un proyecto personal entre los meses de mayo y noviembre.

El programa estaba dividido en dos días en los que se trabajaba desde las 16 hasta las 20 hs: los jueves se llevaba a cabo un taller de entrenamiento corporal dictado por Mabel Rodríguez y una clínica de obra a cargo de Eugenia Calvo, Hugo Cava y Cecilia Lenardón; los viernes se trabajaba en la escritura y cuestiones concernientes al arte contemporáneo nuevamente con Cecilia y Nancy Rojas. De esta manera se buscaba abarcar los distintos frentes prácticos y teóricos que involucraban a los proyectos de cada uno de los artistas allí presentes.

Viéndolo en retrospectiva la experiencia resultó en un gran crecimiento tanto personal como profesional, dado que éramos un grupo numeroso donde cada uno contaba con distintas formaciones y caminos recorridos dentro del campo del arte, así como distintos puntos de vista y opiniones, lo cual no hacía más que enriquecer las experiencias compartidas en el día a día.

Los participantes del programa disponíamos de la sala Boglione (de 180 m²) para montar nuestros espacios de taller y a su vez podíamos utilizar los distintos talleres (pintura, escultura, cerámica, grabado, entre otros) e instalaciones de la Escuela Musto para llevar a cabo nuestros proyectos. A esto se le sumaba que cada quince días venía un invitado a dialogar acerca de su práctica artística y plantearnos distintas actividades tanto individuales como colectivas que hacían que el grupo de trabajo se vaya afianzando con el paso de las semanas.

Volviendo al principio, al pensar en el proyecto para la convocatoria solo poseía la información dada anteriormente: duración del programa, horarios, clases, profesores, invitados, talleres que tiene la escue-

la, entre los que me llamaban la atención especialmente los de cerámica, alfarería y el taller de escultura propiamente dicho. Aún antes de saber qué hacer, luego del paso por Taller de Escultura II, tenía la necesidad de realizar alguna obra o proyecto tridimensional, pero que no concluyera en dibujos o intervenciones urbanas.

Buscando un material con el que pudiera trabajar, me encontré con que mi pareja estaba utilizando moldes reciclables tales como botellas y envases de todo tipo para realizar macetas en cemento, a las cuales luego les agregaba distintas plantas. Lo curioso de su experiencia fue que en un principio solo utilizaba cemento sin agregarle arena, el complemento que al mezclarse le ofrece consistencia y durabilidad. Por tal modo las primeras macetas contenían algunas fallas en su confección o, en base a la falta de solidez se quebraban al poco tiempo debido a la incidencia del agua para las plantas.

Observando esto, me interesaron las posibilidades que ofrecía el material, en primer lugar por su cambio de estado de polvo a líquido y de líquido a sólido, y la maleabilidad que esto presentaba; así como el porcentaje de fallas y errores que podía llegar a suscitar el uso incompleto o incorrecto del material. Averiguando cómo hacer para controlar este material líquido, como contenerlo y darle forma, parte de la lógica del stencil se hizo presente e hizo que busque como hacer moldes para darle una forma predeterminada al material.

Una de las artistas a las cuales observé en este proceso de investigación fue Nicola Costantino (Argentina, 1964), en especial su obra *Chanchobola* del año 2006, en la que utiliza el cuero de un chanco real ubicándolo sobre una superficie esférica, para luego realizar dos moldes de silicona de cada una de las mitades donde quedan copiados con exactitud detalles como los ojos, las pezuñas y los pelos. Posteriormente se realiza un vaciado en resina que genera una figura del animal casi idéntica, uniendo esta vez las dos partes contenidas en los moldes.¹⁰



Nicola Costantino, *Chanchobola*, 2006, resina y aluminio.

En 2019, en conversación con Gabriela Urutiaga, la curadora general de Artes Visuales del Centro Cultural Kirchner, Costantino declara:

La técnica es muy importante, o sea la elección de la técnica tiene que ver con el concepto. Una técnica que es muy mía es esto de hacer un calco de los cuerpos verdaderos como por ejemplo mis obras de los noventa que eran estas pieles, que eran calcos hiperrealistas de piel humana, o los Chanchobolas, y todavía la sigo usando. Es una técnica, por ejemplo, que yo la elijo y me interesa porque el concepto que quiero mostrar es de una presencia casi real del cuerpo (...) Cuando ves un Chanchobola o una de mis obras que ahora estamos mostrando en París también, por ejemplo, el calco de la cabeza de la Medusa con un pulpo, todo eso está hecho el molde sobre el animal verdadero, y el rastro que deja es tan realista que la persona siente la presencia del cuerpo. (2m25s)

¹⁰ El proceso en cuestión se muestra en el documental *Nicola Costantino: La artefacta* de Natalie Cristiani (2015, 31m02s).



Nicola Costantino, *Los sueños de la medusa*, 2019, resina y yeso.

A partir de ahí comencé a investigar modos de generar moldes, probando diversos materiales y llegando a la conclusión de que lo más adecuado en términos de calidad de copia y economía en tanto precio-cantidad era el yeso color verde utilizado por los dentistas para realizar los moldes de dentaduras. Este tipo de material, debido a su función dentro de la odontología, logra hacer un excelente calco del objeto a copiar, con gran nivel de precisión y detalle; también se puede utilizar sobre el mismo un líquido separador de yeso, el cual tiene una consistencia parecida al de la cola diluida, que cuando seca deja una fina capa de plastificado que permite separar los distintos fragmentos del molde y también quitar con facilidad el cemento del yeso.

Dado que permaneceríamos en el taller una buena cantidad de tiempo, al modo de una residencia de largo plazo, y tomando como punto de anclaje una definición que ofrecía la convocatoria en sus bases y condiciones: “los artistas como inquilinos de la cultura contemporánea” (Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto, 2019) es que me figure habitando y compartiendo estos espacios que me brindaba la escuela, así como aprendiendo de las experiencias que se me presentaran día a día. Si iba a habitar por un tiempo la Musto,

debía comenzar a mudar ciertas cosas de los ambientes por los que transito, para así hacer más reconfortante la experiencia y suplir una necesidad, en cierto modo, de recrear parte de mi taller/hogar en este nuevo espacio de trabajo temporario.

Eso hizo que centrara nuevamente la atención en mi entorno, objetos y situaciones que estaban ahí y muchas veces pasaban desapercibidas o únicamente cumplían su función dentro de la casa, los tomé como otro punto de anclaje y decidí usarlos para el proyecto. Podría decirse que al igual que el trabajo *Sin título* (2017) que surgió a partir de la consigna de las constelaciones, empecé a constelar algunos conceptos e ideas que tenía en mente para darle forma al proyecto.



Diseños de prueba hechos a partir de fotografías de objetos encontrados en mi casa, cambiando tonos y valores buscando simular los tonos grisáceos del cemento.

