

Universidad Nacional de las Artes
Departamento de Artes Visuales
Licenciatura en Artes Visuales orientación Escultura

Mover los cimientos

El arte como herramienta para desestabilizar las estructuras vigentes.

Tesis de grado

Alumna: Verónica Moreira
Director: Edgardo Madanes
Buenos Aires, 2020

Índice

Introducción	3
Hipótesis	4
Objetivos	4
Proyecto Mudas	5
Primera capa: la enagua	
Modos de abordar el pasado. Arte, recuerdo y experiencia	6
Segunda capa: la capa	
Arte como herramienta para la deconstrucción	12
Tercera capa: los platos	
Mover lo estático	16
Cuarta capa: la agenda	
Una relectura del cotidiano	21
Referentes	28
Eugenia Calvo	
El objeto cotidiano como materia	28
Janine Antoni	
La identidad como disparador conceptual	31
Gabriel Baggio	
La herencia y el aprendizaje	34
Christian Boltansky	
El espacio como soporte: la instalación	37
Conclusión	39
Anexo	41
Bibliografía	57

Introducción

Este trabajo surge de la necesidad de destacar al hecho artístico como fuerza creativa capaz de interferir en el entorno, haciendo surgir otros modos de pensar el mundo y así desestabilizar las configuraciones vigentes establecidas.

En la actualidad vivimos inmersos en la fugacidad de los acontecimientos y el exceso de información. Todo sucede muy rápido, la información circula a tal velocidad que nos sentimos obligados a tener opiniones sobre todo lo que acontece. La abrumadora necesidad de ser seres permanentemente productivos nos convierte en sujetos de rendimiento, limitando cada vez más el tiempo de ocio, de contemplación y reflexión. “Cada día pasan muchas cosas pero, al mismo tiempo, casi nada nos pasa. Se diría que todo lo que pasa está organizado para que nada nos pase.”¹

En este contexto de informaciones y verborragias, considero indispensable recuperar un lenguaje que nos acerque a la experiencia y la reflexión: el lenguaje artístico, que apela a otro tipo de sensibilidad. Un modo de pensamiento crítico vinculado a lo sensible, que pasa por el cuerpo y resuena más allá de lo racional, y permite cuestionar presunciones que se tienen como verdades inamovibles, construyendo sentido y conocimiento.

En su ensayo *Una terapéutica para tiempos desprovistos de poesía*², Suely Rolnik retoma estudios científicos en el campo sensorial que comprueban una doble capacidad de los sentidos. Por un lado la macropercepción: retiniana, estable, que objetifica lo que ve y lo interpreta según las representaciones del sujeto, atribuyéndole sentido. Mantiene delimitadas las figuras de sujeto y objeto y es la que permite conservar el mapa de representaciones vigente, donde las cosas permanecen en sus lugares estables.

La segunda capacidad de la mirada es la micropercepción, que no es interpretada ni provista de sentido, sino que nos permite aprehender el mundo en forma de sensaciones. Es lo indecible, lo invisible. Aquello que se nos hace cuerpo y no es transmisible por medio de las representaciones de las que disponemos, por lo tanto pone en crisis nuestras referencias e impone nuevas formas de subjetivación.

La potencia creadora activa estas dos capacidades de lo sensible como una manera de estar en el mundo, entenderlo, aprehenderlo y accionar sobre él. Ese movimiento a su

¹ Larrosa, Jorge, (2003) *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*, Barcelona, España: Laertes, pág. 165-178

² Rolnik, Suely, (2018) *Tres ensayos sobre Lygia Clark*, Buenos Aires, Argentina: Natas Cuadernetas

vez nos afecta y reconfigura, abriendo otras miradas posibles, permitiéndonos cuestionar y participar de la construcción y deconstrucción de la realidad de uno mismo y del mundo.

Hipótesis

La experiencia artística habilita espacios de acción sobre la realidad que permiten cuestionar los órdenes establecidos y transformar las estructuras vigentes.

Objetivos

Este trabajo se propone reflexionar sobre la especificidad del lenguaje artístico y los procedimientos aplicados a la materia como modo de expandir los límites establecidos y reconfigurar la realidad.

Abordaré la problemática a partir del análisis de *Mudas*, mi proyecto de graduación, poniendo en diálogo cada instancia -o capa- del mismo con diversos autores teóricos, considerando la articulación de los distintos elementos constitutivos de la obra: concepto, materia, procedimiento y morfología. Para ello se desarrollarán los siguientes ejes:

- Modos de abordar el pasado. Arte, recuerdo y experiencia.
- Arte como herramienta para la deconstrucción.
- Mover lo estático.
- Una relectura del cotidiano.

Posteriormente, cada uno de estos elementos será el punto de partida desde el cual analizar la obra de otros artistas y su relación con mi trabajo:

- Eugenia Calvo. El objeto cotidiano como materia.
- Janine Antoni. La identidad como disparador conceptual.
- Gabriel Baggio. Herencia y aprendizaje.
- Christian Boltanski. El espacio como soporte: la instalación.

Por último, se encontrará un anexo por medio del cual se podrá hacer un acercamiento a mi cuerpo de obra anterior a *Mudas*, como antecedentes de este proyecto.

Proyecto Mudas

“La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Quien intenta acercarse a su propio pasado sepultado tiene que comportarse como un hombre que excava. Ante todo, no debe temer volver una y otra vez a la misma circunstancia, esparcirla como se esparce la tierra, revolverla como se revuelve la tierra. Porque las “circunstancias” no son más que capas que sólo después de una investigación minuciosa dan a luz aquello que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que, arrancadas de todos sus contextos anteriores, aparecen como objetos de valor en los aposentos sobrios de nuestra comprensión tardía, como torsos en la galería del coleccionista. Sin lugar a dudas es útil usar planos en las excavaciones. Pero también es indispensable la incursión de la azada, cautelosa y a tientas, en la tierra oscura. Quien sólo haga el inventario de sus hallazgos sin poder señalar en qué lugar del suelo actual conserva sus recuerdos, se perderá lo mejor. Por eso los auténticos recuerdos no deberán exponerse en forma de relato sino señalando con exactitud el lugar en el que el investigador logró atraparlos. Épico y rapsódico en sentido estricto, el recuerdo verdadero deberá proporcionar, por lo tanto, al mismo tiempo una imagen de quien recuerda, así como un buen informe arqueológico debe indicar no sólo de qué capa provienen los hallazgos sino, ante todo, qué capas hubo que atravesar para encontrarlos.”³

Considero que el pasado individual y colectivo es indispensable como soporte para pensar el presente y los posibles futuros, en el ejercicio de la rememoración no desde la contemplación y la añoranza, sino desde la reflexión y la capacidad crítica. Recordar como acto creativo, vinculando pasado y presente, destruyendo los grandes relatos y construyendo nuevas realidades.

Este proyecto parte de la pregunta sobre mi propia identidad como mujer. Considerando que la identidad de género es una construcción social, me pregunto cuánto de

³ Benjamin, W. (2011) *Denkbilder. Epifanías en viaje*. Buenos Aires, El cuenco de plata

lo que soy me pertenece y cuánto se me asigna social y culturalmente. La filósofa Judith Butler define al género como una repetición estilizada de actos, la ilusión de un “yo” marcado por actitudes que se vinculan a los estigmas de un género proyectado. Esta identidad “performativa” crea normas en su actividad constante y forzada.⁴

Si la verdad interna del género es una fabricación y si el verdadero género es una fantasía instituida e inscripta sobre la superficie de los cuerpos, parecería entonces que los géneros no pueden ser ni verdaderos ni falsos, sino solamente reproducidos como efectos de verdad de un discurso sobre la identidad primaria y estable.

Tomando como punto de partida esos actos, esa actividad constante en la que proyecto mi identidad, vuelco mi atención sobre mis referentes más cercanas respecto a qué es ser mujer: mi linaje materno. En una especie de gesto arqueológico, busco respuestas en mi herencia personal y sus huellas que resuenan en mi presente. En su pasado, en su historia que es también mi historia, intuyo una entrada desde donde reflexionar sobre los mandatos que pesan sobre nosotras. A través del hecho artístico busco un modo de acercamiento sensible que me permita elaborarlos, deconstruirlos y crear nuevos posibles.

Como capas que intento atravesar, la primera es la del encuentro físico de tres generaciones: mi abuela, mi madre y yo.

Primera capa: La enagua

Modos de abordar el pasado. Arte, recuerdo y experiencia.

Este capítulo se propone poner en diálogo la primera instancia de mi proyecto con los conceptos de recuerdo y experiencia de Walter Benjamin, para reflexionar sobre la capacidad del hecho artístico para abordar el pasado. En este sentido, Benjamin afirma que el tiempo pasado es una puerta nueva, la cual no sólo remite a lo que ha sido, sino que es susceptible de ser interpelado por el presente para abrir a nuevas significaciones.

El autor diferencia las nociones de memoria y recuerdo. Describe a la memoria como una repetición conmemorativa y consensuada, que resguarda el vínculo alienado del sujeto con el mundo como una realidad inmodificable. El recuerdo, en cambio, consiste en una interrupción en la continuidad histórica, con una dimensión más disruptiva, productiva y crítica, que permite pensar y reflexionar activa y subjetivamente sobre el pasado para

⁴ Dos Santos, M. G. (2016). Deconstrucción e identidad: abordajes feministas de la posmodernidad. Avatares filosóficos # 3. Recuperado de: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/avatares/issue/view/67/showToc>

incorporar nuevas realidades posibles en el presente. “La función de la memoria es proteger las impresiones del pasado. El recuerdo apunta a su desmembración. La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructivo”.⁵

Por otro lado, el autor desarrolla la idea de experiencia como una elaboración en forma de un relato significativo para otros, diferenciándola de la idea de vivencia, o cualquier encuentro con el mundo. La experiencia tiene que ver con encontrarle un sentido a estas vivencias, elaborándolas y transmitiéndolas a través de la narración. “Una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias.”⁶ Benjamin aquí se refiere a la pérdida de la capacidad de articular los acontecimientos que vivenciamos, no de una manera individual, sino colectivamente en la práctica de la narración. “La experiencia no se tiene pasivamente, sino que se hace activamente; no es del orden de lo contemplativo sino que es acción, en la medida en que implica una apropiación y una elaboración de la tradición.”⁷

En Benjamin, la experiencia resignifica la idea de conocimiento, siendo ésta cierto tipo de sabiduría que implica la interacción con otros. Se diferencia también de la información en tanto la experiencia no necesita ser explicada ni justificada, no se impone como ajena al receptor, no lo vuelve pasivo, sino que lo activa. No espera resultados, se relaciona más con el viaje y la aventura.⁸

Desde esta perspectiva y a través de procedimientos artísticos decido acercarme a mi pasado. No desde la memoria contemplativa, sino a partir del recuerdo y la experiencia. Lanzándome al viaje en el encuentro creativo con mi madre y mi abuela, para actualizar nuestras experiencias a partir del relato, con la intención de que se reorganicen en una forma nueva y así posibilitar reflexiones sobre el pasado y el presente.

Mi primera acción excavatoria es reanudar, después de años, el contacto con mi abuela. Les propongo a ella y a mi madre participar de mi proyecto de forma activa y permanente, comprometiéndonos a un encuentro semanal de 4 o 5 horas durante cuatro meses. Retomando el bordado con alambre de cobre, un procedimiento que trabajé en

⁵ Benjamin, W. (1999). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Buenos Aires, Taurus.

⁶ Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones IV. Madrid, Taurus. Trad. de Roberto Blatt.

⁷ Staroselsky, T. (2015). *Consideraciones en torno al concepto de experiencia en Walter Benjamin*. X Jornadas de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina. Memoria Académica.

⁸ Staroselsky, T. (2015). *Consideraciones en torno al concepto de experiencia en Walter Benjamin*. X Jornadas de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina. Memoria Académica.

otras oportunidades⁹, las invito a bordar simultáneamente sobre un soporte en común: una enagua que perteneció a mi abuela.

Durante muchos años, la enagua fue la prenda de ropa interior femenina que garantizaba respetabilidad, la “ropa de señora”, destinada a cubrir y negar las formas del cuerpo de la mujer como una herramienta de control de la sexualidad. Propongo trabajar sobre esta prenda como un modo de despegarla de nuestros cuerpos, de accionar sobre ese velo de culpa y pudor que generación tras generación cargamos las mujeres. Desarmar y construir sobre la enagua que alguna vez la cubrió, para descubrirnos y encontrarnos en nuestro accionar. Hablar sobre el cuerpo no desde su representación, sino desde la acción de nuestros cuerpos sobre la prenda hecha para negarlos.

