



**SIGNOS VITALES**  
**LAS HUELLAS DEL DOLOR EN MI PROCESO CREATIVO**

[Tesina de Graduación]

**Francisco Raúl Mondet**

**Universidad Nacional de las Artes**  
Departamento de Artes Visuales  
Licenciatura en Artes Visuales - Orientación dibujo

Dr. Claudia Sandra Rodríguez

Buenos Aires, 2021/ 2022



Dedicado a Guillermo y a mi madre.

## **Agradecimientos**

Quisiera expresar mi agradecimiento a mi directora de Tesina Claudia Rodriguez por su paciencia, enorme sensibilidad y su acompañamiento a lo largo de este proceso.

También me gustaría expresar mi gratitud a Patricia, mi psicoterapeuta, por ayudarme a bucear en aguas profundas.

Gracias a Anush, Miguel, Grace y los amigos que me han apoyado ayer y hoy.

A mi familia, y en especial a mi padre, que sin su ayuda y su amor incondicional *El Muelle (2017)* no hubiera sido posible y por supuesto a Guillermo por confiar en mí cuando yo mismo no lo hacía, por su paciencia infinita y su generoso amor.

Acompañado por todas estas personas, estoy agradecido por haber obtenido el inestimable regalo del enriquecimiento y crecimiento personal a través de este trabajo.

# Índice

<b>Agradecimientos</b>	<b>3</b>
<b>Índice</b>	<b>4</b>
<b>Signos Vitales</b>	<b>5</b>
<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>1.Marco teórico: Dolor - Duelo/Luto - Arte</b>	<b>7</b>
1.1. Sobre el dolor	7
1.2. Sobre el duelo	8
1.3. Sobre el dolor y el arte	10
1.4. Sobre el luto	12
<b>2.Antecedentes</b>	<b>14</b>
<b><i>Las Hojas del Paraíso (2014)</i></b>	<b>14</b>
2.1. Ficha técnica y descripción formal	14
2.2. Génesis - Motivaciones y objetivos	15
2.3. Exploratoria y producción	15
2.4. Análisis icono-plástico	19
2.5. Registro de la performance	21
<b>3. <i>El Muelle (2017)</i></b>	<b>22</b>
3.1. Texto Curatorial	22
3.2. Ficha técnica y descripción formal	23
3.3. FAUNA	24
3.4. Génesis – Motivaciones y objetivos	24
3.5. Exploratoria, producción y montaje	26
3.6. Análisis icono-plástico	34
3.7. Filiaciones e inscripciones	38
<b>4. Derivas</b>	<b>46</b>
<b><i>Disminuir el mar (2016)</i></b>	<b>46</b>
4.1. Génesis – Motivaciones y objetivos	46
4.2. Ficha técnica y descripción formal	46
4.3. Análisis ícono-plástico	47
4.4. Registro de la performance	49
<b>5. Horizonte de proyección</b>	<b>50</b>
<b>6. Conclusión</b>	<b>52</b>
<b>7. Referencias</b>	<b>53</b>

## Signos Vitales

La muerte -física o simbólica- de un ser querido es vivida como una pérdida brutal generando frustración y dolor. Frente a ello se desencadena en el hombre el proceso dinámico del duelo a través del cual el inconsciente intentará metabolizar el dolor mediante la producción de un entramado de signos que nos ayude a librarnos del malestar. En una sociedad secular y del bienestar individualista que nos deja solos con nuestro dolor, la práctica artística se revaloriza como una estrategia personal de reelaboración y producción de signos capaces de visibilizar y socializar el dolor transmutado. A estos signos los entiendo como monumentos conmemorativos de la herida y su creación la considero vital. *El Muelle* (2017) es el signo de mi dolor, monumento que supe construir sobre mi deseo insatisfecho de ser amado.

## Introducción

Signos Vitales es la reflexión de un estudiante de artes visuales acerca de su trabajo. Esta reflexión gira en torno a cómo el dolor se transforma en una potencia o energía creacional, en mi trabajo artístico. Tomaré como objeto de estudio *El Muelle* (2017) obra ganadora del primer premio a la categoría instalación en el FAUNA 2017 (Festival de arte de la UNA) y como antecedente y deriva las performances *Las hojas del Paraíso* (2014) y *Disminuir el mar* (2016), todas piezas creadas en los años de estudio cursando el proyectual de dibujo.

Entiendo que mi obra en general es sensible a la condición humana y que estas obras en particular se han nutrido de experiencias personales dolorosas como el fin de una relación signada por el amor al igual que la pérdida de mi madre.

En el arte encontré un espacio para reformular el dolor, un medio o instrumento para re elaborar la realidad. Un espacio fértil de intercambio entre mi consciente e inconsciente donde libremente poder reformular lo vivido dentro de una nueva narrativa. Este espacio de creación ha sido para mí como un patio de recreo para descomprimir la presión de la realidad, procesar el trauma vivido y aliviar la pena.

Las obras artísticas que analizaré han sido una investigación en sí mismas desde el hacer práctico que echa raíces en el dolor de la ausencia. Gracias a esa experiencia puedo afirmar mi interés por el uso del índice como signo que, afectado por el objeto que denota, mantiene con él una conexión real. A su vez, me interesa el recurso de la repetición del gesto por sus posibilidades

expresivas formales, como signo poético y sobre todo como vehículo de expresión del bucle del inconsciente.

Este escrito es una reflexión teórica axiomática y hermenéutica, con la que pretendo revisar y poner en perspectiva aquellos patrones personales relacionados con la transformación del dolor en arte que he podido rastrear mediante la observación de mi práctica artística

Para ello, definiré un marco teórico en torno a los ejes dolor-duelo/luto-arte. En primer lugar recurriré a la mirada existencialista del dolor de la condición humana en filósofos como Heidegger o Schopenhauer, entre otros. Luego, desde un enfoque psicoanalítico tomaré a Freud y a Lacan para abordar la problemática del duelo y el deseo. A continuación me serviré de autores como Debray y Cardona Suarez para rastrear el origen funerario de la imagen y presentar el problema de la paradoja del dolor en la mirada actual. En torno a la relación entre dolor y arte, retomaré el concepto de duelo en su dimensión social, el luto, para enmarcar las prácticas artísticas contemporáneas como estrategias personales de resignificación del dolor de la pérdida. Para ello mencionaré el concepto de monumento de Debray y de dispositivos de memorialización de Huyssen.

Luego presentaré y analizaré *Las Hojas del Paraíso* (2014) como antecedente.

Una vez hecho esto presentaré la obra *El Muelle* (2017) con algunas fotografías, ficha técnica, descripción formal y su contexto de exhibición.

En Génesis, motivaciones y objetivos intentaré, desde un inevitable enfoque autobiográfico, enmarcar dicha obra dentro del contexto de las experiencias vividas que le dieron origen.

Posteriormente repasaré la etapa exploratoria y la producción para luego me adentrarme en un análisis iconoplástico de la obra.

A continuación en Filiaciones e inscripciones mencionaré algunos artistas referentes que también han producido desde el dolor, como Felix Gonzales Torres o Doris Salcedo entre otros, señalando los aspectos que me resultan más interesantes y que guardan una relación más directa con mi obra.