También, a lo largo del año comencé a asistir a la clínica y taller *El proceso de la obra* a cargo de la Lic. Patricia Spessot, el mismo funcionaba como un taller práctico-teórico donde poder llevar adelante proyectos personales así como comenzar a dialogar con distintos tipos de registros característicos del arte, a saber curriculum vitae, portfolio de obras, statement, etc.

Una de las actividades del taller fue elaborar una lista de palabras que consideráramos nos representara a cada uno y a aquello en lo que estábamos trabajando. Pensando en esta obra en particular, las palabras que surgieron fueron:

arqueología – ruina – emulación – amalgama – capas – sistemas – mobiliario – inventario – barroco – vestigio – paisaje – impostura – ruta – cataclismo – dinosaurio

Posteriormente debíamos tomar algunas de ellas y buscarlas en el diccionario, sus definiciones, sinónimos y antónimos, así como también buscarlas en el libro *Historias del arte: diccionario de certezas e intuiciones* de Diana Aisenberg. A continuación, algunas de ellas:

ARQUEOLOGÍA¹¹

1. Ciencia que estudia, describe e interpreta las civilizaciones antiguas a través de los monumentos, las obras de arte, los utensilios y los documentos que de ellas se han conservado hasta la actualidad.

RUINA¹²

1. f. Acción de caer o destruirse algo.
3. f. Destrozo, perdición, decadencia y caimiento de una persona, familia, comunidad o Estado.
5. f. pl. Restos de uno o más edificios arruinados.

¹¹ Arqueología. (s.f.). En *Lexico.com*. Recuperado de: <https://www.lexico.com/es/definicion/arqueologia>. Consultado el 6 de mayo de 2020.

¹² Real Academia Española. (s.f.). Ruina. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/ruina?m=form>. Consultado el 6 de mayo de 2020.

RUINA, EN LA PALABRA AUTORRETRATO¹³

3. Derrida asocia todo retrato, todo auto-retrato, con la ruina, el resto, el vestigio de algo que fue antes. Ruina no tanto como decadencia, sino como fragmento y que en este sentido, sería también la condición propia de toda obra de arquitectura. La obra de arquitectura asociada directamente al nombre de su autor es esencialmente, y lo es siempre, algo que sobrevive, un resto, una ruina.

CATACLISMO¹⁴

1. Desastre de grandes proporciones que afecta a todo el planeta o a parte de él y es producido por un fenómeno natural.
2. Alteración grande de la normalidad en el orden social o político.

SISTEMA¹⁵

1. Conjunto ordenado de normas y procedimientos que regulan el funcionamiento de un grupo o colectividad.
2. Conjunto de reglas, principios o medidas que tienen relación entre sí.
3. Manera como se hace algo o medio que se emplea para hacerlo.
6. Manera como se hace algo o medio que se emplea para hacerlo.

SISTEMA, EN LA PALABRA ARTE¹⁶

13. “Introducción a sistemas precarios en movimiento” César Aira.

AMALGAMA¹⁷

2. Mezcla confusa de personas o cosas de distinto origen o naturaleza y algunas veces contrarios.

¹³ Aisenberg, D. (2001). Autorretrato. En *Historias del arte: diccionario de certezas e intuiciones*. Recuperado de: <http://www.dianaaisenberg.com.ar/files/diccionario-version-indep.pdf>. Consultado el 6 de mayo de 2020.

¹⁴ Cataclismo. (s.f.). En *Lexico.com*. Recuperado de <https://www.lexico.com/es/definicion/cataclismo>. Consultado el 6 de mayo de 2020.

¹⁵ Sistema. (s.f.). En *Lexico.com*. Recuperado de <https://www.lexico.com/es/definicion/sistema>. Consultado el 6 de mayo de 2020.

¹⁶ Aisenberg, D. (2001). Arte. En *Historias del arte: diccionario de certezas e intuiciones*. Recuperado de: <http://www.dianaaisenberg.com.ar/files/diccionario-version-indep.pdf>. Consultado el 6 de mayo de 2020.

¹⁷ Amalgama. (s.f.). En *Lexico.com*. Recuperado de <https://www.lexico.com/es/definicion/amalgama>. Consultado el 6 de mayo de 2020.

FRAGMENTO¹⁸

3. Pedazo o parte de una pieza escultórica o arquitectónica.
5. El fragmento puede ser la rodaja del salame que explique el sabor del universo o una de las partes en que dicho universo se nos presenta.
10. Las ruinas. Las ciudades. Lo que queda. El iceberg que hundió al Titanic. El cometa Halley. Los osarios. La verdad y la mentira. La luz no es fragmento, la luz fragmenta. Fragmentaria existencia, divina providencia.

Ejercicios como este fueron de mucha ayuda para poder tanto complementar lo que iba realizando en la escuela Musto, como comenzar a rever mis producciones anteriores y escribir a partir de ellas, articulando sus puntos en común y encontrando referentes, artistas o no, que reconocía en estas producciones pasadas, ya sea por su aspecto formal, conceptual o modo de trabajar. Podría decirse que ambas experiencias fueron complementarias a todo lo que fui aprendiendo en los años de cursado, ya que al haber acabado las materias de la Licenciatura elegí continuar formándome por fuera del ámbito académico, mediante estos talleres y clínicas.

Ya en el programa *Escuela Prestada* y sin mucho conocimiento previo comencé a realizar los distintos moldes y a prueba y error fui encontrando cierta manera “correcta” de realizarlos, de modo que cada objeto tenía un molde específico divididos en partes. Para esto recurrí a otro material que es la arcilla, la cual es maleable y consistente, permitiendo recubrir partes de los distintos objetos para ir generando moldes parte por parte. Por lo tanto, según la complejidad de las figuras elegidas, cada uno constaba de dos o más fragmentos del molde final que permitían que el mismo sea armado y desarmado sin problema, posibilitado retirar los vaciados en cemento en cuanto estuvieran secos; lo cual tardaba entre 12 a 24 hs, debido a la falta de aire dentro de los moldes.

¹⁸ Aisenberg, D. (2001). Fragmento. En *Historias del arte: diccionario de certezas e intuiciones*. Recuperado de: <http://www.dianaaisenberg.com.ar/files/diccionario-version-indep.pdf>. Consultado el 6 de mayo de 2020.



Molde de un bidón realizado en seis partes.

Una vez realizados los moldes procedía a hacer los vaciados, sabiendo que generalmente estos no quedarían perfectos ya que al ser únicamente de cemento el mismo material una vez seco se contraía, a la vez que en muchas partes quedaba hueco o solo generaba algunos grumos que se rompían al retirar el molde, quedando parcial o totalmente destruida la forma del objeto original. Esas imperfecciones o imprevistos, cuestiones que eran libradas por el azar mismo y sólo podían verse una vez retirado el molde, fue lo que más despertó mi atención al momento de realizar los vaciados.



Pruebas de resistencia, durabilidad y secado en distintas composiciones.