El trabajo sobre la enagua comienza desarmando la costura trasera de la misma. Abierta como un manto, nos permite trabajar a las tres en simultáneo sobre una mesa. Entonces comenzamos a bordar, sin seguir patrones decorativos ni direcciones concretas, más que intervenir el espacio de la enagua con el punto más sencillo.

El procedimiento de bordado con hilo de cobre, material fuerte y flexible, conector de energías, implica proponerles un cambio en la labor conocida y automática. Un movimiento en los roles acostumbrados, donde yo, hija y nieta, les presento un material desconocido, les enseño a utilizarlo y comparto con ellas mi propia experiencia.

El bordado, labor tradicionalmente asignada a la mujer, aparece con frecuencia en mitología como un modo de comunicarse con otras mujeres sin ser descubiertas por los hombres, donde se resignifica un lugar de opresión en un medio donde encontrarse y fortalecer lazos con otras mujeres. Ya desde el primer encuentro se percibe algo de esa complicidad, una labor designada a la mujer por la dominación patriarcal, que se torna poderosa como herramienta colectiva de encuentro y construcción. Bordar también como conexión entre pasado y presente, una trama que se resignifica en el hacer, para crear algo nuevo. Atravesar la tela con la aguja como nos atraviesa nuestra propia historia.

El trabajo procesual del textil habilita a la escucha, como si el acto ritual de repetir la misma acción una y otra vez abriera percepciones diferentes, un otro tiempo disponible para compartir experiencias. A partir de la disposición al diálogo, le propongo a mi abuela que, mientras trabajamos sobre la pieza, me cuente sus experiencias de vida. No para hacer una reconstrucción lineal de su historia, sino con la intención de penetrar más allá de

⁹ Ver anexo

los relatos conocidos que las tres generaciones seguimos reproduciendo sin cuestionarlos. Las herencias culturales, legados familiares y experiencias personales, se hacen presentes en este relato. Un diálogo a partir de la noción benjaminiana de la experiencia, como una elaboración activa más que una recepción de datos, una articulación de acontecimientos más que un mero registro. Un acercamiento a partir de los recuerdos del día a día, muchas veces ausentes en los discursos pero de suma importancia para registrar cómo reproducimos los modelos femeninos heredados en las experiencias íntimas cotidianas.

Esta posibilidad de vincular pasado y presente, sumado a la acción sobre el objeto cotidiano (enagua), constituye un modo de apropiarnos y reflexionar sobre el pasado, desde una experiencia corporal que se abre a otros tiempos, en el que nos encontramos las mujeres del presente, del pasado y del futuro.

Las conversaciones son grabadas de principio a fin en cada encuentro. Registro nuestras voces mientras juntas construimos un objeto, intervenimos esa prenda que tapa y descubrimos lo oculto, lo silenciado, generando también un objeto concreto externo.

Una vez finalizado el tiempo pautado de trabajo, resuelvo que estas dos materialidades (el objeto textil y el audio) formen parte de una misma instancia del proyecto.

El bordado con hilo de cobre sobre la tela le otorga corporeidad, permite modelar la enagua, generando concavidades que sugieren la huella de un cuerpo que lo habitó. Presentado colgando en el espacio, el vestido sin cuerpo deja en evidencia su función de máscara, de objeto que niega ese cuerpo ausente. Su exposición ante la mirada del espectador irrumpe como una muda de reptil, una piel que muchas mujeres ya no queremos habitar, un modo de presentarme a partir de eso que no soy, una herencia que elijo no portar.

Para trabajar el audio tomo el registro de la conversación y lo edito en una especie de entrelazado. En continuación con el procedimiento textil, trabajo con un software que me permite visualizar los dos canales del sonido stereo y selecciono fragmentos que mezclo siguiendo un orden de trenzado: una voz en el canal izquierdo, una por los dos canales en simultáneo, otra en el canal derecho, vuelve al izquierdo, etc. Estos fragmentos de la conversación son reproducidos a través de dos parlantes a cada lado del textil. El objeto se encuentra con el sonido de voces que se cruzan en el espacio como la trama bordada en la enagua, construyendo a partir de un montaje sonoro, un intersticio temporal (el tiempo de mi abuela, el de mi madre y el mío), donde se conectan el pasado con el presente creando una nueva forma de recuerdo y una nueva proyección futura.

Link a audio: <https://youtu.be/cXSyV6urrM>



Primera capa: La enagua, 2017.
Objeto textil e instalación sonora.



Primera capa: La enagua, 2017. (Detalle)
Objeto textil e instalación sonora.



Primera capa: La enagua, 2017.
Objeto textil e instalación sonora.

Segunda capa: La capa

Arte como herramienta para la deconstrucción

“¿Cómo se deconstruye? Se trata de otra pregunta inmensa, imposible de delimitar. [...] La deconstrucción hay que inventarla siempre, a cada paso, sin cesar. De ahí su enorme potencialidad creativa. Sus estrategias son contextuales, locales, y lo que es válido para un contexto quizá no lo sea para otro. El deconstructor puede aprovecharse siempre de una cierta andadura deconstructiva, de un trabajo precedente. La deconstrucción es siempre una crítica experimental. No obstante, lo que sí que está claro es lo que la deconstrucción busca: poner patas arriba el discurso metafísico, logocéntrico o falogocéntrico allí donde se presente: en la filosofía, en el arte, en la política, en el derecho, en la sexualidad. Por ello, la deconstrucción no es ni una filosofía, ni una teoría literaria o artística, sino una política que afecta a la totalidad de los campos del saber, una política que toca y afecta a la idea de límite, separación, polaridad, frontera, jerarquía, origen, finalidad, etc.”¹⁰

En una entrevista del 30 de junio de 1992 Jacques Derrida discute el término deconstrucción y admite que debe entenderse no en el sentido de disolver o destruir sino en el de “analizar las estructuras estratificadas que forman el elemento discursivo, la discursividad filosófica en cual nosotros pensamos. Se trata de la lengua, de la cultura occidental, de todo lo que define nuestra adhesión a esta historia de la filosofía.”¹¹

La deconstrucción niega las estructuras fijas predeterminadas, se deconstruye para entender cómo se ha construido, para evidenciar sus estructuras y su mutabilidad. En este sentido puede considerarse al hecho artístico como una poderosa herramienta deconstructiva, en tanto permite visibilizar aspectos ocultos sobre lo establecido, proponiendo una percepción de la realidad fuera de lo que se espera de ella, cuestionando verdades y abriendo otras miradas posibles.

Desde el punto de vista de género, Derrida apunta las arbitrariedades de estructuras asumidas por el discurso metafísico que se presentan en las diádas compuestas de un

¹⁰ Asensi, Manuel. Qué es la deconstrucción de Jaques Derrida?. *Revista Teoría*, pág. 16 Recuperado de: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/10546/VISIONS3%2011%20teoria%20manuel_asensi2.pdf?sequence=1

¹¹ Derrida, Jacques (12 de octubre de 2004). *Qu'est-ce que la déconstruction?*. *Le monde*, III.

contraste entre universal y particular, presencia y ausencia, naturaleza y cultura, masculino y femenino.¹² En la pregunta sobre mi identidad como mujer, la deconstrucción es un proceso necesario para mover los cimientos que me sostienen como tal, para penetrar y hurgar en los cómo y los por qué de ser quien soy.

Paralelamente al trabajo de bordado y el registro sonoro, permanezco permeable a mi vivencia en estos encuentros. Entonces mi abuela me muestra su gran reliquia: la capa de su ajuar de casamiento. Esa que cortó, cosió y bordó con sus propias manos. “Una era pudorosa”, me dice. Y me cuenta que su función era la de tapar el escote del camisón. Esa capa, indudablemente, es la segunda capa de mi proyecto.

Durante el siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, el ajuar de casamiento occidental consistía en prendas que la novia personalmente cosía y bordaba para su noche de bodas o para su vida de casada. Esto incluía vestido, sábanas, manteles, servilletas, ropa de cama, en general toda la ropa blanca. Las mujeres solteras y en edad de casarse iban preparando su ajuar con antelación, incluso sin estar comprometidas aún. Era una especie de dote, un “aporte” que hacía la mujer al hogar.

En la idea de ajuar de novia se pone de manifiesto un aspecto importante de la sociedad machista y patriarcal: una mujer que dedica su vida al matrimonio. Añorándolo antes de casarse y, ya casada, dedicar su vida a su marido, sus hijos y a cierta idea de hogar que responda a los modelos impuestos. Frente a las pocas posibilidades de trabajo o estudio para las mujeres, el matrimonio era, en la mayoría de los casos, la única opción de vida posible dentro de las valoraciones del sistema. El caso de mi abuela no es la excepción. En el momento que hacía su capa, dejaba sus estudios universitarios para, según sus palabras, “dedicarse a la familia”.

En mi encuentro con ese objeto y con esa historia, comprendo que es otra capa que debo atravesar, otro deber ser que nos acecha a las mujeres.

La sociedad patriarcal coloca a las mujeres como responsables del cuidado: el trabajo maternal, conyugal y doméstico se invisibiliza y adjudica a la mujer como un deber naturalizado y necesario para su plenitud. Esto no sólo genera una desconexión con el verdadero deseo individual, sino que también mantiene a las mujeres atrapadas en la base de la pirámide económica.

¿Cómo conectar con el propio deseo? ¿Cómo ver más allá de las imposiciones

¹² Dos Santos, M. G. (2016). Deconstrucción e identidad: abordajes feministas de la posmodernidad. Avatares filosóficos # 3. Recuperado de: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/avatares/issue/view/67/showToc>

sociales? ¿Cómo desentrañar mandatos ancestrales? Tomo entonces esa capa y decido perforarla, intentar sacarle toda la tela que pueda. No quiero destruirla. Eso sería negar el pasado que me constituye. Quiero desmembrarla, atravesarla, en un proceso deconstructivo que me permita reflexionar sobre las construcciones culturales que le dan significado, para comprender cómo fueron articuladas y el sentido que implican, accionando en el objeto sin que pierda su condición de capa ni su trabajo laborioso. Por eso mi procedimiento cuidadoso: perforo y cierro cada orificio con un punto de bordado.

El procedimiento es repetitivo y lleva mucho tiempo de trabajo. Una y otra vez perforo, una y otra vez cierro las hilachas con un bordado para que no se deshaga. Destruyo y construyo. Deconstruyo. En este procedimiento aprendo, lo vivo con el cuerpo y lo padezco. Me duele la espalda, me duelen los dedos, y todo el tiempo tengo la certeza de que podría hacerlo infinitamente. Como la deconstrucción, se trata de un proceso que nunca termina, que no es un fin sino un camino.

Una capa que se hizo con mucho esmero para cubrir, con el mismo esmero intento liberarla de su función original. Que revele todo aquello que se quiere tapar, que deleve el deseo, que descubra las estructuras que oprimen. Dejar ver las tramas que se generan en las transparencias, las complejidades que subyacen a la prenda “de pudor”. Subvertir su uso para impugnar la validez de los protocolos que la prenda encierra.

Sin considerarlo terminado y sin saber si es posible terminarlo alguna vez, expongo el objeto almidonado, planchado y colgado. Como congelado en una instancia de un tiempo infinito. Expongo un largo proceso, mi esfuerzo, mi intento de ver un poco más allá, de atravesar otra capa que me y nos cubre.



Segunda capa: La capa, 2017.
Capa antigua perforada y bordada con hilo de algodón.



Segunda capa: La capa, 2017. (Detalle)
Capa antigua perforada y bordada con hilo de algodón.



Segunda capa: La capa, 2017. (Detalle)
Capa antigua perforada y bordada con hilo de algodón.

Tercera capa: Los platos

Tiempos simultáneos.

“[...] Atlas es un trabajo de montaje en el que se unen tiempos distintos. Es un shock y por eso no se trata de colgar cosas bellas de la pared. Se trata del proceso de trabajo que es, muy a menudo, un trabajo de mesa. Y cuando trabajas sobre la mesa y tienes tres objetos distintos, si los colocas en orden 1, 2 y 3 o 1, 3, 2... cada colocación tiene un significado distinto. Por eso, esta exposición habla de cómo usar el montaje para darle un nuevo significado a las imágenes. Cualquier imagen interesante no pertenece a un solo tiempo. Cualquier imagen interesante es una confrontación, una coexistencia de tiempos distintos.[...]”¹³

Tal como se desarrolla en el primer capítulo, Walter Benjamin propone un nuevo concepto de historia, pensarla no como algo clausurado, algo cerrado, sino como una relación de actualización entre el presente y el pasado. El pensamiento de Benjamin posibilita un acercamiento a otro modo de pensar la temporalidad, permite ver interrupciones en el curso de las cosas donde sólo había una línea marcada por causas y efectos. Si pensamos el pasado como un tiempo no lineal y susceptible de ser cuestionado y reflexionado desde el presente, podemos también habilitar la plasticidad de un presente y un futuro no lineal ni progresivo, abriendo otras posibilidades que cuestionen los modelos dominantes.