Antes de concluir presentaré y analizaré la obra *Disminuir el Mar* (2016) como una deriva en clave performática del proyecto original de instalación.

Finalmente esgrimiré algunas palabras a modo de conclusión.

No es tarea fácil la de objetivar nuestra humana subjetividad. A su vez, el testimonio, que supone la reflexión en torno a nuestro hacer, requiere de coraje para enfrentarnos a nuestro ser (si acaso no es lo mismo) y, desde allí, contar nuestra verdad.

Con esta Tesina, cierro un capítulo, una etapa de formación universitaria al mismo tiempo que despedido a los seres queridos que se fueron y a la parte mía que se fue con ellos.

# 1.Marco teórico: Dolor - Duelo/Luto - Arte

## 1.1. Sobre el dolor

Siendo el dolor el centro gravitacional de este trabajo, considero pertinente comenzar por revisar brevemente este concepto sujeto de tantas reflexiones a lo largo de la historia. Son muchos los autores que han abordado el tema y desde distintas ópticas.

Desde un punto de vista biologicista el dolor es visto como un fenómeno neurofísico que experimentamos y que forma parte de un mecanismo de supervivencia. (Navalon, C. 2019) La experiencia sensorial del dolor a través del cuerpo nos indica un límite entre la vida y la muerte. Si no sintiéramos el dolor, nuestra integridad física estaría en peligro. El dolor tiene entonces en ese sentido una función evolutiva.

Desde una perspectiva filosófica el dolor es entendido como la angustia del hombre provocada por su conciencia de finitud. El hombre, es el único ser que sabe que va a morir. Pero lo verdaderamente insoportable es el hecho de no poder agotar con su pensamiento la idea de la muerte, del vacío, de la nada que se escapan a nuestra comprensión. Es la naturaleza inefable y misteriosa de la existencia la que le duele al hombre. Todo esto es lo que llamamos la condición humana.

El dolor pareciera ser inherente al hombre y su conciencia estructurante. Sentando las bases de un abordaje existencialista del tema, S. Kierkegaard plantea que el dolor es la consecuencia de la posibilidad de elegir. Señala que el peso de la responsabilidad de elegir trae como consecuencia la angustia.

M. de Unamuno (1969) dice que el hombre es una contradicción entre su voluntad de vivir y su conciencia de la muerte y ve la vida como una gran tragedia.

M. Heidegger (2003) entiende al hombre como un ser en el mundo que se encuentra arrojado a la existencia, desgarrado, caído y desde allí reflexiona sobre el trascendental. Heidegger dirá que la angustia que lo aqueja se debe a su propia naturaleza, a su condición humana. Es la angustia frente a la nada y la nada es la base sobre la que se construye el Ser.

Para A. Schopenhauer (2013) la vida es dolor y la causa de ese dolor es el deseo del hombre. Dirá que el dolor, vehiculizado a través del deseo, es el auténtico motor de la vida, El dolor inherente o carencia intrínseca nos lleva a desear e intentar satisfacer este deseo, pretendiendo alcanzar así, cierta satisfacción por medio de la saciedad. Dirá que estamos continuamente persiguiendo un nuevo deseo, hasta que encontramos uno que no podemos satisfacer y al cual

tampoco podemos renunciar. Un deseo al que podemos culpar de ser la causa de nuestro sufrimiento, en vez de acusar a nuestra propia constitución.

Este deseo particular nos hace creer que el sufrimiento no es inherente a la vida, y por ende nos permite pensar que la alegría o felicidad son posibles. Schopenhauer dirá que el dolor es inherente a la vida humana pero sobre todo necesario para que la arrogancia en nosotros no se desborde. El hombre necesita sufrir "...como necesita lastre el buque para sostenerse a plomo y navegar derecho."

Este filósofo dirá que la lucha por extirpar el dolor del mundo es vana y absurda. El sufrimiento no se puede erradicar, ya que su causa es la misma constitución de la humanidad. A lo sumo podemos luchar contra el sufrimiento. Una forma temporal de escapar de este dolor será entonces a través de la práctica del ascetismo o de la contemplación estética donde el sujeto se diluye por un momento.

La postura de Schopenhauer dialoga con el pensamiento romántico dentro del cual el dolor y la angustia ocupan un lugar central. En sintonía con la atracción del abismo que señala R. Argullop (2012), Schopenhauer nos recuerda la importancia de tener al dolor lo suficientemente cerca para que nos recuerde nuestra naturaleza humana y lo suficientemente distante para que no nos destruya.

## 1.2. Sobre el duelo

*"Él sabe a quién perdió pero no lo que perdió en él"*

Sigmund Freud.

Como hemos visto el dolor humano mucho tiene que ver con la muerte. La muerte, al igual que su contraparte el nacimiento, cuestiones sobre las cuales reflexionamos mucho desde la conciencia, son paradójicamente experiencias de las que no tenemos registro consciente. La muerte la experimentamos necesariamente con la muerte de otro.

La muerte de un otro reaviva nuestro dolor existencial al recordarnos nuestra propia finitud y es percibida como una pérdida; en especial si ese otro fue un ser amado al que estábamos ligados por lazos afectivos.

El dolor de la pérdida, ya sea física o simbólica, desde una perspectiva psicoanalítica, desencadena en el hombre el proceso de elaboración del duelo. S. Freud (1993) dirá que en este proceso el sujeto doliente se ve obligado a retirar la libido que hubiera depositado anteriormente en el objeto amado -ahora perdido- para volcarla, en principio y provisoriamente sobre él mismo hasta encontrar un nuevo destinatario de esa energía.

"Para cada uno de los recuerdos y de las situaciones de expectativa que muestran a la libido anudada con el objeto perdido, la realidad pronuncia su veredicto: El objeto ya no existe más; y

el yo... se deja llevar por la suma de satisfacciones narcisistas que le da el estar con vida y desata su ligazón con el objeto aniquilado.” (Freud. S, 1993)

Este proceso, implica cortar, desamarrar o soltar los lazos que nos vinculaban con ese objeto amado, implica abrazar el vacío en uno, hacernos cargo de él y desde allí generar nuevos lazos. Pero esta no es tarea sencilla, y en el camino corremos el riesgo de enredarnos y quedar atrapados, perdidos en el peligroso limbo de la melancolía.

La palabra duelo viene de dolor pero también refiere a la lucha o desafío entre dos personas donde una muere. Esto resuena con la creencia de que en el proceso de duelo una parte de nosotros muere. Si pensamos al otro es un espejo de nosotros mismos, que nos devuelve una imagen de nosotros a la que sin él nunca podríamos acceder, si entendemos que el otro es un elemento constitutivo de nuestro propio ser, de nuestra identidad, podemos entender porque nos resulta una experiencia brutal la pérdida del ser amado. Si pierdo al otro, también pierdo una parte de mí.

El duelo es un proceso a través del cual se metaboliza ese enorme dolor de la pérdida. El dolor es incorporado, procesado, reelaborado para manifestarse luego bajo distintas apariencias, dar señales, ocultarse. Un proceso que permitirá la manifestación del dolor resignificado en un entramado simbólico que bien puede ser el de la creación artística.