Arriba izquierda: cemento y enduido.

Arriba derecha: cemento de secado rápido y enduido.

Abajo izquierda: cemento. Abajo derecha: arcilla, cemento y un poco de enduido.

Si bien las técnicas de moldería se utilizan principalmente por las ventajas que presentan en la reproducción de formas u ornamentos en serie, al igual que me sucedía con el stencil y su utilización no como medio de reproducción sino como método de control de las formas, el molde cumplía el mismo fin por lo que fueron muy pocos los que reutilice y, en consecuencia, las figuras repetidas.

Debido a este efecto propio del material, las piezas parecían resquebrajadas o incompletas, como si estos objetos cotidianos se convirtieran en ruinas o reliquias de un posible futuro, o como si uno siendo una suerte de Perseo con la cabeza de Medusa en sus manos apuntara hacia distintos objetos fosilizando instantáneamente.



Vaciado de cemento sobre molde de zapatillas.

Mientras algunas partes conservan un gran nivel de detalle, otras se presentan rotas o faltantes.

Una de las artistas a la cual observe fue Mariana De Matteis (Argentina, 1984), cuya obra conocí en la muestra *Pintura de tiempo* en la Fundación OSDE en 2017, allí la artista presentó diversos objetos (zapatillas, encendedores, cigarrillos, un bolso) “empanados” en arena, generando la ilusión de estar compuestos totalmente por este material y haciéndolos parecer frágiles y efímeros.



Mariana De Matteis,
Zapatillas Negras,
2014, objeto.



Mariana De Matteis,
Botella de agua,
2015, objeto.



Mariana De Matteis,
Mochila,
2014, objeto.

Fernando Farina (De Matteis, 2015) comenta:

Hay un gesto que siempre me llamó la atención de Mariana, algo mínimo, donde mezcla cuestiones como el deseo de apropiarse tanto de cosas posibles como de imposibles, la certeza de lo efímero y la pregunta sobre la materia. Esa tensión, entre querer tenerlo y saber que de alguna forma lo perderá, o lo conquistará perdiéndolo, atraviesa su obra.

Esta ubicación entre límites difusos donde los objetos parecen quedar en un limbo entre la inminente pulverización al mínimo soplo y la resistencia al paso del tiempo fue otro de los rasgos característicos que busque infundir en las piezas que iba elaborando.

Respecto a esta estética de lo ruinoso o en un proceso de decadencia también tomé como referencia las obras de Adrián Villar Rojas (Argentina, 1980) quien mediante el ensayo de formas de un mundo que desapareció tal cual lo conocemos, presenta a los últimos sobrevivientes entre las ruinas de lo que subsiste.

Villar Rojas utiliza el tiempo como factor clave de sus producciones, tanto a nivel simbólico, ejecutando esta idea de un posible fin del mundo, como formal al trabajar con materiales sumamente frágiles como la arcilla sin cocer, produciendo escenarios que tarde o temprano perecerán ante el paso del tiempo; esto se hace visible en el cuarteado o resquebrajamiento que el material mismo va exhibiendo. A estas dos aristas hay que sumarles que una vez terminada la exposición estas megaproducciones se enfrentan a la imposibilidad de conservación o traslado, siendo el destino final de las ruinas, indefectiblemente, volverse añicos.



Adrián Villar Rojas, *Mi familia muerta*, 2009, instalación.



Adrián Villar Rojas, *Return the world*, 2012, instalación.

Tanto en Mariana y Adrián se reconoce lo que Nicolas Bourriaud (2007, como se citó en Giunta, 2014) denomina *arte de posproducción*:

Un arte, también, de edición, en el que el artista se vale de obras preexistentes, productos culturales disponibles. Ya no elabora sus trabajos a partir de la pintura o de un bloque de mármol, sino de objetos que han sido realizados por otros, que se reprograman a partir de la lógica de la obra nueva, incorporando películas, estilos artísticos y elementos ya existentes. El uso de formas ya producidas, un arte de posproducción. (p.80)

Valiéndose de objetos existentes, editandolos, recontextualizandolos y generando nuevas relaciones es que resultan escenas como cuartos enteramente de arena, o los restos de un mundo al borde del colapso total.



Mariana De Matteis, *Me enamoré 18 veces pero solo recuerdo 3*, 2015, instalación.





Adrián Villar Rojas,
*Lo que el fuego
me trajo*, 2008,
instalación.

Quisiera mencionar un término proveniente de la música que también aplica esta lógica de la posproducción: el *sampling*, *sampleado* o muestreo musical, término que refiere a tomar sonidos o pequeños fragmentos de canciones para reutilizarlos en nuevas composiciones. Esta técnica, una de las más utilizadas actualmente, hace posible que músicos o productores busquen en antiguas grabaciones sonidos que, modificados mediante cambios de tiempo o efectos, funcionen como las piezas de un rompecabezas (o un collage de sonidos) que al unirse generan algo nuevo.

Pienso que mediante estos objetos calcados, editados, reproducidos y finalmente dispuestos como piezas de una nueva obra, me sentía de cierta manera “sampleando” parte de mi cotidianidad es el espacio de la Escuela Musto, cortando y pegando según creía necesario,

agregando o modificando distintas capas de significado presentes en la selección de formas, el material empleado y su disposición en el espacio. Otras de las palabras mencionadas anteriormente en la lista eran emulación e impostura, dos términos que pueden ser tomados como sinónimos no directos del *sampleo* y siguen con la misma línea de interpretación que presenta el trabajo.



A medida que iba haciéndolos, objetos y pruebas de material eran agrupados en las estanterías de la escuela.

Con el pasar de las semanas la serie de objetos fue aumentando hasta obtener un total de veinticinco piezas, las cuales fueron expuestas en el estudio abierto que se llevó a cabo a finales de año con el fin de mostrar aquello en lo que cada uno estaba trabajando. Al momento de pensar en el nombre de esta obra continúe buscando definiciones hasta dar con una palabra que considerara indicada, así fue que di con dos de las acepciones del término *galvanizar*¹⁹.

GALVANIZAR

1. Cubrir un metal con una ligera capa de otro metal por medio de la corriente eléctrica o por otro procedimiento; especialmente, cubrir el hierro con una capa de cinc para que no se oxide.
3. Infundir nuevos ánimos a una persona, o reactivar momentáneamente algo que está en decadencia.

Tanto la primer definición ligada al aspecto formal de cubrir un metal con otro, generando un trabajo de capas que se unen mediante un proceso específico; como la reactivación momentánea de algo en decadencia me resultaron dos formas de ver las cosas bellas y certeras, como si de algo muy específico se tratara y que lograba relacionar con la dirección que había tomado el trabajo durante el año.