En paralelo al trabajo de Benjamin, Aby Warburg, un historiador del arte de origen alemán, crea el Atlas Mnemosyne, un intento de documentación visual del imaginario occidental que el historiador comenzó en 1924 y quedó incompleto debido a su muerte.

El Atlas reúne una serie de paneles móviles forrados con tela negra donde Warburg colocaba fotografías tomadas a obras de arte, dispuestas por temas y acompañadas por textos, donde planteaba las relaciones entre imágenes, motivos y formas que atravesaban la historia del arte, destacando el poder simbólico y emocional que las imágenes portan y se activan en la memoria. El proyecto se basa en conexiones, en asociaciones que se organizan visualmente: las reproducciones fotográficas se yuxtaponen cuestionando la interpretación lineal de la historia del arte por medio de la heterogeneidad temática y la comparación de tiempos simultáneos y móviles.

¹³ Video Entrevista a Georges Didi-Huberman, *A propósito de Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2011: <https://vimeo.com/18063038>

Fragmentos de diferentes prácticas de representación, agrupados y enumerados configuran de un modo arbitrario relaciones ambiguas, sin mantener un orden sucesivo o coherente. No se trata de reconstruir la historia del arte, sino de hacer surgir de ese material fragmentado un nuevo significado. Este orden irracional rompe con la lectura narrativa y los resultados predeterminados, generando un ritmo segmentado y discontinuo.

Warburg concibe el Atlas Mnemosyne como una “iconología del intervalo” que permite la continua re-organización de sus significados simbólicos, reforzándola en la función de los propios paneles que permiten la organización y la re-organización de las imágenes, la re-organización del pensamiento.¹⁴

A partir del análisis de la obra de Benjamin y el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, Georges Didi-Huberman plantea la proximidad entre su pensamiento y el trabajo de muchos artistas del siglo XX y XXI que utilizaron el concepto del Atlas como un dispositivo que permite reordenar el mundo sensible y las relaciones establecidas en la formación de conocimiento, objetando el modelo de temporalidad que concibe la historia como un progreso indefinido continuo y homogéneo del tiempo. Didi-Huberman define al Atlas como una presentación sinóptica de diferencias, cuyo objetivo es hacer entender el nexo, no basándose en similitudes, sino en la conexión secreta entre imágenes diferentes.¹⁵

Se hace evidente entonces la capacidad de la imagen que parte de elementos extraídos de su lugar habitual, para evidenciar la discontinuidad y fragmentariedad del tiempo, la variedad de posibilidades a que el pasado está abierto. Por lo tanto, también el presente y el futuro. A través del procedimiento del montaje se abren nuevas líneas de pensamiento, su propia permutabilidad permite romper la unicidad fluida de la historia, dejando también a la vista la construcción del discurso dominante que nos imponen como natural.

En la pared del comedor de mi abuela cuelgan platos. Ese paisaje doméstico que se repite en tantos hogares conforma una narrativa: una aparente calma, un equilibrado orden. Su organización en la pared del comedor no tiene la rigidez de lo simétrico, sino cierto equilibrio que parece natural, relajado, agradable. La constelación de platos está expuesta en la pared principal del comedor. El espacio de decoro, la mesa como lugar de reunión y de “buenas costumbres”, donde se reciben las visitas y desde donde se presenta y se cons-

¹⁴ Grigoriadou, Eirini (2012) “Fragmentos de la historia: Walter Benjamin y Aby Warburg”. *Roots & Routes. Research on visual cultures*, núm 6. Recuperado de: <http://www.roots-routes.org/6316/> [Consulta 03/2019]

¹⁵ Video Entrevista a Georges Didi-Huberman, *A propósito de Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2011: <https://vimeo.com/18063038>

truye la imagen familiar que se ofrece a la vista de un otro. Es el espacio “público” dentro de lo privado, aquel espacio que, en líneas generales y para una extensa clase media, es el espacio que se da a ver a los otros: la fachada.¹⁶

En el comedor también se reactualizan los roles familiares. La distribución de los miembros de la familia en la mesa es una manifestación de las estructuras patriarcales de la misma. El “hombre de la casa” sentado en la cabecera, la “mujer” en algún lugar de fácil movilidad para servir, etc. Tal como sucede en la mesa, los platos de la pared permanecen en una distribución estática, que se mantiene a través de decenas de años. Desde que puedo recordar, esos platos estuvieron ahí, siempre en el mismo orden. Es lo naturalizado, lo aceptado, lo que no se cuestiona. Lo que pareciera estar ahí a pesar de nosotros y ni se nos ocurriría mover. Pero esa composición no es aleatoria ni espontánea. Mi abuela planeó cuidadosamente su disposición y en un cajón conserva el plano con el orden y el número asignado a cada uno, que se corresponde con una etiqueta detrás de cada plato. Si por algún motivo se descuelgan, todos deben volver a su sitio exacto. El orden de los platos facilita su lectura, su aceptación. La sensación de que las cosas están donde deben estar.

Me propongo entonces la reorganización de los platos como reorganización mental de significados. El procedimiento de montaje y desmontaje que evidencia la posibilidad de dismantelar lo naturalizado y su reubicación en otros ordenamientos que cuestionan equilibrios y jerarquías, perturbando su funcionamiento cotidiano. En estos nuevos montajes los platos se interrelacionan mediante su distancia y proximidad, vacíos y llenos, algunos llegan incluso a tocarse rompiendo las “reglas” de los platos ornamentales, sin una composición armoniosa ni estandarizada. Decido que cada uno de esos ordenamientos - o desordenamientos - formen parte de un video, que no muestre mi acción de moverlos sino el resultado de cada una de esas operaciones.

Al procedimiento de montaje y desmontaje de los platos en la pared, se le suma un procedimiento de montaje posterior relacionado con el soporte audiovisual. El encuadre incluye el entorno, el contexto “fachada” del comedor: el ventilador de techo, la mesa con todos sus jarrones de adorno. El reloj en la pared de los platos no cambia nunca su ubicación, pero sí cambia el horario que marca. Este objeto señala la discontinuidad temporal, y su sonido organiza, como los paneles de Warburg, intervalos de tiempo que presentan

Soto, Marita (2007) Performance y vida cotidiana. Presentado en el V Congreso Internacional Chileno de Semiótica. Santiago de Chile. Recuperado de: http://www.esteticascotidianas.com.ar/publicaciones/Marita_Soto_V_Congreso_Internacional_Chileno_de_Semiotica.pdf

las distintas constelaciones.

De este modo intento poner en tensión el pasado con el presente y visibilizar distintas capas de realidad. Así como Benjamin cuestiona la linealidad histórica y las grandes verdades y Warburg desorganiza el discurso de la historia del arte para hacer surgir nuevos significados, pienso mi propia historia y la de mi familia como la de muchas otras que mantienen tan naturalizados ciertos ordenamientos que parecen imposibles de ser modificados. A través de este procedimiento quiero demostrarme que todas las estructuras pueden ser movilizadas, inclusive la pared de platos de la abuela.

Link a video: <https://youtu.be/IL3HCnWL4nM>

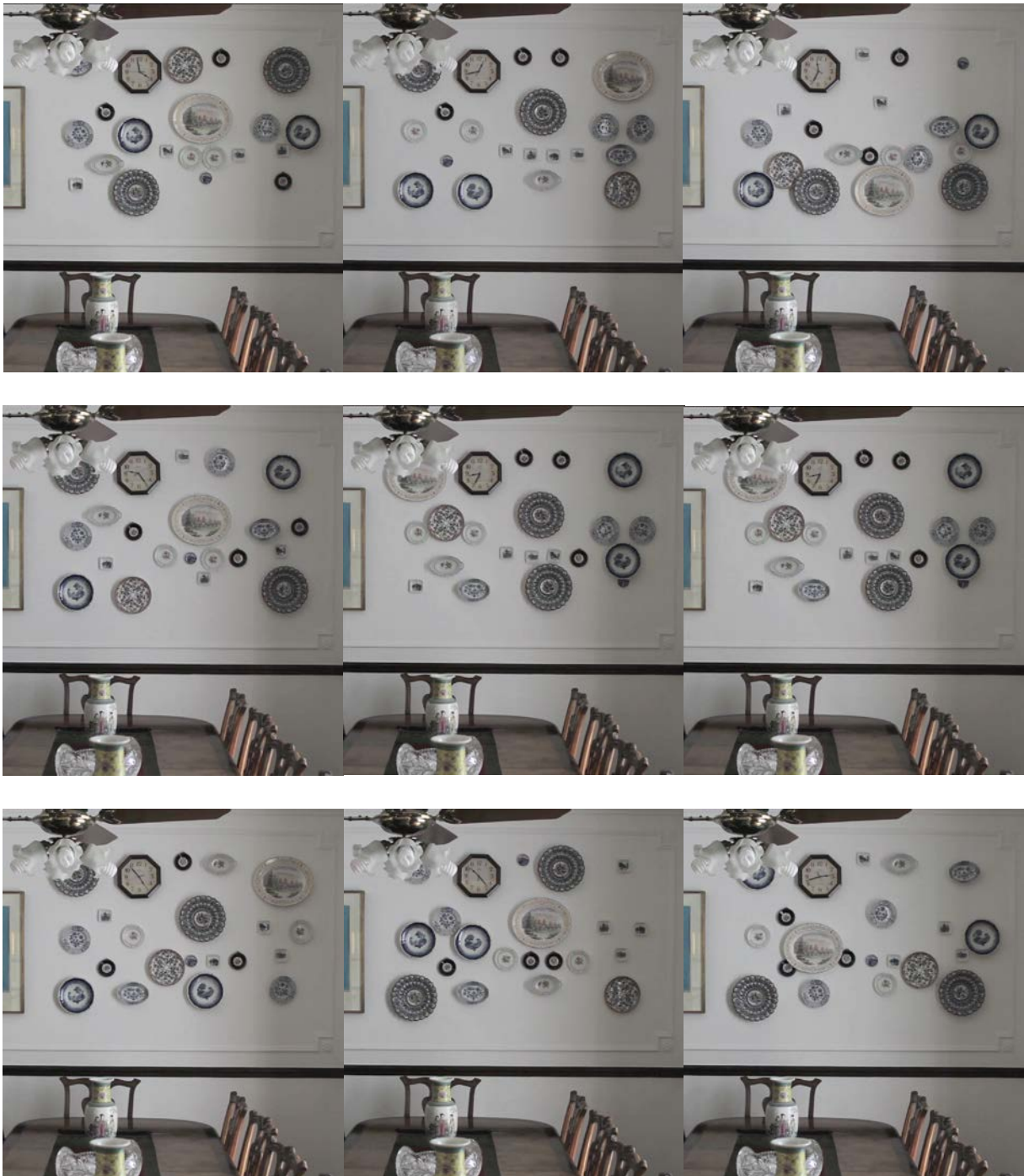


Aby Warburg, *Mnemosyne-Atlas*, 1924-1929 (Fragmento)



Platos en su disposición permanente

Plano de colocación de platos hecho por mi abuela



Tercera capa: Los platos
Stills
Video, 1'27''

Cuarta capa: La agenda

Una relectura del cotidiano

“Finalmente, lo que a primera vista aparecía como un territorio nivelado y amorfo, en realidad se revela como un panorama complejo y accidentado, que hace de la costumbre y de la reiteración la cifra desde donde se infiltran de forma ambigua los conflictos y las contradicciones latentes, forzando al individuo a una discusión permanente, y no exenta de asperezas, con las cosas y con sus semejantes. En suma, la cotidianidad es vida, que sentimos latir sordamente aunque impulsada por un potente motor”. [...] “Por su parte, A. Moles define la existencia cotidiana como aquello que permanece cuando la sociedad ha institucionalizado todas las cosas, la retícula de los días, el tejido intersticial de las agendas. En un sistema social completamente estandarizado por las instituciones, por tanto, la existencia cotidiana no es el residuo, sino la parte principal, puesto que es lo que llena la vida, es el campo de autonomía de las personas.”¹⁷

Lo cotidiano, etimológicamente ligado a lo diurno, al término “día”, se asocia a la reiterabilidad, la repetición. Es el acontecimiento ordinario, frente a lo extraordinario que acontece sólo una vez. El campo de la vida cotidiana es en general un espacio previsible, de prácticas sostenidas y repetidas todos los días. La previsibilidad, la continuidad y las acciones pautadas y reguladas parecen garantizar estabilidad y seguridad, restringiendo las opciones y novedades. Pero, al mismo tiempo, estas prácticas son el escenario de movimientos, conflictos y luchas que tensionan el lugar del individuo y su relación con el mundo. Una red que sostiene el dinamismo y desenvolvimiento de eso que se denomina “vida”.¹⁸

Diversos autores han resaltado la importancia de estas prácticas en tanto formas ritualizadas para dar sentido a la experiencia del día a día. Los ritos de la vida cotidiana constituyen la trama social y cultural fundamental en la organización de los micro-universos sociales, donde lo humano vive y se expresa.¹⁹ El rito, como tal, no sólo es una ex-

¹⁷ Vitta, Maurizio. (2003) *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona, Paidós.