En el proceso de reelaboración y producción simbólica que supone el duelo, movidos por el deseo, podemos volver una y otra vez sobre nuestros pasos, tratando de recuperar lo perdido con la esperanza de que en esa repetición y con el tiempo algo se cuele algo que nos permita entender, que nos ayude a continuar. Como el perpetuo movimiento de las olas y la espera de que al retirarse una de ellas quede depositado sobre la arena algún tesoro perdido...

El deseo se ancla en el dolor de la pérdida y nos motoriza. Es el motor que hace que nos pongamos en marcha para salir del estado de quietud en que nos sumergió la pérdida. Pero el deseo conlleva en sí la paradoja de la imposibilidad del acto y eso nos provoca indefectiblemente más dolor. Nos hace avanzar en dirección a un horizonte que se aleja a medida que avanzamos hacia él. J. Lacan(1961-1962) se sirve de la topología, para ilustrar la dinámica del fenómeno del deseo por el cual giramos en torno al vacío de una ausencia en un movimiento *ad eternum*.

La topología, también llamada geometría blanda, es una rama de las matemáticas dedicada al estudio de aquellas propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas. Las figuras topológicas son aquellas cuya estructura está determinada por la continuidad de su superficie limitada sólo ante un corte que implique un agujero.

J. Lacan concibe entonces la estructura del inconsciente, como la del toro, toroide o dona, figura topológica similar a un flotador o cámara neumática, caracterizada por ser una superficie hueca con un agujero. La demanda de amor del sujeto, entendida como un recorrido circular en torno a un agujero, se repite pero no se cierra en el mismo lugar ya que el significante nunca es el mismo.

El discurso de la demanda, en su repetición, se desplaza con una directriz circular pero en el plano perpendicular hasta que el sujeto vuelve al mismo punto de inicio. Entonces, sin darse cuenta, habrá constituido un nuevo agujero. Este segundo lazo irreductible, en la obra de Lacan, es el deseo. En este esquema el trayecto de la demanda nunca se cruza con el del deseo, más bien lo constituye. En palabras de J. Dor: "Al recorrer la sucesión de vueltas de la demanda, el sujeto constituye un círculo generador que, al repetirse, engendra la superficie del toro" (Dör. J, 1985, p 146)

### **1.3. Sobre el dolor y el arte**

El dolor en el arte pareciera tener un carácter vital y fundacional. R. Debray (1994) señala que frente al dolor de la condición humana, que desgarrar y escinde, se despierta en el hombre por un lado una pulsión religiosa, a través de la cual buscamos re-ligarnos al mundo inmortal de los dioses y por otro lado una pulsión plástica que se impone como potencia creativa.

"El trabajo del duelo pasa así por la confección de una imagen del otro que vale por un alumbramiento. Si esa génesis se confirma, la estupefacción ante los despojos mortales, descarga fundadora de la humanidad, llevaría consigo a un mismo tiempo la pulsión religiosa y la pulsión plástica" (Debray, 1994, p.27)

Debray rastrea el vínculo entre dolor y arte, desde el simbolismo primitivo, pasando por los egipcios, los griegos, los romanos hasta el catolicismo y señala el origen funerario de la producción de imágenes en occidente. La imagen, dirá, surge frente a la experiencia trágica de la muerte, del terror, del rechazo a la nada y se posiciona como una prolongación de la vida. Debray sostiene que el miedo es el padre de la humanidad y que la imagen es el terror domesticado.

"El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida, La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra necesidad de imágenes."(Debray, 1994, p.19)

El autor reconoce tres momentos de la mirada occidental en torno al dolor existencial. En un principio dirá que la mirada fue mágica. Desde las sepulturas, menhires y dólmenes paleolíticos, pasando por las pirámides egipcias, con sus sarcofagos y barcas del más allá, o las reliquias de la Edad Media hasta incluso las estatuas sepulcrales renacentistas, el terror no se representaba sino que se transfiguraba en ídolos. Para un hombre inmerso en el misterio de la naturaleza y atravesado por el terror, la imagen era vital.

Luego, entre el siglo XV y XIX, el hombre encontró un equilibrio entre el pánico o impotencia ante la muerte y su capacidad técnica de realización y la mirada devino estética. El Arte con su noción de belleza domesticó el terror en la obra artística y del ídolo religioso se pasó a la imagen de arte.

Hoy en día, que el hombre erradicó el temor y domesticó lo real mediante la técnica, la mirada es económica. El arte le cedió el paso a lo visual:

“...nos hemos liberado de las tareas de subsistencia, de la angustia de morir esta noche de hambre o de enfermedad, de la caída inexplicable del día, del asombroso ballet de los planetas. Preparados para el narcisismo sin fin,...Lo visual comienza cuando hemos adquirido bastantes poderes sobre el espacio, el tiempo y los cuerpos para no temer ya la transcendencia” (Debray, 1994, p.33-34)

En esta línea, L. F. Cardona Suárez (2015) realiza una crítica a la mirada racional que inaugura la modernidad, la cual bajo el paradigma científico-técnico tiende a patologizar el dolor. Cardona Suárez apunta contra el optimismo triunfalista de la sociedad del bienestar que se esfuerza patéticamente por erradicarlo. “Explicar o combatir el dolor como simple sensación o mera señal nerviosa en el contexto de una teoría causal de tipo psicológico o neurofisiológico, amenaza con desterrar toda forma alternativa de enfrentarse con su verdad originaria.” (Cardona Suárez, 2015) Pero la empresa moderna no ha tenido éxito, pues antes que curar definitivamente la existencia humana, la ha hundido más bien en una creciente desolación y desamparo. La paradoja de la modernidad es justamente que en la medida en que más se niega el dolor, peor nos sentimos. Cuanto mayor es la voluntad de prevención, tanto mayor es la presencia del dolor.

R. Debray dirá que el abordaje científicista de la mirada que inaugura la modernidad ha provocado la pérdida de misterio y de fuerza vital de las imágenes en occidente. Dirá que ya no nos conmueven o ya no nos hablan como en otros tiempos. Antes creíamos que había una presencia mágica o sagrada en la representación mientras que hoy es mera visualidad.

El surrealismo, por su lado, intentó rescatar esa mirada sensible a lo oculto. A. Artaud (2005) realiza una defensa del caótico y desordenado mundo onírico del inconsciente como un espacio donde podemos experimentar algo del orden de lo oculto. Dirá que la muerte no es una idea que está fuera del campo del espíritu, sino que ingresa en parte dentro de los límites de lo cognoscible y que la podemos conocer a través de cierta sensibilidad, sobre todo la de la niñez.

R. Debray señala en la actualidad el deseo por abolir la frontera entre arte y vida. Un deseo de suprimir el *re* de representación y de recuperar el misterio.

Pero también dirá que este sueño es imposible. Lo ve como una ambición contradictoria que busca acumular la sensación y el lenguaje. Por un lado la emoción del grito primordial a través de índice, el gesto.. y por otro lado la interpretación conceptual de su grito, el símbolo. En ese afán dirá que se revaloriza el magnético índice como fragmento separado de la cosa misma y el gesto, que no significa otra cosa que la energía de la persona que lo produjo.