Esta última búsqueda dio lugar al título *Mi hogar galvanizado*, una obra donde los objetos, generalmente útiles de la casa, son tomados, recubiertos de yeso y reproducidos, infundiéndolos “nuevos ánimos”, una reactivación momentánea donde el objeto si bien solidificado y de apariencia maciza, se presenta en plena descomposición, resquebrajado o en proceso a volverse añicos.

Así como Manuel Musto habitó esta casa-taller a principios del siglo XX, ahora la Escuela Musto nos eligió como sus inquilinos, habitantes temporales de la cultura contemporánea, y nos prestó su taller, le retribuía este mi hogar galvanizado, frágil, temporal, producto de una cultura contemporánea.

¹⁹ Galvanizar. (s.f.). En *Lexico.com*. Recuperado de <https://www.lexico.com/es/definicion/galvanizar>. Consultado el 24 de abril de 2020.



El estudio abierto del programa *Escuela Prestada* se llevó a cabo en la misma sala Boglione. Las piezas fueron expuestas junto a los moldes y las pruebas de material, buscando mostrar todo el proceso de trabajo.



Mi hogar galvanizado, 2019, cemento.

6 OTRO RÍO



Lo cierto es que a la poesía no se la define, se la reconoce, dijo Alberto Girri, un gran poeta argentino. Así que no voy a cometer la estupidez de definir algo en lo que no se han puesto de acuerdo siglos y siglos de pensadores. Pero sí voy a nombrar algunas de las cosas en las que encuentro poesía: a veces en un animal, otras en el motor de un auto, en las largas vías del tren y en el silencio de los hospitales. En Johan Cruyff corriendo con su elegante camiseta naranja o en la construcción anónima de las catedrales. En el infierno de Dante, en el cerebro de Ugolino y en el sticker de la virgen pegado en el tablero del patrullero. La poesía siempre se encuentra en estado de pregunta. ¿Por qué estamos acá? ¿Quiénes somos? ¿De dónde venimos? A veces, hasta nuestros seres queridos nos resultan extraños. Y sin embargo, la voluntad poética de habitar el mundo, es lo que todavía hace que la cosa valga la pena. (Casas, 2008, p.59)

A finales del año 2019, habiendo concluido el programa *Escuela Prestada* y viéndome frente a la incertidumbre de no saber qué me depararía el futuro, me encontré desorientado y con una serie de preguntas un tanto existenciales (*¿Por qué estoy haciendo esto? ¿Qué estoy haciendo? ¿Hacia dónde estoy yendo?*) que aparecían constantemente para reafirmar la falta de respuestas que podía llegar a darles. También sentí el agotamiento del espacio hogar como temática abordada en mis trabajos anteriores, llegando a pensar que si continuaba en esa línea de trabajo iba a cometer el desliz de volverme repetitivo y por tanto, sin un sentido aparente.

Viéndome estancado en esta situación, salí de ese lugar de confort que es la casa propia para caminar, despejarme un poco al aire libre. Me encontré en la zona de la costanera reflexionando acerca de qué me ocurría, tanto a mí como a la práctica artística que estaba llevando a cabo. Abstraído en estas cuestiones, no me di cuenta hasta pasados algunos minutos que hacia mi izquierda, dada la estación del año, varias personas se encontraban refrescándose en el río o disfrutando del sol y la arena. Vino a mí una famosa historia acerca de la charla que

San Agustín, que en ese momento se encontraba reflexionando acerca del dogma de la Santísima Trinidad, tuvo con un niño que jugaba con la arena frente al mar.²⁰



Primera excursión por la costa, haciendo algunos bocetos del río.

Detrás de este pequeño cuento es que comencé a pensar en todas aquellas cosas en las cuales no comprendemos o no encontramos respuestas. En un punto medio entre el desconcierto y la comprensión se ubican también algunas cuestiones referidas al arte contemporáneo.

²⁰ Una tradición medieval, que recoge la historia inicialmente narrada sobre un teólogo en abstracto que más tarde fue identificado con San Agustín, cuenta la siguiente anécdota: Un día San Agustín paseaba por la orilla del mar, dando vueltas en su cabeza a muchas de las doctrinas sobre la realidad de Dios, una de ellas la doctrina de la Trinidad. De repente, alza la vista y ve a un hermoso niño, que está jugando en la arena, a la orilla del mar. Le observa más de cerca y ve que el niño corre hacia el mar, llena el cubo de agua del mar, y vuelve donde estaba antes y vacía el agua en un hoyo. Así el niño lo hace una y otra vez. Hasta que ya San Agustín, sumido en gran curiosidad se acerca al niño y le pregunta: “Oye, niño, ¿qué haces?”. Y el niño le responde: “Estoy sacando toda el agua del mar y la voy a poner en este hoyo”. Y San Agustín dice: “Pero, eso es imposible”. Y el niño responde: “Más imposible es tratar de hacer lo que tú estás haciendo: Tratar de comprender en tu mente pequeña el misterio de Dios”. (Catholic.net, s.f.).

La respuesta del niño a San Agustín hizo que piense en cuestiones más cotidianas, no tan allegadas a la espiritualidad o a Dios, como por ejemplo la repetición incesante y casi en piloto automático de las acciones que realizamos día a día, sin generalmente preguntarnos a qué fin responden todas ellas.

Con estos interrogantes a cuestas, me pregunté por qué no realizar una acción repetitiva, que pueda llegar a extenderse infinitamente y en la cual pueda encontrar cierto tipo de poética en su repetición y en la huella que esta vaya dejando.

Releyendo la historia de San Agustín y el niño en el mar, me propuse volver hacia el río Paraná en busca de algunas respuestas. Al llegar a la vera del río (más precisamente a la altura del balneario *La Florida*) comencé a encontrar, estancados en la arena, restos de objetos de uso cotidianos ya convertidos en desechos. Botellas, pañales, cigarrillos, cartones. Fue un objeto en particular el que llamó mi atención por la gran cantidad de envases que había: las cajas de vino, jugo y leche de tetrabrik, muchas de ellas destruidas o arrugadas por el accionar de las personas o el mismo oleaje del río.





Desechos encontrados en la zona aledaña al puente Rosario-Victoria.

Al ver esto, me impactó el material en sí mismo, con toda su durabilidad y resistencia. Un contenedor de líquido que era abordado por el agua del río y empujado hacia las costas. Como el niño tratando de llenar el agujero con todo el mar surgió en mí la necesidad de una tarea imposible, ¿cómo poder contener la totalidad de un río dentro de una caja de vino? Algo físicamente absurdo y destinado al fracaso, pero con una impronta poéticamente bella y poderosa.

Terminada la jornada, y con más preguntas que respuestas, planeé volver a ir y recoger todos aquellos tetrabrik que estuvieran en las costas del río. Así fue que en las siguientes expediciones documenté fecha y cantidad de envases encontrados cada día, ya sean que se encontraran enteros o apenas retazos, necesitaba todos los que pudiera si quería contener todo un río.