¹⁸ Soto, Marita. (2014) *La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana*. Bs. As., Argentina: Eudeba.

¹⁹ Finol, J. E. (2006) *Rito, espacio y poder en la vida cotidiana. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas*.

presión de las normas y de la organización social, sino que también es productor y creador de ellas. A diferencia de los ritos extraordinarios, los rituales cotidianos tienden a ser percibidos como acciones “normales”, meramente formales y no significativas, del orden de lo naturalizado. Es por eso que se no se tiene conciencia sobre su capacidad de sostener modelos a través del tiempo. Y por lo tanto, tampoco de su capacidad para transformarlos.

Lo cotidiano no es un hecho simple dado sin mediaciones, ya que se constituye continuamente sobre la base de acuerdos negociados y reglas compartidas donde están en juego las identidades personales y colectivas. A su vez, estas prácticas tienen un carácter antidisciplinario en tanto se contraponen al lugar de especialista y desafía lo establecido a través de las experiencias singulares que pueden producir lecturas divergentes.

Estas acciones se definen en un entorno próximo. La historiadora, a partir de sus trabajos sobre lo cotidiano, explica:

“En esta cercanía, las destrezas ordinarias se rebelan contra la división de saberes y actividades especializadas. Rechazan cualquier tipo de abstracción o distancia, las alienta una voracidad irreprimible por lo cercano, lo particular, lo concreto. Es un territorio abierto a la circulación de procedimientos profanos, de lo que se hace con los restos de otros órdenes parasitando sistemas preexistentes. Aquí circulan residuos, saberes y afectos anacrónicos, supervivencias de fragmentos ruinosos, antiguas y nuevas formas comunitarias entremezcladas hasta lo indiscernible.”²⁰

Mi abuela escribe todos los días en su agenda. Ya ni se acuerda desde cuándo, enumera las tareas que hace a diario. Esas secuencias de acciones no describen sentimientos ni reflexiones: son sus prácticas cotidianas. Esas acciones se repiten, una y otra vez.

Cuando me muestra sus agendas, años y años de acumulación de rastros de su vida, encuentro una nueva capa a excavar. Esa capa que se vivencia como algo que (nos) sucede, la que reproducimos permanentemente, donde parece que no elegimos nada: lo cotidiano. Le pido entonces que elija alguno de sus cuadernos y lea las acciones que anotó día tras día. Grabo su voz, que describe una a una sus prácticas cotidianas más básicas de 19 días:

Revista DeSignis. Número 9 Barcelona, Gedisa

²⁰ Baeza, F. (2014) La tierra baldía de lo cotidiano. En *Soberanía del uso. Apropiedades de lo cotidiano en la escena contemporánea*. Buenos Aires, Fundación Osde.

[...]“Dormí. Desayuné. Me acosté. Dormí. Barrí. Me arreglé. Fui. Volví. Almorcé. Descansé. Puse la mesa. Merendé. Charlamos. Vimos T.V. Tomé onces²¹. Me acosté. Ví T.V. y me dormí. Dormí. Desayuné. Ordené. Hice sopa. Regué. Puse a lavar ropa. Me acosté. Vi T.V. Almorcé. Dormí siesta. Tomé merienda. Me acosté. Tomé onces. Tendí ropa. La guardé. Anoté agenda. Cerré casa. Me acosté. Vi T.V. Me dormí.

Dormí. Desayuné. Ordené. Fui. Ahorré. Cargué SUBE. Volví. Acomodé. Almorcé. Repasé. Me acosté. Dormí siesta. Tomé merienda. Cerré casa. Anoté. Tomé onces. Me acosté. Ví T.V. y me dormí.

Dormí. Ordené. Ahorré. Llevé. Acomodé. Almorcé. Me acosté. Anoté agenda. Dormí un rato. Tomé merienda. Anoté. Tomé onces. Ví T.V. y me dormí.

Dormí. Desayuné. Cambié sábanas. Las lavé. Almorcé. Tendí ropa. Trabajé. Me acosté.

Dormí. Tomé merienda. Guardé ropa. Tomé onces. Anoté agenda. Cerré casa y me dormí.”[...]”²²

La repetición de acciones una y otra vez, las van cargando de intensidad, generando cierto agobio. Se puede percibir la excesiva frecuencia de ciertas acciones como comer (en sus distintas versiones según el horario), dormir, ordenar o pagar.

En este procedimiento me interesa que sea ella quien lea, que sea protagonista y narradora del tejido de sus hábitos a través del tiempo. En el audio puede reconocerse la voz de una persona mayor que, al no especificar fecha de cada una de sus acciones, podría estar describiendo tanto lo que hizo el día anterior como algo que hizo hace 20 o 30 años. Esa agenda que lee podría estar enumerando acciones de cualquier otra persona y de cualquier otro tiempo²³. De esta manera, en la obra confluyen diferentes temporalidades²⁴: la del tiempo crónico, que se presenta como lineal y progresivo, la del aquí y ahora de cada acción experimentada en el día a día de mi abuela, la percepción de ella misma como narradora de su tiempo pasado en que registró esas acciones y el tiempo del espectador, que desde un presente percibe todas esas temporalidades en el transcurrir de su propio

²¹ La Once es una tradicional comida chilena servida a media tarde-noche, entre merienda y cena que en general incluye té o café y postres, panes y fiambres.

²² Transcripción textual de un fragmento del audio de *Cuarta capa: la agenda*

²³ Se puede hacer la excepción de la carga de la tarjeta SUBE, que se implementó en el año 2011.

²⁴ Baeza, F. (2013) Arte y vida (cotidiana). *Las lecturas de las prácticas cotidianas en el arte contemporáneo argentino* (2001-2011). Pág. 36 (Tesis de doctorado) Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., Bs. As., Argentina. El autor la denomina como *interiorización de la experiencia temporal en el tiempo cotidiano*.

presente. Su lectura describe un espacio conocido, reconocible, alejado de lo sublime, que activa la pregunta sobre mis propias acciones de todos los días, un lugar para repensar y cuestionar las dicotomías entre la producción y el consumo, entre la actividad y la pasividad.

Estas prácticas transcurren en un ritmo diferente a todo aquello que no es cotidiano, un ritmo de repetición que hace posible el hábito, y es en su seno donde se habilitan las grietas para su variación. Es dentro de estas regularidades donde pueden evidenciarse interrupciones. Si “la cotidianeidad se asienta en el campo de la costumbre”²⁵, es el lugar donde se posibilita la reflexión sobre estas costumbres. ¿Cuánto de lo que hacemos día a día lo elegimos? ¿Qué de lo que reproducimos una y otra vez pensamos cómo hacerlo? ¿Cuáles son las distintas maneras de hacer lo que todos hacemos?

Se suele ubicar a las actividades diarias en un espacio de producción y consumo alejado de aquel donde emergen las acciones políticas y poéticas. Sin embargo, en muchas de las acciones cotidianas aparecen elecciones políticas que necesariamente dialogan con el entorno. Todos los que tenemos el privilegio de hacerlo, compramos objetos, nos alimentamos, dormimos, salimos, vemos películas o T.V. Las interrupciones posibles que podemos hacer en estas tareas reguladas por nuestro propio hábito, incluyen decisiones políticas como elegir dónde ir, cómo alimentarnos y qué tipo de consumos en general queremos ejercer en nuestra vida diaria.

“Cada individuo llega a un mundo concreto, previamente constituido, en el que se apropia de los usos de los objetos, los saberes, los lenguajes, las instituciones y las expectativas sobre ellos; cuanto mayor es la complejidad de esa sociedad existente, mayor es el tiempo invertido en estas apropiaciones. El proceso complejo de las apropiaciones garantiza la continuidad, pero también, mediante la objetivación de dichos legados, puede dar lugar a la transformación.”²⁶

En este espacio alejado de lo bello y lo sublime, es necesario dedicarle la importancia vital, poética y política que merece, el espacio donde está nuestro vigor para vivir, de

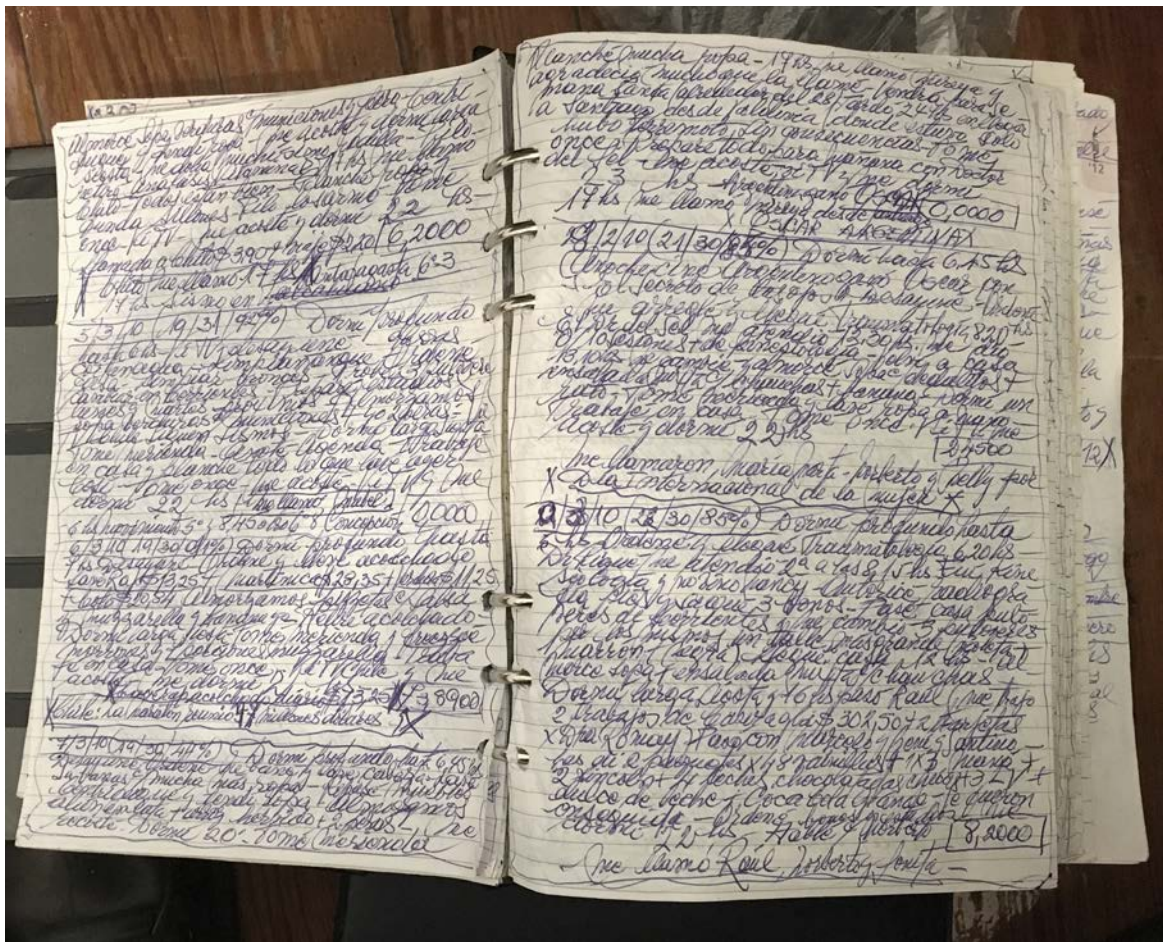
²⁵ Vitta, Maurizio. (2003) *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*. Barcelona, Paidós.

²⁶ Baeza, F. (2013) *Arte y vida (cotidiana). Las lecturas de las prácticas cotidianas en el arte contemporáneo argentino* (2001-2011). Pág. 24 (Tesis de doctorado) Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., Bs. As., Argentina.

pequeños placeres y decisiones que pueden sacarnos del molde de necesidades impuestas para crear nuestro propio día a día. Estos “modos de hacer” como herramienta para salir de los espacios construidos y pre fabricados de la realidad como construcción social.