“En la era de lo «visual», el bucle del arte contemporáneo se invierte y, absolutamente simbólico, se entrega de nuevo a una búsqueda desesperada del indicio. Materias de desecho,

alquitrán, arena, tiza, carboncillo. En Kandinsky, en Dubuffet y sus textuologías. En Calder, en Ségel y sus desnudos en facsímil, precisos. Carne recuperada.” (Debray, 1994, p.185)

En la segunda mitad del siglo XX, los medios artísticos tradicionales se fueron redefiniendo, a la vez que surgían y se consolidaban nuevas prácticas. C. Bishop (2008) dirá que la instalación surge en oposición a la obra de arte como mercancía con la pretensión de escapar de la representación y sumergirnos en la experiencia sensorial. “En lugar de representar texturas, espacios, luz, etc.. Las instalaciones nos presentan estos elementos en modo directo para que los experimentemos.” (Bishop, 2008, p.46-47)

#### **1.4. Sobre el luto**

En este punto considero interesante revenir sobre el concepto de duelo, pero para pensarlo esta vez no desde su dimensión intrapersonal como proceso interno, sino desde su dimensión interpersonal o social, el luto.

El luto es la expresión cultural del duelo, la proyección de éste en su dimensión social. Es así que podríamos relacionar el luto con el diálogo de la obra de arte y el espectador. Es en la instancia expositiva, donde el artista comparte su dolor, y donde puede eventualmente producirse una transformación personal en el intercambio con el otro.

“El encuentro de dos personalidades es como el contacto de dos sustancias químicas: si hay alguna reacción, ambas se transforman” (Jung, C. 1933)

R. Debray (1994) , dirá que, si bien la idea de la muerte o la mirada que tenemos sobre la imágenes que de ella hablan, varía en cada civilización, en cada cultura, una constante es el monumento. Si bien en la antigüedad el monumento funerario tenía la función de asegurar el buen tránsito del alma de la persona fallecida hacia un otro mundo, hoy en día podríamos decir que los monumentos funerarios responden sobre todo a la necesidad de quienes debemos procesar la pérdida.

Pero frente a esta necesidad del hombre, Debray denuncia el vaciamiento de estas prácticas en nuestra era de lo visual. “Hoy en día, ni monumentos funerarios, ni estatuas, ni frescos en las cámaras de los muertos,(...).Con las antiguas ceremonias de duelo y la liturgia pública de los funerales se fueron de nuestras ciudades carnavales, fiestas y mascaradas.” (Debray, 1994, p.32)

El luto, como un conjunto de normas y convenciones culturales, intentan contener, vehiculizar y visibilizar nuestro dolor ante la pérdida. Como toda convención no es universal y requiere actualizarse. En una sociedad donde la negación del dolor solo nos duele más, donde la religión ya no contiene nuestro dolor frente a la angustia de la muerte, ciertas prácticas artísticas, como las de Felix Gonzales Torres o Doris Salcedo, pueden ser entendidas como estrategias personales y alternativas de materialización del dolor y articulación de la angustia de la pérdida.

En la misma línea A. Huyssen (2001) se pregunta si es el miedo al olvido el que dispara el deseo de recordar o si es a la inversa. Su hipótesis es que la sociedad intenta contrarrestar este miedo al olvido por medio de estrategias de supervivencia, basadas en la construcción de dispositivos públicos y privados de memorialización.

Desde esta óptica y teniendo en cuenta los aportes de los autores mencionados en este capítulo en torno al vínculo entre dolor, la pérdida y arte es que procederé al análisis de *El Muelle* (2017).

## 2. Antecedentes

### *Las Hojas del Paraíso* (2014)

Antecedente artístico propio ligado a *El Muelle* (2017)

“...Ser recordado es casi como ser amado y ser amado es el Paraíso.”  
Emily Dickinson



F. Mondet, *Las Hojas del Paraíso* (2014), Performance, fotos registro, IUNA sede Pinzon, CABA, Argentina.

### 2.1. Ficha técnica y descripción formal

Título: *Las Hojas del Paraíso*.

Autor: Mondet, Francisco.

Año: 2014.

Materiales: Rastrillo y hojas de papel escritas a mano.

Duración: 30 minutos.

Categoría: Performance.

Exhibido en: IUNA (Sede Pinzón) , Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

En el hall de entrada de la sede Pinzón del IUNA la performance comienza con el intérprete parado, estático en el medio de la sala con un rastrillo en la mano sin hacer nada.

El espacio a su alrededor es habitado con total normalidad por estudiantes, profesores y personal de la universidad. En un momento dado el performer comienza a realizar el gesto de rastrillar el piso del espacio en el cual no hay nada a ser rastrillado. La secuencia es realizada por intervalos

de 5 minutos con pausas de 1 minuto donde el performer descansa de pie con su herramienta en la mano.

Cuando alguien a su alrededor se acerca para interactuar con él, éste le ofrece un certificado de asistencia a la performance *Las hojas del Paraíso*.

## **2.2. Génesis - Motivaciones y objetivos**

Cuando era chico, vivía en Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires con mi padre, mi madre y mis dos hermanas en una casa alpina hecha por mi padre de a una hilera de ladrillos por noche cuando regresaba del trabajo.

Mi madre, asistente social en PAMI estaba en contacto cotidiano con el sufrimiento de personas mayores que lamentablemente en nuestra sociedad son seguido dejadas de lado y olvidadas.

Era atea y fomenta siempre el pensamiento crítico en sus hijos. La recuerdo exigente y con un fuerte sentido del trabajo y la justicia.

En el ámbito de la casa, solía adjudicarnos a sus hijos distintas tareas. Cuando llegaba el otoño, por ejemplo, a mi me tocaba rastrillar las hojas del árbol del jardín. Era un paraíso sombrilla como el que había en la casa de mis abuelos. En verano solíamos comer y disfrutar de la sombra bajo su frondosa copa que en otoño cubriría el suelo con un manto de hojas amarillas. La tarea de rastrillar no me molestaba tanto como su repetición diaria solo para ver que al día siguiente estaría todo lleno de hojas nuevamente. Una tarde, evidentemente harto de la tarea, me negué a hacerla probando los límites de mi madre quien se enojó por mi rebeldía. Frente a su enojo respondí con una pregunta: “¿vos me querés por lo que soy o por lo que hago?”

En mayo de 2008, tras largos años de luchar contra el cáncer, mi madre falleció en esa casa.

Fue recién en 2014, en el marco de proyectual de dibujo II - cátedra Pagano, que pude abordar el tema de la dolorosa pérdida de mi madre y decidí para ello utilizar el lenguaje de la performance. *Las hojas del Paraíso (2014)* fue una reflexión poética en torno a la muerte, el amor, el ser y el hacer que me permitió resignificar el dolor en una práctica artística.