Recordé en estas excursiones la exposición *Asterisms* del artista Gabriel Orozco (México, 1962), realizada en el año 2012 en el museo Deutsche Guggenheim de Berlín, en la cual expuso las obras *Astroturf Constellation* donde recolectó residuos en pequeño formato en una campo de deportes de Nueva York; y *Sandstars* en la cual recogió desechos de gran tamaño de una playa de Bajo California en México, lugar que funciona como punto de apareamiento y cementerio de ballenas y como depósito de desperdicios industriales en grandes cantidades.



Gabriel Orozco, *Astroturf Constellation*, 2012, escultura.



Gabriel Orozco, *Sandstars*, 2012, instalación.

En ambas los objetos recolectados son ordenados sistemáticamente dependiendo su forma, color y tamaño ocupando una de las salas del museo, generando composiciones similares pero acentuando la diferencia de escalas. Más allá de la obra expuesta, me interesé por la acción llevada a cabo por Orozco, imaginándome las distintas incursiones tanto en el campo de juego como en la playa, realizando un rastillaje en busca de desechos minúsculos o largas caminatas recolectando los grandes objetos alojados en la arena, para luego trasladar todo a un sitio de exposición como el museo.

De esta manera me llevaba los envases a casa y los acumulaba, a la vez que pasaba tiempo observándolos, imaginando sus posibilidades, qué hacer con ellos. Investigando llegué a ver que este material puede ser utilizado como matriz de grabado, por lo que abrí las cajas formando una superficie plana con la totalidad del envase, para así hacer pruebas incidiendo sobre el mismo con un punzón al modo de una punta seca, generando líneas y formas.



Varios envases ya abiertos y lavados, secándose al sol.

En un principio representé aquellas vistas del río donde había encontrado los tetrabriks, mediante tramas iba conformando las luces y sombras de la luz incidiendo sobre el agua; pero al realizar las primeras estampas no quedé conforme con el resultado, ya que la punta seca generaba un diseño rígido y controlado, dos cosas que no buscaba al querer representar el río.



Puntas secas sobre tetrabriks, buscando representar las vistas del río.

Procedí a repensar la lógica de trabajo que estaba llevando a cabo, investigando más acerca del lugar donde encontré los envases, así como también de la técnica del grabado en sí. Esto hizo que en primera instancia averigüe más acerca del río Paraná, más precisamente de la región del Delta y las islas del río, zona de la cual las costas de Rosario forman parte. Uno de los términos que más llamó mi atención, y que define esta región, es *ecotono*.

ECOTONO ²¹

1. Zona de transición entre dos ecosistemas diferentes.

“El origen de la palabra es del griego eco- (oikos o casa) y tono (tonos o tensión), es un lugar donde los componentes ecológicos están en tensión.” ²²

Nuevamente la casa u hogar se hacía presente, esta vez pareciera ser una nueva casa, una en tensión, donde las distintas fuerzas de los ecosistemas generan un constante cambio y mutación. Si bien saliendo de lo que comúnmente llamo mi hogar, me encuentro en un ambiente totalmente distinto pero denominado de cierta manera en el mismo sentido, y tomando aquellos objetos que encuentro en él como el punto de inicio de este nuevo trabajo.

Desde esta perspectiva de reconocimiento e influencia del ambiente donde fue encontrado el material con el que luego trabajé puedo establecer como referencia a la artista Irene Kopelman (Argentina, 1974), quien a lo largo de su producción genera encuentros multidisciplinares en los que combina métodos de las artes visuales y las ciencias naturales. En particular conocí su obra a partir de la muestra *Puntos Cardinales* realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en el año 2018, en la cual la artista expuso un proyecto colaborativo que surgió de diferentes expediciones a las provincias de Córdoba, San Juan y Chubut junto a grupos de investigadores y biólogos.

²¹ Ecotono. (s.f.). En *Lexico.com*. Recuperado de <https://www.lexico.com/es/definicion/ecotono>. Consultado el 20 de abril de 2020.

²² Ecotono. (s.f.). En *Academic*. Recuperado de: <https://esacademic.com/dic.nsf/eswiki/400101>. Consultado el 20 de abril de 2020.



Irene Kopelman, *Ischigualasto*, 2018, óleo sobre lienzo.

Dibujos, notas de campo, pinturas y esculturas conforman el cuerpo de obra que fue surgiendo de estos viajes y de las investigaciones que Kopelman llevó a cabo, tomando como influencia especies marinas, vegetales y formaciones geológicas de cientos de millones de años, en donde la observación de estas formas y su representación mediante el dibujo es siempre el puntapié inicial de su proceso creativo (Malba, 2018).



Irene Kopelman, *Slump*, 2018, video documental.

Seguido de esto pasé a investigar la técnica del grabado, otra parte del trabajo que consideraba primordial. Buscando en el diccionario di con los siguientes significados:

GRABAR ²³

1. Escribir o trazar sobre metal, madera, piedra u otra superficie dura una figura, un dibujo, signos o palabras.
2. Labrar un texto, dibujo o figura en una plancha adecuada para ello con el fin de obtener varias copias idénticas de papel en una imprenta.
3. Dejar registro impreso de imágenes, sonidos o música en un disco, en una cinta magnética o en otro soporte material para poderlos reproducir.

Viendo estas definiciones, todas detallan las principales acciones relacionadas al verbo, pero en ninguna indica qué o quién puede estar detrás del acto de labrar esas imágenes o palabras sobre algún tipo de superficie. En un sentido más amplio de la palabra, distintos agentes de la naturaleza como los ríos, el barro o la arena pueden grabar sobre los residuos arrojados en los mismos, ya sea descomponiendo o desgastándolos poco a poco.

Fue durante una prueba de estado de un tetrabrik que estaba sin intervenir que deduje que lo más interesante no era aquello que yo dibujaba con el punzón, sino los pliegues y claroscuros propios de las arrugas de un material que ya había sido utilizado y desechado. En este acto de despojo él mismo muchas veces es arrugado o destruido total o parcialmente, a su vez que cuando es arrojado al agua ésta también incide sobre él dejando múltiples marcas que lo modifican, deteriorando y dejando impreso en esas capas de cartón las marcas de ese mismo río que yo buscaba representar.



Prueba de estado sobre papel base, donde se observan los pliegues y arrugas del material estampado.

Bajo este razonamiento, nuevamente la figura de Gabriel Orozco se hizo presente, esta vez con una obra titulada *Piedra que cede* (1992), la cual consiste en una gran bola de plastilina gris que hizo rodar por las calles de Monterrey, México, donde debido a su superficie adherente iba incorporando polvo, tierra y objetos que se encontraban en su camino, así como modificando su figura dependiendo de las formas en el suelo, por ejemplo las hendiduras de una alcantarilla. El objeto se compone de un material permeable en el cual las irregularidades y obstáculos con las que se va topando en el trayecto quedan grabados en su superficie, como un registro de todo ese camino recorrido.