En el intento de excavar en la historia de mi linaje materno me encuentro entonces con mi propio presente, mi más cotidiano transcurrir y su importancia a la hora de actualizar prácticas que sostienen los modelos que cuestiono.

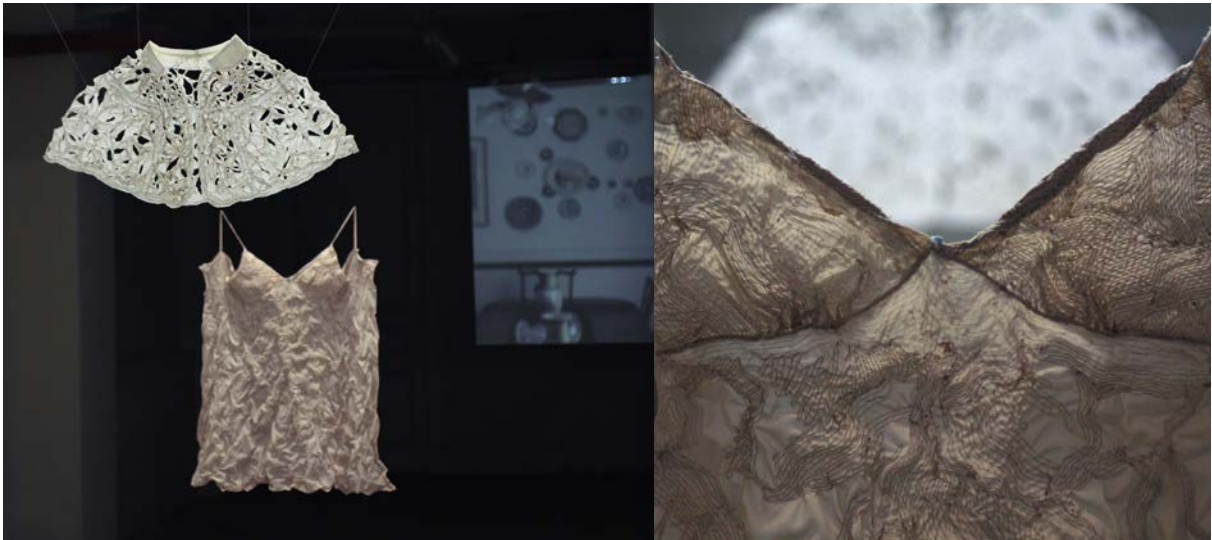
Link a audio: https://youtu.be/5hjGgZR6_K4

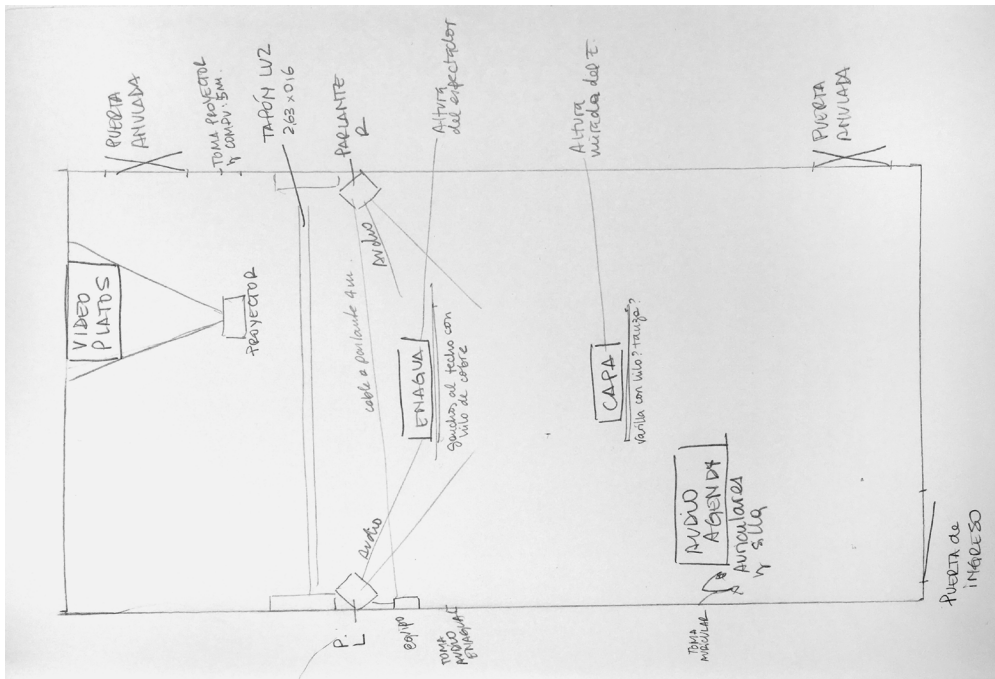


Una de las agendas de mi abuela

Proyecto Mudas

Imágenes de la instalación en la U.N.A., 2017





Planta del montaje del proyecto Mudas



Una de las jornadas de trabajo con mi abuela

Referentes

Las prácticas artísticas del arte contemporáneo amplían su campo, desdibujando los límites de las disciplinas.²⁷ En este sentido, me interesa citar artistas que, a través de diferentes herramientas visuales de producción, reflexionan sobre su propia identidad dándole prioridad al proceso creativo y al universo cotidiano tanto en los materiales como en los procedimientos de trabajo, prescindiendo de las destrezas tradicionalmente asociadas a la disciplina escultórica.

Eugenia Calvo

El objeto cotidiano como materia

Eugenia Calvo (Rosario, 1976) trabaja con objetos de la vida cotidiana, en su mayoría muebles, a los que desplaza de su funcionalidad y los coloca en situaciones extrañas, cuestionando el orden naturalizado. En su cuerpo de obra se puede percibir una relación física con la materia, a la que le aplica distintos procedimientos, llevando al máximo su experimentación sobre ella: la apila, la trepa, la tira por la ventana, la acumula, la hace estallar, la corta en pedazos, la ordena, la usa como escondite, la desarma, la “encierra” en estructuras.

Cuenta Calvo: “En mi casa había mucho de este tipo de muebles. Me interesaba esa tradición conservadora, la inmovilidad, lo que pasa cuando esos muebles se mueven, cuando se despliegan, cuando los órdenes se rompen.”²⁸

Del mismo modo en que elijo la enagua, la capa, los platos o las agendas para trabajar en mi proyecto, este interés en el objeto cotidiano como materia no puede pensarse separado del procedimiento, ya que es la intención de mover órdenes establecidos donde aparece la necesidad de hacerlo sobre aquellos objetos que portan ese orden en su historia y su utilidad. “Eugenia extrae de la presencia silenciosa de los objetos la estructura de su pasado todavía encendido”²⁹ postula García Navarro sobre la artista. Y explica que es en esa estructura a la vez material e inmaterial, donde cobran la fuerza necesaria para seguir

²⁷ Oliveras, E. (2011) *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*. Buenos Aires, Emecé

²⁸ Calvo, E. (2014) Entrevista a Eugenia Calvo (Mayo de 2011). En *Soberanía del uso. Apropiedades de lo cotidiano en la escena contemporánea*. Bs. As., Argentina: Fundación Osde

²⁹ García Navarro, S. (2014) *Las comedias de la burguesía y las tragedias de su historia. Eugenia Calvo*. Buenos Aires, Siete Trece

afectando nuestros modos de vivir.

Del mismo modo que los objetos que elijo para trabajar tienen su historia dentro de mi familia, Eugenia Calvo trabaja con los muebles de la casa de sus padres. Este pasado contenido en la memoria de los objetos no es menor, ya que implica una relación íntima con ellos que potencia la necesidad de intervenirlos. Accionar sobre aquello que permaneció durante años como parte del paisaje doméstico o la historia familiar implica mover nuestras estructuras más profundas, los cimientos sobre los cuales crecimos.

En su mayoría, los objetos en la obra de Calvo y los objetos presentes en mi obra tienen en común su origen en el mundo burgués. Esos objetos que pertenecen a la casa, el lugar donde reina el orden y lo estable frente a lo “caótico” del mundo exterior. La idea del espacio doméstico como refugio guarda una relación directa con una construcción civilizatoria y de control, desalentando el uso de las calles para el encuentro con otros y las posibles búsquedas colectivas de transformación social. Muchos de los procedimientos utilizados por Calvo pueden vincularse a revoluciones o revueltas populares: en la aparente tranquilidad del hogar, la artista crea una barricada de muebles (Barricada, 2005), hace estallar objetos con petardos, o los usa para esconderse (Un plan ambicioso, 2006).

Por más que en términos estrictos la casa burguesa ya no exista, persiste en el imaginario colectivo y pasa de generación en generación. “El modo impávido, desafectado, neutro o impersonal que la obra de Eugenia tiene de destruir, desmantelar y corroer cumple, en cierta forma, con la función de señalar no sólo la violencia inherente al modelo, sino también su caducidad.”³⁰ Cuando la artista corta un juego de dormitorio para luego exhibir el video del proceso y todos sus pedazos apilados prolijamente en una vitrina (Juego de dormitorio, 2007) está “desmembrando el viejo orden, exponiendo el cadáver y, por si fuera poco, haciendo con los restos una nueva figura.”³¹

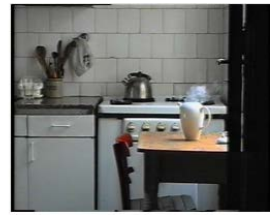
Este reordenamiento irónico, esta destrucción de estructuras y su reorganización, se vincula directamente con el movimiento de platos o la perforación de la capa en mi proyecto. Procedimientos concretos que, aplicados a una materia con una carga simbólico conceptual, desestabilizan estructuras desde el plano sensible, abriendo posibilidades impensadas desde lo racional y lo intelectual.

³⁰ García Navarro, S. (2014) *Las comedias de la burguesía y las tragedias de su historia. Eugenia Calvo*. Bs. As., Argentina: Siete Trece

³¹ idem



Eugenia Calvo. *Barricadas*, 2005-2006 Intervención doméstica.



Eugenia Calvo. *Un plan ambicioso*, 2006. Video instalación.



Eugenia Calvo. *Juego de dormitorio*, 2006-2007. Video performático.



Eugenia Calvo. *Juego de dormitorio*, 2007. Objeto

Janine Antoni

La identidad como disparador conceptual

Janine Antoni (Bahamas, 1964) se autodefine como bailarina y escultora. A través de su obra articula su relación con el mundo, abriendo interrogantes desde el plano más íntimo -su identidad como mujer, hija y madre-, cuestionando los conceptos socialmente femeninos y los patrones habituales de consumo asignados a la mujer.

En distintas ocasiones la artista reflexiona sobre los roles de género, maquillando a su madre como su padre y a su padre como su madre (Mom and Dad, 1994), fabricando un conducto para orinar parada desde el edificio Chrysler en N.Y. (Conduit, 2009) o fundiéndose en una casa/telaraña para reflexionar sobre la maternidad (Inhabit, 2009), entre otras. La considero una referente para mi obra tanto por esta pregunta sobre su identidad, como también por hacer del hecho artístico un modo de transitar reflexiones sobre su intimidad.

Del mismo modo que inicié el proyecto Mudas con unos encuentros en la casa de mi abuela sin saber hacia dónde me iban a llevar, Antoni aborda sus proyectos abierta a la experiencia desde la curiosidad y la intuición sin tener cerrado el objetivo. Esta apertura posibilita la multiplicidad de soportes en los que se materializan los proyectos, en forma de instalaciones, objetos escultóricos, videos, fotografías o sonido.

En un recorrido sobre su obra,³² Antoni explica su especial interés sobre el aprendizaje que le requiere cada proyecto, uno racional y otro que pasa por el cuerpo y los sentidos. Este aprendizaje se vincula directamente con los requerimientos de cada obra: la artista aprende a hilar (To draw a line, 2003), a hacer sogas (Moor, 2001), funambulismo (Touch, 2002), o a maquillar (Mom and Dad, 1994) y también con la experiencia de transitar los procesos personales a través del acto creativo.

Durante el proceso de Mudas, mi aprendizaje personal tuvo su parte práctica en el manejo del bordado con hilo de cobre -que a su vez enseñé a usar a mi madre y mi abuela- y el punto de bordado para cerrar las perforaciones de la capa, y otro lado más vinculado al aprendizaje sobre sus historias y la historia de muchas mujeres condensada en ese relato.