## **2.3. Exploratoria y producción**

Si pienso en los comienzos de mi exploratoria en torno a la representación del dolor en torno a la enfermedad y la muerte de mi madre que llevó a la performance *Las Hojas del Paraíso (2014)* debo mencionar que la retórica del cuerpo, presente en la performance, siempre formó parte de mis inquietudes. En el marco de la cursada de los OTAV de dibujo, mis trabajos solían girar en torno a la representación de la figura humana femenina. Con la enfermedad de mi madre estos dibujos parecieron actualizarse acompañando el proceso de su deterioro físico. Los cuerpos en mis dibujos fueron sufriendo transformaciones exageradas como el abultamiento del vientre hasta casi explotar al mismo tiempo que se contorsionaba en posiciones cada vez más tortuosas. Tras la muerte de mi madre el trazo se detuvo, incluso dejé de cursar la licenciatura.

No pudiendo representar el dolor a través del dibujo, perdido tras la pérdida, todo carecía de sentido a mi alrededor y entonces la cruda presencia de mi cuerpo se revelaba como único indicio de mi existencia. Mi cuerpo era signo de mi Yo dolido.



De izq. a derecha y de arriba a abajo: F. Mondet, *Sin título* (2007) Dibujo, [lapicera negra sobre papel blanco], 148 x 210 mm, F. Mondet, *Sin título* (2007) Dibujo, [lapiz negro sobre papel blanco], fragmento 148 x 210 mm, F. Mondet, *Sin título* (2007) Dibujo, [lapicera negra sobre papel blanco], fragmento 210 x 148 mm, F. Mondet, *Sin título* (2007) Dibujo, [Oleo pastel negro sobre papel blanco], 148 x 210 mm

En esos años había comenzado mis estudios de teatro en la Escuela de Teatro de Buenos Aires y esa experiencia me reconcilió con mi cuerpo y me habilitó permitirme volver a jugar.

Pero la práctica del teatro me enfrentó a la preguntaba por los límites de la representación y fue ahí que, con el cuerpo disponible, decidí explorar la performance.

La pregunta por el ser y el hacer que mi Yo de niño se planteaba y que arrastra al presente la anécdota del rastrillo se redimensiona en el contexto del duelo de mi madre.

Esta pregunta por el sentido de nuestra existencia, había encontrado eco en el film *Bent* (1997) del británico Sean Mathias. Este largometraje plantea la historia de dos hombres prisioneros en un

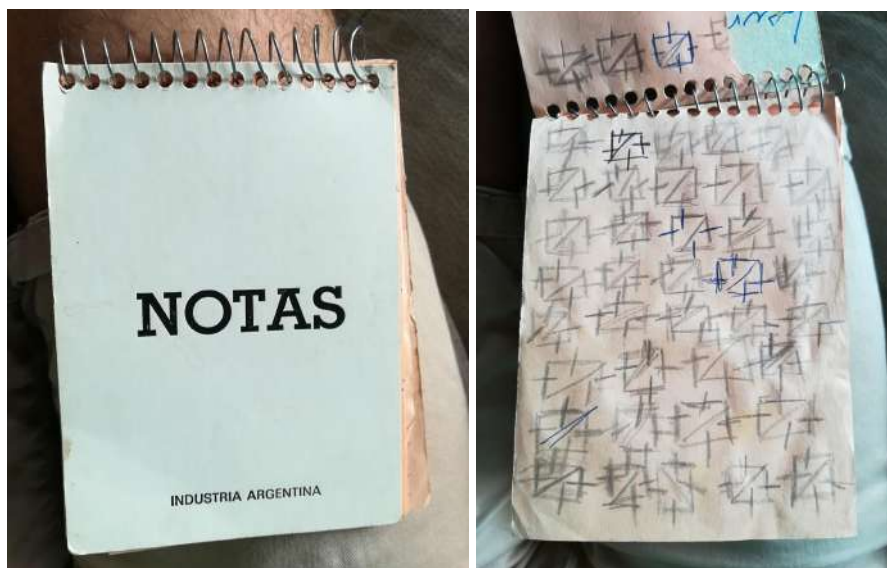
campo de concentración en la Alemania Nazi quienes, violentados al extremo, despojados de todo y al límite de la condición humana, se preguntan por el sentido de la vida.

Una escena que me interpelo fue aquella en la que uno de los personajes es condenado a desplazar una montaña de rocas de un punto A a un punto B solo para luego volver a ponerlas en el punto A y así *ad infinitum*. La tortura es aquí la falta de sentido o la alienación, que separa el hacer del sentido. La repetición de la acción hace aflorar la pregunta por el sentido y éste será un recurso presente en *Las hojas del paraíso* (2014)



Sean Mathias, *Bent*, (1997) largometraje, fotograma, [105 min.], Reino Unido.

En este sentido recuperé los blocks de notas donde mi madre anotaba la toma diaria de su medicación oncológica. Esta medicación suponía una posología particular: la toma sublingual de un líquido que debía retenerse bajo la lengua durante unos segundos antes de tragar. Esta acción debía repetirse 2 o 3 veces al día en ciclos de 10 repeticiones. Recuerdo ver a mi madre realizando esta rutina como si fuera un ritual, y anotando, como los presos cuentan los días para volver a ser libres, las tomas en su anotador. Esos pequeños trazos organizados cargados de todas sus ganas de vivir.



Fotografía de registro del Bloc de notas de mi madre con las anotaciones de la toma de su medicación.

El año en que realicé la performance había visitado la exposición consagrada a Joseph Beuys (1921- 1986) en la Fundación Proa y fue allí que vi en vivo su obra por primera vez. Recuerdo mi interés por su construcción de una retórica simbólica con guiños rituales en relación a su experiencia personal traumática.

Un referente en la escena local fue Gabriel Baggio quien poniendo el foco en las herramientas y oficios rescata del olvido historias, saberes y rituales familiares en performances que entiende como *procesos de aprendizaje* y con los que tiende a unir el arte y la vida.

Baggio no eleva las herramientas de su abuelo a la categoría de obras de arte sino que lleva el arte al espacio de la vida misma.



Gabriel Baggio, *Elogio a la profanación* (2011) [Cerámica esmaltada y lustre de oro]

La idea de realizar una performance rastrillando los pasillos y espacios abiertos de la facultad se nutrió de mis inquietudes existencialistas, la anécdota familiar, los aportes del teatro y las referencias rituales y simbólicas de performances como las de J. Beuys.

En relación a la producción de esta obra, esta fue bastante simple ya que el foco estaba puesto en el **concepto y la acción** era fácil de llevar a cabo. Lo más importante para mí en ese proceso fue la recuperación del rastrillo de la casa de mi padre. Era clave que fuera ese rastrillo y no otro. Como si la herramienta portase en sí la historia de la que habla la performance.



F. Mondet, *Las Hojas del Paraíso* (2014) Performance, foto registro, IUNA sede Pinzon, CABA, Argentina.



F. Mondet, *Las Hojas del Paraíso*, (2014) Performance, foto registro, IUNA sede Pinzon, CABA, Argentina.

## 2.4. Análisis icono-plástico

En esta performance aparecen ya algunos de los conceptos y elementos del lenguaje artístico que utilizaré más tarde en *El Muelle* (2017).

Por empezar ambas obras hablan desde el dolor de la pérdida de un ser amado. Luego está la idea de caída en un planteo dualista, el gesto en la acción así como el fragmento y la repetición como recursos retóricos.