²³ Grabar. (s.f.). En *Lexico.com*. Recuperado de <https://www.lexico.com/es/definicion/grabar>. Consultado el 12 de abril de 2020.



Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, 1992, escultura.

Con una operativa similar, Francis Alÿs (Bélgica, 1959) llevó adelante la acción *Paradoja de la praxis I (Algunas veces hacer algo no lleva a nada)* (1997), también realizada en las calles de la ciudad de México. En el video que documenta la acción se ve al propio Alÿs arrastrando un bloque de hielo por diversas plazas, avenidas y escaleras, dejando rastros de agua y reduciéndose poco a poco hasta derretirse completamente.

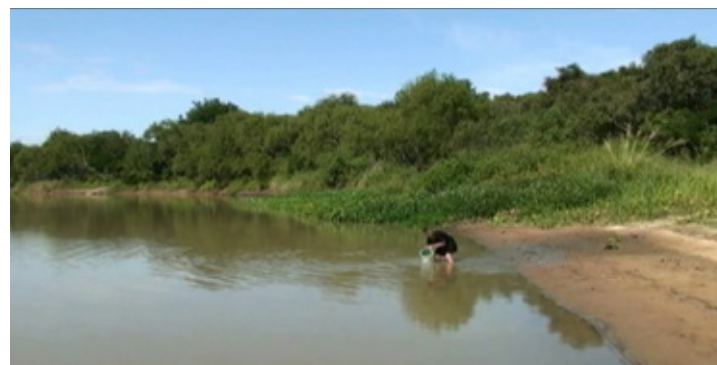


Francis Alÿs, *Paradoja de la praxis I (Algunas veces hacer algo no lleva a nada)*, 1997, acción.

En oposición a la materia aditiva de Orozco, el hielo de Alÿs se va derritiendo y desperdigando en su recorrido por la ciudad. Fiel a su título, nos presenta esta contradicción donde una operación extensa y trabajosa no termina generando nada, al menos en lo que respecta al plano material; mientras que conceptualmente se podría interpretar la realización de una acción inútil, acompañada por el desgaste y la desaparición, forman parte del proceso creativo de la obra.

La premisa de estar estampando una matriz que es generada por la incidencia de otra persona o modificada lentamente por el oleaje del Paraná terminó de darle forma a la idea general del proyecto. Al estampar cada una de las cajas estaba abarcando un pedazo de río a la vez, cosa que de cierta manera puede continuar de manera infinita, acrecentando el sinsentido de una tarea que no por ello abandona una poética respecto a la reutilización de estos materiales, brindando otro enfoque a un objeto utilitario ya reconfigurado.

Una poética, también, del intento, como la que acontece con Cintia Clara Romero (Argentina, 1976) en *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible* (2008), una videoperformance donde pretende vaciar un río utilizando únicamente un balde. Una búsqueda en la que me vi reflejado, la artista sabe del fracaso de sus planes antes de comenzar pero no por eso se desalienta a llevarlos a cabo, a experimentar ese proceso creativo y dejar constancia del mismo.



Cintia Clara Romero, *Cuando todo lo que se puede hacer es pensar que será posible*, 2008, videoperformance.

Valiéndome de estas referencias, y viéndome frente a la tarea imposible de abarcar todo el río, de reproducir y ordenar sistemáticamente cada una de las piezas como un archivo que busca documentar la totalidad de aquello que se investiga, busqué redefinir el trabajo. Fue entonces que lo retomé bajo la premisa del atlas, con una lógica donde se realiza una selección subjetiva de las distintas partes de un todo siguiendo un plan preestablecido, enfocándome en las relaciones que estos fragmentos sugieren a medida que se los va ubicando en un plano.

Al respecto, Georges Didi-Huberman (2010), gran difusor del modelo de atlas, comenta:

Cuando colocamos diferentes imágenes -o diferentes objetos, como las cartas de una baraja, por ejemplo- en una mesa, tenemos una constante libertad para modificar su configuración. Podemos hacer montones, constelaciones. Podemos descubrir nuevas analogías, nuevos trayectos de pensamiento. Al modificar el orden, hacemos que las imágenes tomen una posición. Una mesa no se usa ni para establecer una clasificación definitiva, ni un inventario exhaustivo, ni para catalogar de una vez por todas -como en un diccionario, un archivo o una enciclopedia-, sino para recoger segmentos, trozos de la parcelación del mundo, respetar su multiplicidad, su heterogeneidad. Y para otorgar legibilidad a las relaciones puestas en evidencia. (p.4)

Así que eso hice, habiendo estampado trece cajas sobre papel, dispuse todas sobre una larga mesa y comencé a ordenar y reordenar, jugando con las composiciones y tamaños que cada una de ellas presentaban individual y colectivamente. Así fue por varios días, observando, moviendo las piezas, dejando reposar y volviendo a mirar, hasta llegar a una alineación más o menos estable pero no por eso definitiva.

“Hacer un atlas es reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo en suma: dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunirlo allí donde suponíamos que había fronteras” concluye Didi-Huberman (2010, p.4). Constelar fragmentos, generar relaciones, redescubrir lo descubierto al darle nuevas formas de ser contado.

Bajo este sistema, había logrado lo que me había propuesto, contener todo el río en algo más que una veintena de tetrabriks; ya no era el río Paraná, ese que vemos todos los días frente a la ciudad, era otro río, aquel que yo había descubierto en las cajas de vino, jugo, tomate y leche, y que trasladé en cada pasada por las prensas de grabado.

Lo cierto es que *Otro Río* no respondió ninguna pregunta, al menos no en lo que refiere a respuestas concretas. Pero hizo de varias dudas un motor de búsqueda e indagación, un generador de nuevas preguntas que me brindan más ganas de salir a encontrar respuestas (o preguntas). Será que, parafraseando a Fabián Casas, las artes siempre se encuentran en estado de pregunta, y sin embargo la voluntad poética de habitar el mundo, es lo que todavía hace que la cosa valga la pena.



Detalle, 21 x 27 cm



Otro río, 2020, tetragrado sobre papel, políptico.



Detalle, 21 x 27 cm.



Detalle, 33 x 39 cm.



(APROXIMACIONES A UNA)
CONCLUSIÓN

Habiendo descrito esta serie de proyectos y obras, donde se exponen detalladamente los procesos de trabajo y las experiencias que devinieron de los mismos, quisiera concluir ahora analizando los puntos de contacto que encuentro en el recorrido que lleve a cabo:

En primer lugar, permanecer en estado de alerta, el ir atento a la permeabilidad de lo cotidiano, lo que sucede a mi alrededor, con un radar encendido esperando a recibir un mensaje, un estímulo que puede provenir de cualquier lado. “Idee en todo momento, idee siempre” enseña Gichin Funakoshi, reconocido maestro de karate japonés, como parte de una serie de consejos destinados a quienes deseen practicar este arte marcial (Casas, 2016, p. 415). En este sentido las ideas se hacen presentes desde los entornos que transito, los objetos y situaciones cotidianas con los que convivo, las inquietudes propias de experiencias y conocimientos que descubro día a día.