El cuerpo es una parte fundamental en la obra de Antoni. En algunos casos aparece

³² National Gallery of Art. (13 de agosto de 2018) Elson Lecture 2018: Janine Antoni [Archivo de video] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Zay35tG7B3c>

presente de modo performático en foto o video, y en otros aparece como huella. A través del rastro del procedimiento, se puede adivinar la presencia del cuerpo que accionó la materia. En mi proyecto, el rastro del cuerpo aparece tanto materializado en la obra, en el caso de su ausencia en la enagua, como también en lo artesanal de los procedimientos de bordado, donde cada punto tiene la impronta del cuerpo que la hizo. Nuestros cuerpos también se hacen presentes en los audios, a través de nuestras voces y en las acciones que mi abuela llevó adelante día a día y enumera en Cuarta capa: La agenda.

El universo cotidiano se presenta en su obra subvirtiendo los procedimientos artísticos tradicionales en acciones relacionadas a la vida diaria como lamer, lavarse, (Lick and Lather, 1993) morder, orinar, o dormir (Slumber, 1993), aplicados también a materiales del cotidiano como el chocolate, la grasa o el jabón. Estos corrimientos abren preguntas sobre los espacios y acciones naturalizadas de nuestro día a día, abriendo a la experiencia artística los actos repetidos que no registramos. La cercanía del público con cualquiera de estas acciones facilita la identificación con ellas, su recreación y percepción sensible del proceso en la obra.

Creo que en la obra de Janine Antoni se puede observar muy claramente la capacidad del hecho artístico para crear otras miradas posibles. A partir de distintos procedimientos, más o menos complejos, crea realidades que mueven los saberes instalados, como es convertir a su padre en su madre y su madre en su padre, materializar los sueños, alimentarse y lavarse a sí misma con su propia imagen o caminar sobre el horizonte.



Janine Antoni. *Mamá y papá*, 1994.
Tríptico, Fotografías.



Janine Antoni. *Conduit*, 2009. Escultura de cobre con pátina de orina y fotografía digital.



Janine Antoni. *Tocar*, 2002. Videoinstalación.



Janine Antoni. *Amarrar*, 2011. Instalación.



Janine Antoni. *Lamer y Lavar*, 1993. Chocolate y Jabón. Instalación performática.



Janine Antoni. *Slumber*, 1993.

Gabriel Baggio

La herencia y el aprendizaje

Entre el 2005 y el 2010, Gabriel Baggio desarrolló su obra *Conversación*, en la cual se encontraba con personas para conversar en espacios públicos mientras elaboraba un gran tejido que se extendía según el tiempo de las charlas acumuladas. La extensión del tejido funciona, por un lado, como registro del tiempo transcurrido y, por otro, como construcción de redes interpersonales. En el año 2002, el artista realiza por primera vez la performance *Sopa*. Su madre, su abuela y él mismo realizaron tres versiones de una receta familiar que fue convidada al público.

En estas dos obras se abre el interrogante sobre los mecanismos semióticos que determinan la transferencia y transformación de los textos culturales heredados. Cuenta el artista: “A partir de esta obra se abrió un terreno de trabajo claramente más delimitado, que, por el momento, gira en torno a la construcción de las tradiciones, los roles, las reglas, los rituales e incluso la memoria a partir de las acciones cotidianas.”³³

Del mismo modo en que me planteo acercarme al relato de mi abuela y mi madre en *Mudas*, en el trabajo de Baggio no se trata sólo de evocar las realizaciones de sus antepasados, sino de explorar “la complejidad de las operaciones intertextuales que determinan estas herencias imperfectas donde recuperación, lectura y olvido establecen las transformaciones de reglas y ritos.”³⁴ Estas operaciones intertextuales son las que sustentan las memorias culturales y familiares. La disposición a la escucha del artista y el vínculo con el trabajo doméstico, durante mucho tiempo menospreciado y asociado a roles femeninos como son la cocina y el textil, son parte inicial de mi proyecto, y la instancia fundamental para su desarrollo en lo que devino después.

También se presenta en ambos casos la valoración por la transmisión de saberes y experiencias, asociando el conocimiento práctico artesanal al conocimiento de la experiencia de vida. En las performances *Procesos de aprendizaje*, producidas desde 2007, también se tematiza la problemática mediante un trabajo procesual donde el aprendizaje es la misma experiencia artística.

En las performances de Baggio, se hace foco sobre instancias de enseñanza y ad-

³³ Baeza, F. (2013) *Arte y vida (cotidiana). Las lecturas de las prácticas cotidianas en el arte contemporáneo argentino* (2001-2011). (Tesis de doctorado) Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., Bs. As., Argentina.

³⁴ idem

quisición, por parte del artista, de alguna habilidad manual siguiendo la problemática de las herencias culturales. En el caso de Mudas el proceso de aprendizaje toma otras direcciones: yo les transmito mi experiencia de bordar con el hilo de cobre mientras ellas comparten conmigo su experiencia de vida. En este proceso todas aprendemos algo.³⁵

La autorreferencialidad es otro vector de la producción de Baggio que también podemos encontrar en mi obra. El artista indica: “Mi trabajo parte de un lugar altamente autorreferencial, y la primera demanda, que supongo le exige al espectador, sería la capacidad de trasponer lo que parece mío pero termina haciéndose eco de miles de historias parecidas. Trabajar sobre la construcción de la memoria, puede leerse tanto dentro de un núcleo familiar como de un todo social.”³⁶

Reconstruir el trayecto entre lo personal y lo social es otra arista de mi proyecto que me interesa resaltar. Creo que en el relato de mi abuela, de mi madre y mío propio y en el vínculo de esas tres generaciones se teje la historia de muchas mujeres. Por este motivo, el montaje que hago del audio no es casual: elijo cuidadosamente aquellas partes del diálogo que exceden mi historia personal para salir de la obra autobiográfica y resonar en las sensibilidades de otras historias.

El potencial transformador del recuerdo en su actualización a través del hecho artístico se refleja en el relato que hace el artista sobre su obra Motivo para sábana:

“[...]cuando vacié la casa de mi abuela, fuimos con mi padre y encontramos un pedazo de tela que era de una cortina de cuando yo era chiquito. Ni bien la vi la reconocí inmediatamente, era una tela de flores que revestía los sillones y las cortinas. Yo me acordaba de unas flores divinas, súper vivaces y en ese momento las veía y eran depresivas, un fondo blanco con una flor marrón. Igual guardé el pedacito de tela, cinco años después recordando eso y ordenando las cosas, pensé en pintar las flores con los colores que recordaba, no sabía cuáles eran pero los que tenía seguro que no. Entonces, hice el dibujo y los pinté de colores fosforescentes.”³⁷

³⁵ En el audio de Primera capa: La enagua, se pueden escuchar varios fragmentos de mi explicación para bordar con hilo de cobre. En el minuto... le pregunto a mi abuela: - Cuánto hace que no aprendés algo nuevo?

³⁶ Baggio, G. Entrevista a Gabriel Baggio. Bola de nieve [base de datos] Recuperado de: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/16/baggio-gabriel>

³⁷ Baggio, G. (2014) Entrevista a Gabriel Baggio (Diciembre de 2011). En *Soberanía del uso. Apropiações de lo cotidiano en la escena contemporánea*. Bs. As., Argentina: Fundación Osde

En este procedimiento se puede percibir una intención similar a la de mover los platos o perforar la capa, una activación desde el presente en un objeto del pasado que permite repensarlo, reflexionarlo y reimaginarlo.



Gabriel Baggio. *Procesos de aprendizaje*, 2006.
Realización de una olla de chapa de cobre batida
Video performance.



Gabriel Baggio. *Motivo para sábana*, 2009.
Cerámica esmaltada. 160 x 200 cm.



Gabriel Baggio. *Conversación*, 2008. Performance.
Museo de Bellas Artes de Caracas.



Gabriel Baggio. *Sopa (en cursiva)*, 2002.
Espacio de Arte Boquitas Pintadas, Bs. As.

Christian Boltanski

El espacio como soporte: la instalación

Boltanski no suele exponer en galerías. Su obra recorre los más diversos rincones del mundo, instituciones artísticas y culturales y espacios públicos. Al referirse a la importancia del espacio en su trabajo el artista explica:

“Pienso que comprendí esto en los años 1985-1986, en los que me puse a trabajar con el espacio, a pensar en la manera en que el espectador iba a entrar en el lugar y cómo se iba a mover. [...] Para mí, una exposición no está constituida solamente por lo que muestras; empieza desde la entrada, con la manera en que el espectador va a abrir la puerta. [...] Lo que me interesa no es sólo lo que está sobre la pared, sino también lo que el visitante puede sentir: cómo entra, cómo se siente.”³⁸

A diferencia del espacio de exhibición estándar, en el que los objetos expuestos se acumulan uno junto a otro en un espacio para ser vistos de manera sucesiva, la instalación artística cambia la función del espacio de exhibición, incluyendo al cuerpo del observador, invitándolo a experimentar ese espacio “como holístico y totalizante de la obra”³⁹. Esto que Groys describe como un “modo de privatización simbólica del espacio público de exhibición”⁴⁰, permite al artista transformar el espacio vacío y neutral en obra de arte, que se abre al espectador como experiencia sensible en su transitar por el espacio no pasando de obra en obra sino atravesándola.

Cuando Boltanski repara en la importancia del espacio, implica también la disposición de uno o varios trabajos en un recorrido que él propone y que va a influir en la percepción del espectador. De este hecho se desprende la necesidad de reparar en todos los aspectos del montaje: su trabajo se caracteriza por sus escenas casi escenográficas donde la luz, las sombras o el sonido son tan importantes como los objetos.

En su obra *Sombras*, el artista trabaja con pequeñas figuras recortadas que, por la disposición de las luces, reflejan sus sombras en gran tamaño sobre las paredes, generan-

³⁸ Boltanski, C., Grenier, C. (2011) Christian Boltanski. La vida posible de un artista. Pág. 113 Bs. As., Argentina: Ediciones de la Flor

³⁹ Groys, B. (2014) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Bs As., Argentina: Caja Negra

⁴⁰ idem

do figuras espectrales y tomando literalmente todo el espacio de exhibición. Esta obra es reversionada por el artista desde el año 1985, trabajando con el movimiento de las siluetas y distintos sonidos que dialogan con el espacio. En este caso el espectador no sólo recorre el interior de la obra, sino que se vuelve parte cuando su propia sombra se proyecta en el entorno.

Desde la concepción de *Mudas* visualizo esta obra como una instalación. Partiendo de la actitud excavatoria⁴¹ con la que emprendo el proyecto y la idea de atravesar capas en el proceso, considero que de algún modo las capas deben convivir en su montaje. De modo sucesivo pero no en orden, decido montar las cuatro instancias para que el espectador pueda transitar cada una de ellas y percibir a todas en un mismo ambiente. Me interesa pensar en este montaje del modo en que Boltanski plantea sus obras: flexible, sin cerrar, adaptable a distintos espacios y temporalidades.

En este caso se trabajó desde el espacio más íntimo con un auricular reproduciendo el audio *Cuarta capa: La agenda*. Una silla y un auricular invitaban al espectador a sentarse y escuchar las acciones cotidianas de mi abuela. El auricular potenciaba esa intimidad, escuchando individualmente esa sumatoria de haceres. Unos pasos más adelante, a la altura de la vista, colgaba la almidonada *Segunda capa: La capa*, cuyas perforaciones permitían ver a través del objeto, atravesarla con los sentidos. Luego colgaba la *Primera capa: La enagua*. A la altura del cuerpo, como si se hubiera desprendido de alguien que estuvo ahí. A cada lado de la enagua, los parlantes reproducían el diálogo registrado en el proceso de bordado. Unos pocos pasos más adelante, sobre la pared que proponía el fin del recorrido, se proyectaba *Tercera capa: Los platos*. Aparecía entonces la “fachada”, el living, el sonido del reloj marcando el tiempo, y todas las realidades posibles que se abren en el movimiento de lo inmóvil.



Christian Boltanski
Teatro de sombras, 1984

Christian Boltanski
Sombras, 2015

⁴¹ En referencia a *Desenterrar y recordar*

Conclusión

En el proceso de escritura de este trabajo pude volver a recorrer las distintas instancias de mi proyecto y tomar una cierta distancia que me permite reconocer en ellas los distintos modos de reflexionar sobre mi propia identidad a través de la experiencia artística y vincular esos procedimientos a mis intentos por atravesar las capas de significado que forman los cimientos de mi historia, entramada en una red de legados generacionales.