### **El título - nombrar lo ausente**

En el título de esta obra la palabra nombra lo que se hace presente por su ausencia en la performance. Consciente de la función de anclaje semántico que puede tener un título, para no limitar la experiencia y reflexión del espectador éste sólo se revela al final y únicamente a quienes movidos por la curiosidad se hayan acercado a interactuar con el performer. Este “certificado” de asistencia a la performance “Las hojas del paraíso”, se plantea a modo de intercambio, de transacción. El espectador me dejó compartir con él mi dolor y yo le di su reconocimiento por acompañarme **en ese ritual** con el que recuerdo y despido a mi madre.

## **La caída**

En un sentido literal el título "*Las hojas del paraíso*" remite a las hojas del árbol llamado Paraíso (*Melia azedarach*), pero en su dimensión poética evoca al paraíso descrito en las hojas de la Biblia y a su promesa de una vida eterna y sin dolor.

El paraíso cristiano se inscribe en una tradición dualista que separa el mundo terrenal, donde la materia se corrompe y el hombre sufre, de un plano celestial, eterno e ideal.

La metáfora de esta obra, que se sirve de la caída de las hojas del árbol a la tierra en clave religiosa, alude al deterioro físico y a la muerte de mi madre.

## **El cuerpo - Presentación / representación**

En esta performance puse el cuerpo en el centro de la escena y realicé una acción simple y familiar, pero que al ser descontextualizada y despojada de su fin práctico, adquirió fuerza en su dimensión poética. Se da en esta performance un doble proceso opuesto de presentación y representación. Mientras que lo presentado intenta acercar el arte a la realidad, la metáfora con la que también opera la empuja fuera de sí gracias a su naturaleza evocativa.

Retomando la pregunta por el ser que en algún punto motorizo esta obra, pienso que si el universo de la presentación está ligado al ser, el de la representación al parecer y el de la performance al hacer, quizás esta performance mostró su intención de ser haciendo.

## **El gesto y la repetición**

El gesto de rastrillar las hojas ausentes parece señalar el vacío que quedó tras su partida y su carácter repetitivo, pareciera evidenciar la pérdida de sentido y el deseo de recuperar algo de lo perdido. Entiendo la repetición ritual en esta obra como un intento de ordenar el caos que dejaron tantos años de dolor.

## **La herramienta**

Con las hojas aparece la noción de fragmento y con su caída la caótica diseminación en el espacio. Frente a esto el rastrillo se posiciona como elemento organizador y empoderador. En este sentido hay una alusión al sujeto creador que, con los pies en la tierra, se sirve de la herramienta (de su cuerpo y del rastrillo) para transformar el paisaje.

## **Ciclo vital**

Hijo de padre católico y madre atea, crecí atravesado por la tensión entre ambas visiones.

La metáfora en esta obra encarna esa tensión y alude a elementos naturales (hojas) como simbólicos (paraíso). Si bien tras la violenta experiencia de la pérdida de una madre a tan temprana edad hay un triste desencanto de la vida y una sensación de orfandad simbólica, esta obra reinscribe lo vivido dentro del, en algún punto, esperanzador ciclo vital de la naturaleza.

Recuerdo la profunda necesidad que sentí de hacer esta performance, no era simplemente un ejercicio más en el marco de mis estudios de arte, se jugaba algo ahí que tenía un carácter vital. Esta obra se impuso así como un ritual funerario, una estrategia personal y alternativa para resignificar el dolor de la pérdida en un entramado simbólico que permita socializar mi duelo.

## **2.5. Registro de la performance**

Una reacción imprevista sucedió al poco tiempo de haber comenzado la performance cuando la persona encargada de la limpieza de ese espacio me vino a increpar por estar supuestamente estropeando con mi acción el piso del lugar. Recuerdo que eso puso en jaque la continuidad de mi performance. No estaba en mi intención salir del estado de concentración y conexión conmigo mismo que requería la misma pero tuve que hacerlo para ir a dar explicaciones a las autoridades. Una vez aclarado que se trataba de una “obra de arte” la acción quedó justificada y pude retomar la performance. Esta situación me hizo reflexionar sobre la tensión entre la acción justificada con fines prácticos y la acción poética de la representación artística.

### 3. *El Muelle* (2017)

*“Multiplicar los muelles no disminuye el mar”*

Emily Dickinson



F. Mondet, *El Muelle* (2017) Instalación, [Estructura de madera autoportante ensamblada y botellas de vidrio partidas] Centro Cultural San Martín, CABA, Argentina.

#### 3.1. Texto Curatorial

##### **Nadar en un mar de vidrios** por Sofía Calvano (2017)

“Un enorme galpón negro. La sala AB del Centro Cultural San Martín convertida en un gran recinto en el que aparecen como luciérnagas, como pequeños focos de luz, todas las obras de las áreas de obra de pared, obra tridimensional e instalación seleccionadas para el festival FAUNA. Las paredes negras. El piso negro. Entre esa masa oscura, algo se impone ante nuestros ojos. Una esperanza, un destello: el vidrio. Un muelle de madera y un mar de botellas rotas se abren paso en la oscuridad. No podemos no verlo, está ahí enorme, imponente. Es *El muelle*, la obra de

Francisco Mondet. Un muelle, el puente entre el continente y la inmensidad del océano, una extensión de la tierra en el agua, aquí se convierte en otra cosa. Este muelle no es un refugio. No es posible amarrarse a él. La imagen se plantea imposible: un muelle que avanza en un mar de botellas de vidrio. No podemos transitarlo, no tenemos cómo acceder a la obra. Pero, a su vez, ya saltamos. Ahora debemos ver qué hacer ante estas aguas filosas. Al entrar a la sala vemos la obra desde abajo, un plano contrapicado de esta estructura de casi cuatro metros de altura. Estamos rodeados por cuatro mil botellas de un verde denso, cristalino, hecho trizas. Ya estamos en el agua, ya dimos el salto al vacío. Este puerto –el pasado– ya quedó atrás. ¿Cómo nadar en este mar de vidrios? A pesar de ser una estructura imponente en su materialidad, en su construcción – Mondet reconoce como referentes a artistas contemporáneos como Richard Serra o Anish Kapoor– en *El muelle* se esconde una narración. El punto de vista que propone la obra nos obliga a pensarnos desde el agua como seres que ya caminaron por ese muelle y se tiraron. ¿O nos tiraron? ¿Cómo llegamos ahí? Ya arrojados al mar, todo vuelve a empezar. Estas no son aguas fáciles de navegar. El filo obliga a parar o a arriesgarse a un corte fatal. Otra posibilidad: siempre estuvimos en el agua y de repente tuvimos la suerte de arraigarnos a algo, un cable a tierra. Pero la sensación no es de redención; es de asfixia. El muelle es sólido e inaccesible, demasiado alto. La vía de escape es por el agua. Todo nos lleva una y otra vez a la misma paradoja: somos libres, pero no podemos arriesgarnos a avanzar ni en el agua ni en la prótesis de tierra que es el muelle. Es momento de recalcar, de tomar una decisión que va a condicionar nuestro futuro. Nadar no es una opción, volver a tierra firme tampoco. Estamos definitivamente ante una encrucijada. Este mar de preguntas que se abre está teñido de vacilación. Duda, extrañeza y la respuesta: no hay salida. No hay cómo escapar, no hay cómo nadar. Este gigante, con soberbia, nos lleva a la zona de lo siniestro. El muelle, en este sentido, funciona como un relato fantástico a la manera de Franz Kafka. Una situación aparentemente normal que comienza a enrarecerse, a envenenarse, a llenarse de una extrañeza que termina por paralizarnos y por ahogarnos en el filo de estas botellas rotas. Es decisión de cada uno si frustrarse ante la imposibilidad o armarse de un nuevo mapa para avanzar. Somos llamados a la acción de bucear en nuestra creatividad: debemos utilizar nuestro ingenio para encontrar un nuevo cauce.” (Calvano, S. 2017)

### **3.2. Ficha técnica y descripción formal**

Título: *El Muelle*.