Mi práctica está fuertemente ligada al dibujo ya que cuando aparece una idea trato de capturarla mediante un boceto y algunas anotaciones que lo acompañan. Estos bosquejos se desperdigan entre los cuadernos que voy utilizando y constituyen el comienzo de cada proyecto, la forma en que materializo una imagen que luego irá creciendo y transformándose.

Esta predisposición hacia el dibujo es algo que me acompaña desde pequeño y que fui desarrollando desde entonces; si bien los motivos y materiales van variando y uno encuentra nuevas formas de expresar aquello que quiere decir, el dibujo siempre me espera para volver a ser el puntapié inicial, el vehículo con el que comienzo una nueva búsqueda.

Posteriormente avanzo de un modo casi intuitivo, distanciándome de la funcionalidad o percepción que se tiene de aquello que me atrae, desnaturalizándolo, ya sea una imagen, un objeto, un concepto, una lectura, o un material, investigo modos de abordarlo. Algo a lo que

Georges Perec (2013) llama “interrogar lo habitual”:

Aquí se trata de interrogar, sea el ladrillo, el hormigón, el vidrio, nuestros modales en la mesa, nuestros utensilios, nuestras herramientas, nuestros horarios, nuestros ritmos. Interrogar aquello que parece haber dejado de sorprendernos para siempre. Está claro que vivimos, está claro que respiramos; caminamos, abrimos puertas, descendemos escaleras, nos sentamos a una mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué? (p.15)

El trayecto tiene tanta prevalencia como el resultado final: en cada proyecto necesito determinar limitaciones y posibilidades, obstáculos y reglas que, lejos ser contraproducentes, se transforman en las fortalezas y principales características de las obras. Estas delimitaciones hacen que el campo de acción se reduzca y deba buscar modos de actuar dentro de este nuevo orden, ejecutando operaciones y estrategias para sortear los nuevos códigos, o bien trampas a mi mismo para subvertir las lógicas impuestas.

En esta búsqueda me encuentro invirtiendo una gran cantidad de tiempo en generar dispositivos y tecnologías que me permitan hacer aparecer la obra. Respecto al transcurrir del tiempo dentro de los proyectos, Boris Groys (2014) comenta:

Cada proyecto es, sobre todo, la declaración de un nuevo futuro que se cree que va a venir una vez que el proyecto haya sido llevado a cabo. Pero con el objeto de construir tal futuro, uno primero tiene que tomarse una licencia –se trata de un tiempo en el que el proyecto ubica a su ejecutor en un estado paralelo de temporalidad heterogénea. Este otro marco temporal, a su vez, se desconecta del tiempo tal como lo experimenta la sociedad, es decir, un tiempo de-sincronizado. (p.73)

En esta temporalidad paralela descubro cómo hacer las cosas aún antes de saber que quiero hacer con eso. Teniendo algunas certezas respecto a las metodologías y materiales a utilizar, los motivos y conceptos decantan poco a poco. Para esto la realización de constelacio-

nes imaginarias me permite reunir diversos conceptos y tópicos bajo una misma órbita de trabajo. Nicolas Bourriaud (2006) comenta que “una de estas virtudes de la imagen es su poder de reunión” (p.14) y es ese poder el que logra que las cosas más disímiles puedan convivir en un mismo universo, que dialoguen y compongan algo nuevo. En el acto de constelar uno encuentra y entreteje las capas de información que integrarán la obra, haciendo de la misma un contenedor de las múltiples búsquedas realizadas.

Una vez reunidas las partes que conforman el trabajo, ejecuto los procesos delineados anteriormente y aguardo. Aún cuando uno trata de tener todo bajo control, siempre hay un porcentaje de la producción que queda librada al azar, algo propio de las metodologías y los materiales utilizados. Estas incidencias de lo no planeado en el resultado final hacen que yo mismo me sorprenda al develar la obra, constituyendo este factor sorpresa una motivación recurrente al momento de elegir los métodos y sistemas a utilizar.

Como última cuestión a destacar, los puntos abordados en esta conclusión se presentan no como cerrados e inalterables, sino como aproximaciones que constituyen un terreno firme sobre el que poder caminar a futuro; un reconocimiento del camino recorrido para poder, mediante nuevos registros en los cuadernos de bitácora, entender hacia donde voy.

BIBLIOGRAFÍA

- Aisenberg, D. (2001). *Historias del arte: diccionario de certezas e intuiciones*. Buenos Aires: Latin Gráfica. Recuperado de: <http://www.dianaaisenberg.com.ar/files/diccionarioversion-indep.pdf>
- Alonso, R. (2003). *Entre la intimidad, la tradición y la herencia. Arte de acción argentino*. Recuperado de: http://www.roalonso.net/es/arte_cont/intimidad.php.
- Barqueros Sánchez, M. (2015). *El dibujo expandido en el espacio. Ponencia* presentada en el Segundo Congreso Internacional de Investigación de Artes Visuales ANIAV (Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales) 2015. Recuperado de: <http://ocs.editorial.upv.es/index.php/ANIAV/ANIAV2015/paper/viewFile/1038/530>.
- Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Candelero, N. (2017). *Ciencia, Arte, Medios. Consideraciones en torno a la experiencia* [Apunte de cátedra]. Estética I, Escuela de Bellas Artes, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Casas, F. (2008). *Oda*. Buenos Aires: Mansalva.
- Casas, F. (2016). *Trayendo a casa todo de nuevo*. Buenos Aires: Emecé.
- Catholic.net (s.f.). *La historia de san Agustín y el niño junto al mar*. Recuperado de: <https://es.catholic.net/op/articulos/59026/cat/116/la-historia-de-san-agustin-y-el-nino-junto-al-mar.html>.
- Chali, E. (2016). *Habitat*. Mar del Plata: Trimarchi Editores.
- Contar. (2019). *Nicola Costantino en conversación con Gabriela Urtiaga* [Archivo de video]. Disponible en: <https://www.contar.watch/a4f10679-8769-4d44-a5b3-43656e80389c>.
- Cristiani, N. (directora). (2015). *Nicola Costantino: La artefacta* [Documental]. Buenos Aires: INCAA. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ooaS7aXjzKU>.
- De la Vega, J. (2015). *Obras 1961-1971*. Buenos Aires: Malba – Colección Costantini.