En cada una de esas experiencias materiales pude indagar en el pasado, no para trazar una comparación evolutiva entre pasado y presente, sino para revelar los actos, las operaciones, los procesos y las experiencias de otros tiempos que pueden persistir o transformarse en la actualidad. El hecho de que esas revelaciones no puedan ser fácilmente puestas en palabras es inherente a la posibilidad del arte de movilizar desde la sensibilidad, aquellos espacios no racionales que tocan otras fibras y nos interpelan en otro plano.

Me interesa pensar en este proyecto como una obra abierta, disponible a múltiples montajes y activaciones. Repasando el proceso en este trabajo, creo que inclusive podrían abrirse nuevas capas o dialogar desde su interior con otras piezas de mi cuerpo de obra. Pensando en el pasado como un territorio a excavar, los hallazgos pueden no terminar nunca.

Encontré también un claro vínculo entre mis indagaciones sobre mi identidad y la vida cotidiana, interrogando a lo que hacemos sobre las cosas existentes, los escenarios en que representamos nuestros roles y las reinterpretaciones que podemos hacer de aquellas herencias que recibimos. El espacio doméstico aparece como un territorio de activación y transformación.

Otro punto a resaltar es el aspecto relacionado a los referentes. Si bien incluí a dos artistas extranjeros, sentí una gran afinidad con los procesos de trabajo de muchos artistas argentinos en la primera década del 2000, representados en este escrito por Eugenia Calvo y Gabriel Baggio. No es menor contextualizar estas obras en un período de crisis -post 2001-, en el que la vuelta a lo pequeño, a lo cotidiano y al encuentro con el otro parece ser un refugio y también un espacio para repensarnos como sociedad, haciéndonos eco de las imágenes y narrativas que determinan nuestros entornos de todos los días.

En el caso de Mudas, el proyecto toma forma en un momento muy particular: por un lado, la complicada situación político económica del país, y por el otro, los distintos movimientos feministas que pusieron en primer plano las cuestiones de género y las

identidades no binarias. En este contexto -y habiendo participado por primera vez en el Encuentro Nacional de Mujeres⁴² ese mismo año- parecía inevitable la necesidad de repensarme a mí como mujer en el encuentro con esas otras mujeres que son mi pasado. Volver al espacio íntimo, retomar el espacio de la charla, no dar nada por sentado y tejer redes como resistencia.

En cuanto a la hipótesis planteada, creo que en los distintos ejes desarrollados pueden encontrarse diversos modos de transformación de la realidad a partir de los procedimientos artísticos. Tanto en Mudas como en los trabajos de los referentes, pueden vislumbrarse la singularidad del arte como modo de producción de lenguaje y pensamiento, inventando posibles que adquieren cuerpo en la obra. Estas nuevas miradas que son intransmisibles a través de las representaciones de las que disponemos, encuentran en el arte un instrumento esencial de transformación del paisaje subjetivo y objetivo. Al perforar una capa, cortar un juego de dormitorio, mover los platos de la pared, volver a un padre madre a través del maquillaje o cambiar de color las sábanas del recuerdo, se plantean otras realidades que, en una relación viva con el otro, desestabilizan las cartografías vigentes.

⁴² Actualmente Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Trans, Travestis y No binarias

Anexo

Analizando hacia el interior de mi cuerpo de obra, puedo contextualizar el proyecto *Mudas* en un ciclo de producción más grande, que evidencia el interés por interrogar a mi propio pasado, excavando en la historia familiar y sus relatos, acercándome desde el material histórico fragmentario u oculto y accionar desde la experiencia artística.

Serie Matriz

Esta serie podría considerarse como el antecedente más directo del proyecto *Mudas*. Las obras que la componen parten de la necesidad de observar los modelos femeninos heredados a través del linaje materno y los mandatos que nos siguen generación tras generación. Interrogando a distintos objetos cotidianos considerados del universo femenino, reflexiono sobre mi propio ser en el mundo.

En todas estas obras trabajé con objetos, algunos pertenecientes a las mujeres de mi familia, otros a mujeres que no conocí. Excepto el caso de *La memoria de tu cara*, los proyectos siguientes estuvieron siempre vinculados a lo textil, desde el procedimiento específico de coser o bordar, el acercamiento a las labores “de señora” desde la enciclopedia teórica, el almidonado de tarlatán o la acción de destejer una reliquia femenina familiar.

La memoria de tu cara

Instalación Sitio Específico, Espacio Belgrado. 2014

Esta obra parte de la pregunta sobre la sensualidad femenina. Cómo nos vemos, cómo nos mostramos ante los demás, y cómo nos enseñan a mostrarnos.

Desde nuestra infancia se nos enseña a examinarnos continuamente, la mujer “tiene que supervisar todo lo que es y todo lo que hace porque el modo en que aparezca ante los demás, y en último término ante los hombres, es de importancia crucial para lo que normalmente se considera para ella éxito en la vida. Su propio sentido de ser ella misma es suplantado por el sentido de ser apreciada como tal por otro.”⁴³

Para este trabajo pido a las mujeres de mi familia objetos relacionados con la instancia íntima en que las mujeres tradicionalmente se “arreglan” frente al espejo o tocador. En un cuarto en el subsuelo de Espacio Belgrado, que antiguamente funcionara como

⁴³ Berger, John (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Editorial GG

depósito, instalo un pequeño altar de madera con fondo de espejo y dispongo en él todos los objetos elegidos, junto a un poema de Alejandra Pizarnik: Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste.

Debido a su ubicación e iluminación, el interior del altar se descubre al arrodillarse en un almohadón dispuesto en el suelo. De esa manera el espectador se encuentra con su cara reflejada en el espejo, rodeado de esos objetos cotidianos constructores de belleza.



La memoria de tu cara, 2014. Instalación Sitio Específico. Espacio Belgrado

Línea de ombligo

Videoinstalación, 2017

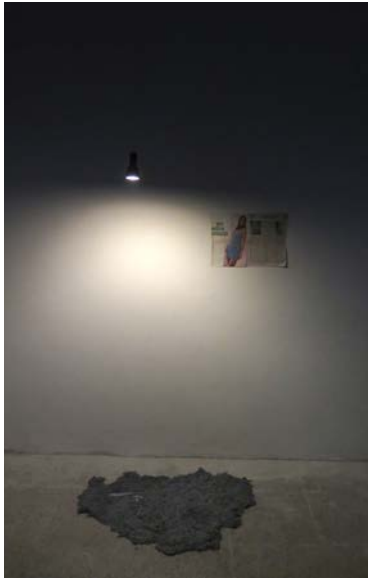
Mi bisabuela tejió un vestido para mi madre, cuando ella tenía 12 años. Mi madre guardó el vestido y mi abuela, el recorte de la revista de donde su madre sacó las instruc-

ciones para hacerlo. Lo guardó para que algún día lo usara su hija. Yo lo heredé, lo usé y lo volví a guardar. Por un tiempo.

Frente a la necesidad de romper con los mandatos heredados y deconstruir los modelos femeninos, me pongo el vestido por última vez para destejerlo sobre mi cuerpo. Registro la acción, de principio a fin, con una cámara que sigue el recorrido de mis manos y otra a la altura de mis pies que deja ver el hilo que cae, poco a poco, al piso.

Decido exhibir los videos proyectados en loop, evidenciando una acción que no termina nunca, un vestido que me saco todos los días, una y otra vez. En otra parte de la sala, una luz ilumina las instrucciones para hacer el vestido, como si fuese un dato necesario para poder desarmarlo. Más abajo, sobre el piso, encontramos el objeto resultado de la acción: como un charco de hilo, lo único que podemos reconocer como lo que fue es el cierre relámpago que todavía conserva su forma.





Línea de ombligo, 2017
Videoinstalación



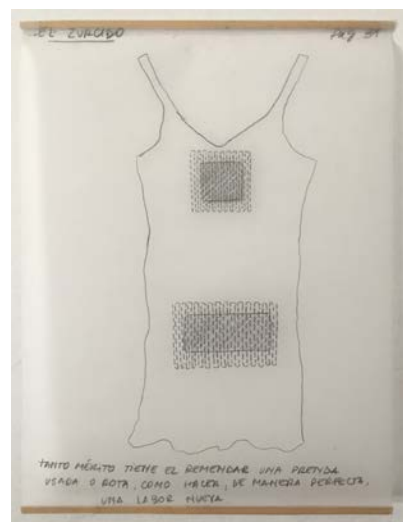
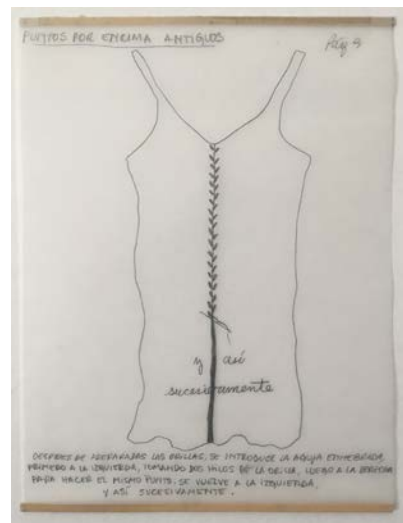
Enciclopedia de Labores de señora

Dibujos en lápiz sobre papel calco, 2016

Reflexionando sobre las actividades tradicionalmente destinadas a la mujer, me acerco a la costura y al bordado, y descubro de la existencia de una Enciclopedia de Labores de Señora, libro publicado en 1886, que enseña las labores de aguja.

Encuentro a la venta una edición de la década del '20, que recibo por correo: un libro que pasó, durante casi 100 años por las manos de distintas mujeres, por la intimidad de sus tareas más cotidianas que se vuelven invisibles para la historia. Decido entonces seguir las lecciones iniciales una por una, poniéndolas en diálogo con aquellas lecciones que, por el hecho de ser mujer, he recibido durante mi vida.

Estas reflexiones se materializan en una serie de dibujos sobre papel calco. A partir de la imagen de un mismo vestido, en cada dibujo incorporo las ilustraciones y los textos de la enciclopedia junto a mis acotaciones personales.



Enciclopedia de Labores de señora, 2016
Dibujos en lápiz sobre papel calco

Juego de té

Tarlatán almidonado sobre mesa de hierro, 2016

En esta obra trabajo con el registro de una ausencia, haciendo presente lo que no está, materializando el espacio vacío. Tomo un juego de té de mi abuela, lo presento y le tomo el molde con tarlatán almidonado. Sobre una pequeña mesa redonda, un té preparado para dos. Un encuentro, un vínculo, una conversación que es develada al tiempo que es cubierta. Un velo que muestra lo que no se quiere ver.

Como otro modo de interpelar la historia, hago presente aquello que no aconteció, generando el espacio simbólico para que suceda



Juego de té, 2016.
Tarlatán almidonado sobre mesa de hierro.

Serie Construcciones/Destrucciones

Esta serie parte de la necesidad de destruir ciertas construcciones sociales y culturales desde el hecho artístico. Confiar en el arte como herramienta transformadora para derrumbar verdades, mover lo inmóvil y decir lo indecible.

Las obras que componen esta serie coinciden en una instancia de construcción o reconstrucción (de hechos u objetos), una instancia de destrucción, deshaciendo, tachando y una búsqueda de deconstruir estructuras.

Construcciones

Instalación, 2016

Con la intención de excavar en la historia de una inundación que afectó a mi familia materna y paterna cuando mi padre y mi madre eran niños, investigo en las construcciones familiares que rodean esa historia. A partir de los relatos que me llegan desde que tengo memoria, elijo aquellos objetos perdidos en la inundación que se relacionan tanto con la historia de mi familia como con una serie de valores culturales simbólicos. Entonces los construyo en arcilla en tamaño pequeño, para después cubrirlos en agua dentro de una pecera. Estas peceras dialogan en la instalación con otras instancias que forman parte de esa historia: la construcción social de lo que es un hogar, las construcciones concretas de las casas de mis abuelos y la construcción de los recuerdos a partir de las fotografías.