Autor: Mondet, Francisco.

Año: 2017.

Material: Madera, sogas, vidrios.

Técnica descriptiva: Obra formada por una estructura de madera autoportante ensamblada, 1300 botellas de vidrio partidas y una soga marinera.

Iluminación: tres tubos de luz fluorescente y una tira (guirnalda) de luces led. De techo: Tres parril.

Dimensiones: 3,00 x 5,00 x 3,70 mts.

Categoría: Instalación.

Exhibido en: Centro Cultural San Martín, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

El visitante ingresa al espacio de exhibición y se topa de frente con un muelle de madera dura oscura, con marcas del tiempo, que se desarrolla 3,4 mts desde una pared de fondo y que se eleva casi 4 mts. A su vez, el piso del espacio bajo el muelle y a su alrededor se encuentra cubierto por una acumulación de botellas de vidrio partidas que conforman un relieve accidentado. Sobre la pasarela del muelle hay una sogá marinera enroscada que apenas se deja ver desde el punto de vista del espectador.

La iluminación proviene del techo y por debajo de los vidrios. La luz cenital es focal y se filtra por entre las maderas de la pasarela. La otra proviene de 3 tubos fluorescentes y se filtra por debajo de los vidrios destacando la profundidad generada por la acumulación de los mismos.

### **3.3. FAUNA**

El FAUNA es un festival artístico realizado íntegramente por la UNA. Se trata de un encuentro bienal realizado por toda la comunidad de la universidad, con el objetivo de visibilizar la producción de los alumnos. El evento cruza lenguajes, materialidades y expresiones artísticas que abarcan todo el espectro de las disciplinas que se desarrollan en la UNA. El FAUNA 2017 se llevó a cabo del 30 de noviembre al 2 de diciembre de dicho año en el Centro Cultural San Martín. Durante los tres días de Festival se programaron 120 obras seleccionadas sobre alrededor de 400 proyectos presentados. El comité de selección para la categoría "instalación" estuvo integrado por Alejandro Le Roux, docente de Diseño de Iluminación para Espectáculos en la UNA; Marina Zerbarini, artista dedicada a la producción de obras electrónicas, la investigación y la docencia en Estética de los nuevos medios en la UNA y la UNTREF y Paula Coton, realizadora audiovisual, videasta, diseñadora gráfica y docente en la UNA. Mientras que el jurado para dicha categoría estuvo compuesto por Diego Pimentel, director del Centro Cultural San Martín y docente de Artes Multimediales; Estela Domergue, artista, también docente de Artes Multimediales y José Luis Landet, artista argentino de trayectoria internacional.

### **3.4. Génesis – Motivaciones y objetivos**

*El Muelle* (2017) surge como proyecto de instalación en el marco de mi cursada de proyectual en el año 2015 y se concretiza en el año 2017 en el contexto de la cursada del último nivel del

proyectual el cual exigía la exposición del proyecto elaborado en un circuito artístico como condición para promocionar la materia.

Lo que disparó la exploratoria que me llevó a esta obra fue la frase de Emily Dickinson “multiplicar los muelles no disminuye el mar”.<sup>1</sup>

Este muelle hunde sus pilotes en el lecho una experiencia personal. En aquel entonces me encontraba transitando el duelo de la relación de quien fuera mi primer amor y pareja durante 7 años. Cuando escuché por primera vez la frase de Dickinson, ésta hizo inmediatamente eco en mi sentir. La metáfora del muelle era muy justa para aludir a la angustia que sentía en ese momento. Por más que hiciera cosas para sentirme mejor, todo era en vano, la sensación profunda de tristeza seguía ahí. En ese momento, despojado de la estructura que había sabido contenerme tantos años, me sentía vulnerable, triste y la vida se percibía amenazante. Veía mi entorno, por fuera del universo de la pareja, como un mar desconocido, agresivo y peligroso.

El mar de Dickinson fue para mí signo de lo inasible, lo inmensurable que angustia al hombre y el muelle fue signo del deseo y voluntad de dominar o al menos dar batalla.

Sabiéndome arrojado a la intemperie de una naturaleza indómita, miraba atrás al hombre que había sido mi amor y compañero de vida por tantos años, como un muelle del que en algún momento salté y al que ya no me podía subir.

La frase profundamente pesimista de Dickinson supone una batalla perdida de antemano, nos recuerda lo ínfimos que somos y hace que nos preguntemos por el sentido de todos nuestros esfuerzos. Todo esto resonaba en mi porque así me sentía, desahuciado, desesperanzado, impotente.

Pero lo cierto es que a esta frase tan categórica, la tomé como una hipótesis a refutar y entonces, en un momento en el que nada me hacía sentir completo y bien conmigo mismo fui y construí *El Muelle* (2017) , mi muelle para intentar disminuir el mar dentro de mí.

Entiendo los motivos como la respuesta a un por qué, y cómo el combustible que alimenta al barco que sabe ser cualquier proyecto en su trayectoria para alcanzar aquellos objetivos que se plantea. Entonces... ¿Por qué hacer *El Muelle* (2017)?

Entre el momento de la ideación del proyecto hasta su realización pasó un tiempo considerable.

Más allá de esto, mi criterio para validar la viabilidad del proyecto en términos académicos en su momento tenía que ver con algunas de las siguientes consideraciones:

Con mi convicción sobre su carácter de verdad dentro de un proceso íntimo y personal de autoconocimiento. Con su coherencia con los universos poéticos explorados anteriormente, dándole continuidad y habilitando otros nuevos, así como con el desafío que implicaba su realización, y con mi curiosidad por el lenguaje de la instalación.

---

<sup>1</sup> «To multiply the Harbors does not reduce the Sea» (Dickinson, 1873).

Cuando llegó el momento de la realización del mismo yo estaba en otro momento de mi vida y en otro momento de mi vínculo con quien inspiró esta obra.

Si los motivos son el combustible del barco, los objetivos son el puerto de llegada al que queremos arribar. ¿Para qué quiero construir este muelle? ¿A dónde quiero llegar con la realización de esta obra?

*El Muelle* (2017) como proyecto de instalación, busca navegar en las aguas de la ausencia, el duelo, la búsqueda y construcción de la identidad. Busca que el espectador vivencie ese momento de incertidumbre, angustia e impotencia que podemos experimentar al sabernos arrojados a lo desconocido donde el paisaje se percibe peligroso y hostil; al mismo tiempo que descubrimos que hay una estructura pero que ya no nos contiene.