- De Matteis, M. (25 de abril de 2015). *Me enamoré 18 veces pero solo recuerdo 3*. Recuperado de: <https://www.flickr.com/photos/mariana-dematteis/24779421683/>.
- Debord, G. (1999). *Teoría de la deriva*. (Trabajo original publicado en 1958). En *Internacional situacionista*, vol. 1: La realización del arte (pp. 50-53). Madrid: Literatura Gris. Recuperado de: https://monoskop.org/images/d/da/Internacional_Situacionista_Vol_1.pdf.
- Del Río, C. (2019). *Ikebana política*. Rosario: Ivan Rosado.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [Folleto de exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado de: https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010021-fol_es-002-Atlas.pdf.
- Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Musto. (2019). *Escuela Prestada – Convocatoria 2019* [Entrada de blog]. Recuperado de: <https://carteleramusto.wordpress.com/escuela-prestada-convocatoria-2019/>.
- Foster, H., Bois, Y., Buchloh, B. y Krauss, R. (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (2002). *El malestar en la cultura*. (Trabajo original publicado en 1930). Recuperado de: <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Freud,%20Sigmund/Freud,%20Sigmund%20-%20Malestar%20en%20la%20cultura,%20El.pdf>.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When does contemporary art begin?*. Buenos Aires: Fundación Arte BA.
- Groys, B. (2018). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Gordon, D., Parreno, P. (directores). (2006). *Zidane, un retrato del siglo XXI* [Película]. Francia: Universal Internacional.
- Indij, G. (30 de diciembre de 2007). *En las paredes está el agite*. Página 12. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4348-2007-12-30.html>.
- Lopez, M. (2017). *Verdad/Consecuencia*. Buenos Aires: Interzona.
- Malba. (2018). *Irene Kopelman Puntos Cardinales*. Recuperado de: https://malba.org.ar/prensa_irenelopelman/.
- Noé, L. (2005). *Pintura sin pintura* [Prólogo de exposición]. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.elenanieves.com.ar/prologos/sobre-elena-nieves/luis-felipeno-2005/>.
- Percec, G. (2013). *Lo extraordinario*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

ANEXO

DIARIOS DE TETRABRIKS

Los siguientes escritos corresponden a apuntes tomados en cuadernos que llevaba conmigo al momento de recorrer las costas de Rosario en busca de tetrabriks que luego fueron utilizados en la obra *Otro río*. Los mismos me permitieron no solo llevar un registro cuantitativo de los envases recolectados, también funcionaron como un modo de capturar los pensamientos, búsquedas y sensaciones in situ.

13 de octubre de 2019

El material desechado o defectuoso como material nuevo.

Estoy pensando en el tetra como soporte.

25 de octubre de 2019

Primera recolección. Cinco envases, tres vinos y dos de jugo. Los vinos tienen una abertura en uno de sus laterales superiores, por donde entraba el agua del río.

Lo usado, lo desgastado.

Tenemos el/los soporte/s ¿qué representamos?

“La imagen sube del río” escribió Gabi en una de sus obras, quizá haya que hacerle caso.

Me pregunto, faltando pocos días para las elecciones, si la situación socio-económica de un país se verá reflejada por los desechos que uno encuentra en lugares como sus playas.

2 de noviembre de 2019

¿Qué es un grabado? Buscar definición.

Busca la forma porque el modo ya lo tenes.

Recolecté dos retazos de envases que estaban en la arena, parecen partes de un mapa, de algo más grande.

Hay, casi llegando al puente Rosario-Victoria, una calle que lleva por nombre Pintor Musto. Una grata sorpresa, quizá una señal.

8 de noviembre de 2019

¿Cuál es mi río? ¿Qué color tiene? ¿Qué función tiene?

¿Qué sabemos sobre dibujar sobre soportes no convencionales? Que es complejo, que puede ser como dibujar sobre el río.

Que es reutilizar

re-sintetizar

re-significar?

¿A dónde va todo lo que la gente fabrica?

El tetra como una posible superficie de escritura. Una punta seca.

Si bien vi algunos tetras no junte ninguno. Fue más que nada una jornada reflexiva con la mirada puesta en el Paraná.

23 de noviembre de 2019

Diez tetras, zona de costa alta, muchos retazos. Sorprenden los restos de tantos objetos que el río devuelve e incrusta en la arena.

“Todo lo que tiras al río, vuelve / la pólvora mojada de otro temporal. / Para nada sirve el sol, no va a evaporizar / millones de litros de lagrimas”.

Curiosamente, el río se constituye por lo que lo rodea, lo que lo contiene, el resto parece ser vacío en la hoja.

“Dos museos y un río” en el Macro, con curaduría de Ticio Escobar. Quizá haga falta otro río.

Otro río. Dos museos y dos ríos, para equilibrar.

Había en la exposición una obra de Matías Duville que eran islas desperdigadas en el mar, hecha a partir de quemaduras sobre una alfombra totalmente negra. Islas sobre un mar quemado. Agua hecha con fuego sobre alfombra negra. Modos de representación no convencionales.

5 de diciembre de 2019

Ocho cajas, Florida - costa alta. Parece que un mayor movimiento en esta zona propio del verano hace que aparezcan más envases en las costas.

Reciclar

1. someter materiales usados o desperdicios a un proceso de transformación o aprovechamiento para que puedan ser nuevamente utilizados.

Reutilizar

Volver a utilizar algo, generalmente con una función distinta a lo que tenía originariamente.

El río se constituye por lo que lo encierra, lo mantiene,
lo contiene.

17 de diciembre de 2019

Niños pescando bajo el camino de cemento que conecta con el muelle de costa alta. 5 tetras completos, 3 retazos.

“Cristo de las redes no nos abandones, y en los espineles déjanos tus dones” reza la Oración del Remanso.

Litoral

1. franja de terreno que está junto al mar

Litoral, área de transición entre los sistemas terrestres y los marinos.

Conceptualmente es ecotono, una frontera ecológica que se caracteriza por intensos procesos de intercambio de materia y energía.

San Agustín y el niño junto al mar. “Estoy sacando toda el agua del mar y la voy a poner en este hoyo”.

“Peor sería tratar de comprender lo que vos estás haciendo”. Una acción que en sí misma es imposible. La utopía de tener un río.

Tratar de abarcar un río, como tratar de completar una colección imposible. Un álbum de figuritas difícilísimo.

La potencialidad de materialidades pobres.

Julio López escribiendo detrás de bolsas de cemento, de cal.

“La morosidad es el efecto de la decadencia del deseo de crear”.
Claudia del Río.

3 de febrero de 2020

¿Cuál es mi río? Posiblemente otro al que veo frente a mí. Otro que intento representar.

En la bolsa hay cerca de unos ocho envases, entre enteros y pedazos. Leche, juego, vino, tomate.

Leónidas Gambartes cartógrafo. Hacedor de cartografías.

¿Cómo hacer una cartografía del río Paraná?

Tetra como material contenedor pero frágil.

Como quien comienza una colección y trata de tener las partes de un todo, de algo inabarcable, comencé a registrar fragmentos del río.



Caminito
EDICIONES

diseño & encuadernación artesanal

@caminitoediciones