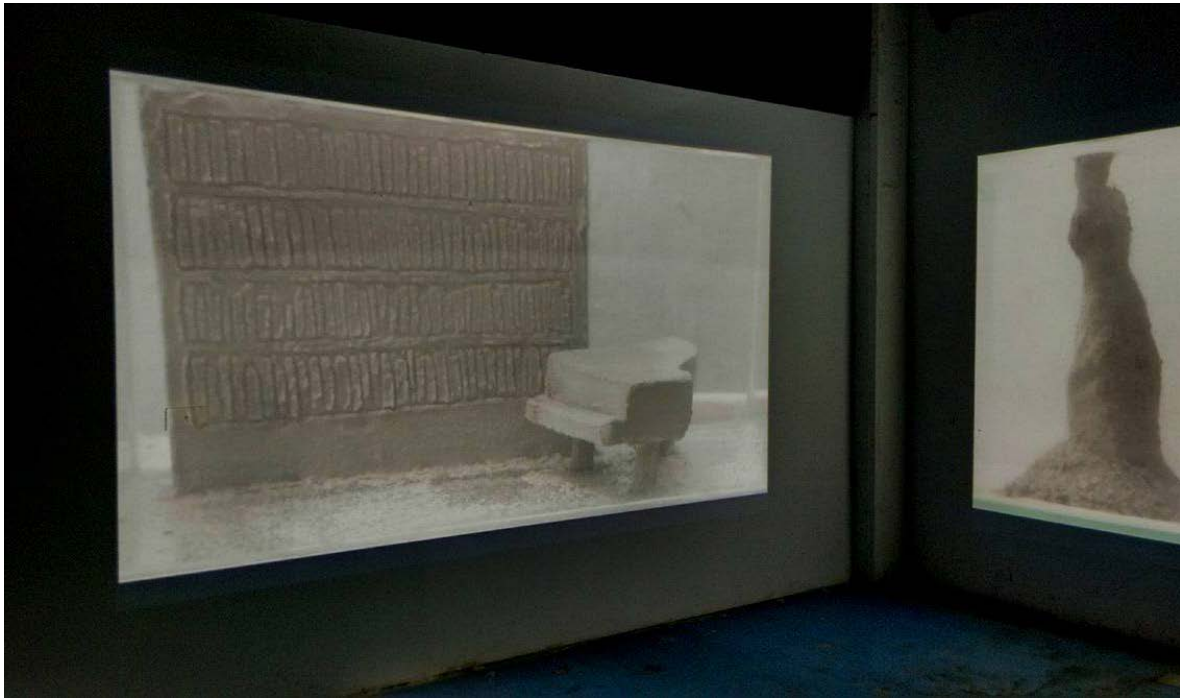
Construcciones, 2016.
Instalación.

Destrucciones

Videoinstalación, 2016

Este trabajo se abre de su punto de partida más autorreferencial como obra autónoma de su origen como registro. Se trata de la proyección sobre dos paredes contiguas de los videos tomados como registro en la obra *Construcciones*, del proceso de desintegración de los objetos de arcilla dentro del agua.

Desde su significado histórico y cultural, cada uno de esos objetos pueden leerse desde su carga simbólica. En un video la Venus, canon de belleza ideal del arte clásico y la pajarera, elemento de dominación del hombre positivista sobre la naturaleza. En el otro video el piano de cola, símbolo de clase alta educada en valores extranjerizantes y la biblioteca, el espacio del poder intelectual, el saber institucionalizado. Los objetos se deshacen tan orgánicamente que parecería natural que se derrumben, como un ciclo de vida que se cumple.



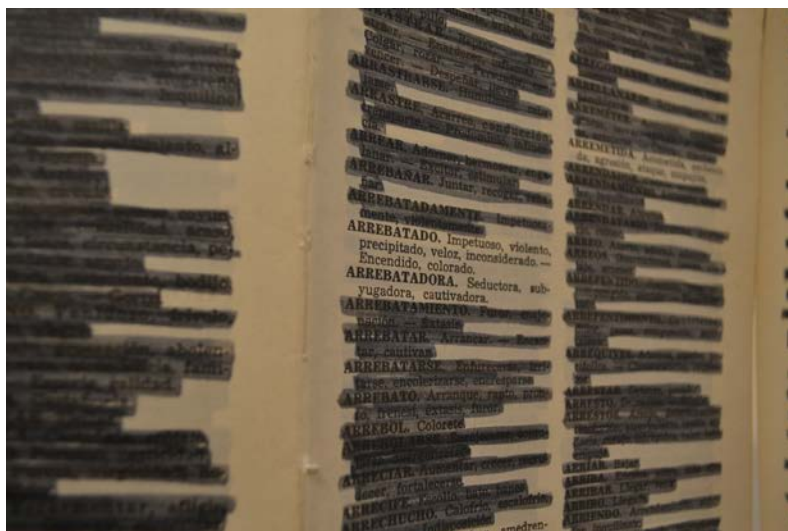
Destrucciones, 2016.
Video instalación.

Palabras Aclaratorias

Instalación, 2016

Este trabajo parte de la necesidad de mostrar lo que no se dice, lo que se silencia. Tomando como punto de partida un diccionario de sinónimos, se repite una y otra vez el procedimiento de tachar. Ante la imposibilidad de decir, se tacha todo lo que no es y se deja lo que puede ayudar a desentramar lo callado.

Todas las hojas tachadas del diccionario son sacadas de su encuadernación, organizadas en forma de plano y vueltas a coser, para que aparezcan inevitablemente en la mirada del otro, para que no puedan pasarse por alto.



Palabras Aclaratorias, 2016
Instalación

Serie La voracidad del tiempo

Esta serie trabaja sobre la necesidad de controlar el paso del tiempo. Ante la certeza de la muerte, varios intentos de atrapar el tiempo y recordar como un modo de sostener la vida.

Aferrar

Hojas de árboles zurcidas con hilo de cobre, 2017

La hoja como evidencia del paso del tiempo: cambia sus colores, cambia su textura hasta secarse y desintegrarse.

La costura como un intento de mantenerla viva, una acción que a la vez que la contiene, la lastima. Un retener el tiempo en un procedimiento largo y a contrarreloj: cuanto más se demora la acción, la hoja se vuelve más frágil.



Aferrar, 2017
Hojas de árboles zurcidas con hilo de cobre

Que se quede, que se vaya.

Videoinstalación. Proyección en loop sobre el suelo, 2016.

¿Cómo evitar que las experiencias acumuladas en una vida se pierdan en el camino de nuestra existencia? ¿Cómo detener el tiempo? ¿Cómo retener el instante?

Una mano escribe esta última pregunta con agua sobre una baldosa caliente. El agua se evapora. Sigue intentando contra el tiempo, es difícil ganarle.

Cuando por fin la pregunta queda escrita, parece que el tiempo empezara a fluir más lento, hasta que la última gota desaparece.



Que se quede, que se vaya, 2016.
Videoinstalación. Proyección en loop sobre el suelo

Registro del andar

Instalación. 60 baldosas de yeso sobre el piso, 2016

Las baldosas intactas se disponen en el piso de una punta a la otra de la sala. El espectador no tiene más opción que transitarlas.

Con cada pisada, las baldosas -realizadas en yeso muy fino- se van rompiendo. Cada paso deja su huella. Juntas, el registro del tiempo, del transitar por la obra.



Registro del andar, 2016
Instalación. 60 baldosas de yeso sobre el piso

Serie La utilidad de los objetos

Esta serie comprende una serie de trabajos que considero como distintas formas de abordar una misma inquietud: perpetuar el recuerdo de mi padre.

Como todo buen coleccionista, guardaba con sus objetos una relación muy particular. Esos objetos en un lugar también hablan de él. Siento que encontrarme con ellos es encontrarme con él, necesito examinarlos, conservarlos, penetrar en ellos para extraer su memoria.

En estos objetos también pueden leerse distintas manifestaciones de los mandatos patriarcales con los que cargan los hombres, actividades adjudicadas y símbolos de poder.

Inventario

Lápiz sobre papeles texturados de muestrarios gráficos de 10 x 14 cm. 2014

Elijo, entre los objetos de mi padre, aquellos que por algún motivo siempre me llamaron la atención. Los dibujo. El ejercicio de observación para el dibujo, implica un entendimiento del objeto. Cada uno de ellos lo describe, como una especie de retrato.



Inventario, 2014

Lápiz sobre papeles texturados de muestrarios gráficos de 10 x 14 cm.

Relicario

Placas de yeso, medidas variables, 2015

Como una huella de su paso por la vida, armo pequeñas colecciones de ciertos objetos que pertenecieron a mi padre y dejo su registro en placas de yeso.



Relicario, 2015
Placas de yeso, medidas variables

Objetos que pertenecieron a otros objetos

Placas de yeso. Medidas variables, 2015

¿Qué hacer con esos objetos que mi padre guardaba? ¿Qué hacer con aquellos aparentemente inútiles, sin siquiera belleza para la contemplación?

Tomando el procedimiento experimentado en Relicario, retomo la idea de huella y armo composiciones con aquellos objetos que pertenecieron a otros objetos y por sí mismos no tendrían ninguna utilidad.



Objetos que pertenecieron a otros objetos, 2015
Placas de yeso. Medidas variables

La esencia de los objetos

Instalación, 2016

Partiendo de mi interés por los objetos, intento encontrar su esencia. Frente a mi propia necesidad de retenerlos, guardarlos, contemplarlos más allá de la utilidad para la que fueron creados, me pregunto cuál es el aspecto de los mismos que intento retener al conservarlos.

¿Es su imagen? ¿Su materialidad? ¿La forma? ¿El recuerdo al que me remiten?

En ese intento de captar aquello que lo hace ser lo que es, perforo el objeto una y otra vez con la intención de separar la forma de la materia que lo compone. Intento de esta manera llegar a la menor cantidad de materia necesaria para que el objeto se lea como tal, y presento junto al mismo el interior que le retiro, generando dos instancias elementales e interdependientes de un mismo objeto: forma y materia.



La esencia de los objetos, 2016
Instalación

Bibliografía

- BAEZA, F. (2014) La tierra baldía de lo cotidiano. En Soberanía del uso. Apropiaciones de lo cotidiano en la escena contemporánea. Bs. As., Argentina: Fundación Osde.
- BENJAMIN, W. (1999). Poesía y capitalismo. Iluminaciones II. Buenos Aires, Taurus.
- BENJAMIN, W. (2001). Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV. Madrid, Taurus. Trad. de Roberto Blatt.
- BENJAMIN, W. (2011) Denkbilder. Epifanías en viaje. Buenos Aires., El cuenco de plata.
- BOLTANSKI, C., GRENIER, C. (2011) Christian Boltanski. La vida posible de un artista. Buenos Aires, Ediciones de la Flor
- DERRIDA, Jacques (12 de octubre de 2004). Qu'est-ce que la déconstruction?. Le monde, III.
- GARCÍA NAVARRO, S. (2014) Las comedias de la burguesía y las tragedias de su historia. Eugenia Calvo. Buenos Aires, Siete Trece
- GONZALEZ, Valeria. (2010) En busca del sentido perdido. 10 proyectos de arte argentino. 1998-2008. Buenos Aires, Papers editores.
- GROYS, B. (2014) Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires, Caja Negra
- LARROSA, Jorge. (2003) Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel, Barcelona, Laertes.
- OLIVERAS, E. (2011) Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI. Buenos Aires, Emecé.
- ROLNIK, Suely, (2018) Tres ensayos sobre Lygia Clark, Buenos Aires, Natas Cuadernetas.
- SOTO, Marita. (2014). La puesta en escena de todos los días. Prácticas estéticas de la vida cotidiana. Bs. As., Argentina: Eudeba.
- STAROSELSKY, T. (2015). Consideraciones en torno al concepto de experiencia en Walter Benjamin. X Jornadas de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina. Memoria Académica.
- VITTA, Maurizio. (2003) El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas. Barcelona, Paidós.

Bibliografía online

ANTONI, Janine. National Gallery of Art. (13 de agosto de 2018) Elson Lecture 2018: Janine Antoni [Archivo de video]

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Zay35tG7B3c>

ASENSI, Manuel. Qué es la deconstrucción de Jaques Derrida?. Revista Teoría.

Recuperado de: https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/10546/VISIONS3%2011%20teoria%20manuel_asensi2.pdf?sequence=1

DOS SANTOS, M. G. (2016). Deconstrucción e identidad: abordajes feministas de la posmodernidad. Avatares filosóficos # 3.

Recuperado de: <http://revistas.filo.uba.ar/index.php/avatares/issue/view/67/showToc>

FINOL, J. E. (2006) Rito, espacio y poder en la vida cotidiana. Mitos y ritos en las sociedades contemporáneas. Revista DeSignis. Número 9 Barcelona, Gedisa.

Recuperado de:

GRIGORIADOU, Eirini (2012) "Fragmentos de la historia: Walter Benjamin y Aby Warburg". Roots & Routes. Research on visual cultures, núm 6.

Recuperado de: <http://www.roots-routes.org/6316/>

SOTO, Marita (2007) Performance y vida cotidiana. Presentado en el V Congreso Internacional Chileno de Semiótica. Santiago de Chile.

Recuperado de: http://www.esteticascotidianas.com.ar/publicaciones/Marita_Soto_V_Congreso_Internacional_Chileno_de_Semiotica.pdf

Video Entrevista a Georges Didi-Huberman, a propósito de Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2011:<https://vimeo.com/18063038>