Lograr elaborar mi dolor y ponerlo a la vista de todos, era desde ya un desafío y un objetivo a alcanzar. Durante el proceso de creación de *El Muelle* (2017) recuerdo que, cuando a veces cansado de bucear en las aguas del dolor de una experiencia tan íntima, en algún punto deseaba poder abordar temas menos autorreferenciales. Hoy no se si son los temas o el lugar desde donde uno los aborda que quizás pueda cambiar. Pareciera que hay que sanar ciertas heridas para después crear desde otro lugar. Al exponer frente a los ojos de todos mi dolor, hoy entiendo que busqué aliviar el dolor para con ese acto cerrar una etapa y dejar de pagar tributo al dolor.

### **3.5. Exploratoria, producción y montaje**

#### **3.5.a. Exploratoria**

Mi proceso creativo, por más métodos que intente aplicar, no responde únicamente a la lógica del consciente. Es por eso que, si bien formalizar la exploración en pasos y etapas, es importante para la realización de la obra, la permeabilidad que permite que el inconsciente se cuele en la obra es vital en mi práctica. Aquí trataré de dar cuenta de manera cronológica un proceso que supuso avances y retrocesos, pérdidas y hallazgos.

*El muelle* (2017) comienza, como ya lo he mencionado en *Génesis - motivaciones y objetivos*, con la inspiración generada por la frase de E. Dickinson(1873) “Multiplicar los muelles no disminuye el mar.” Esta frase me interpelo y quedó dando vueltas en mi cabeza desde que la escuché.

Otras fuentes de inspiración que incentivaron mi curiosidad por experimentar el lenguaje de la instalación fueron obras como *Germania*<sup>2</sup> (1993) de H.Haacke en el Pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia de 1993, *Vietato Lo Sbarco / Prohibido desembarcar*<sup>3</sup> de la artista finlandesa

---

<sup>2</sup> Ver imagen en página 39

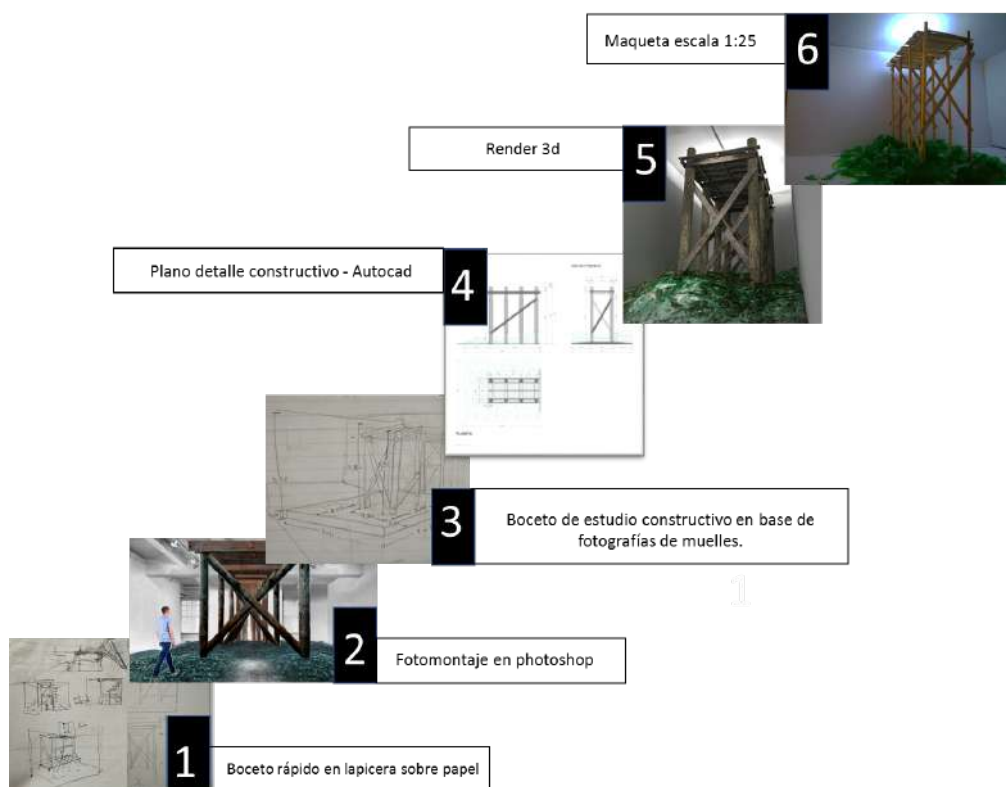
<sup>3</sup> Ver imagen en página 42

Maaria Wirkkala, en el pabellón finlandés de la Bienal de Venecia de 2007 y "Sin Título " (*Retrato de Ross en L.A.*)<sup>4</sup>, 1991 de Félix Gonzalez-Torres.

En Alemania me impactó el contraste entre la monumental solidez de la fachada del pabellón y la demolición que plantea Haacke en el interior. La simpleza y fuerza conceptual.

La obra de Wirkkala, con su uso del vidrio partido y el uso privativo del espacio, tuvo un gran impacto en mi cuando la vi en 2007 y operó desde los límites de mi conciencia ya que no fue hasta después de haber avanzado con el proyecto que recordé esta obra y reconocí las resonancias con ella en *El Muelle* (2017). Finalmente, en este brevísimo repaso por algunas de las obras que operaron en el proceso creativo de mi obra, se encuentra la obra de Gonzalez-Torres quien con su retrato de su novio muerto me inspiró para hacer público mi dolor.

Estando la frase de Dickinson dando vueltas en mi cabeza y todo este universo de obras instalativas como fuentes de inspiración, el trabajo del inconsciente hizo que se precipite un día la imagen mental de *El Muelle* (2017) la cual esbocé rápidamente en un papel a mano alzada.



Luego realicé un fotomontaje en photoshop para visualizar los elementos y materiales que imaginaba para la obra: el muelle en madera, la marea de vidrios rotos, una sala de exposición y una persona que camina sobre los vidrios.

<sup>4</sup> Ver imagen en página 44

En relación a la elección de los materiales, habiéndome criado en una casa donde desde mi ventana veía todos los días las montañas de vidrios de una fábrica de vidrio abandonada, no me resulta extraño que ese elemento aparezca en mi discurso.

Por su parte la figura del muelle guarda una conexión particular con la historia detrás de la obra y es que la relación amorosa a la que ésta alude, nació en un muelle.

En un siguiente paso comencé a observar la carpintería de los muelles y a hacer bocetos a mano y en Autocad con mayor rigor constructivo. Para comprender mejor la relación espacial realicé un render<sup>5</sup> y una maqueta escala 1:25 que me permitieron ver la obra desde distintos puntos de vista.

Hasta aquí el proceso de proyecto que formó parte de la carpeta de proyecto que presenté para participar del FAUNA 2017. Afortunadamente el proyecto fue seleccionado y comenzó entonces el proceso de producción de la obra.

### 3.5.b. Producción

Tras recibir la noticia de haber quedado seleccionado en el FAUNA comencé a buscar un espacio taller lo suficientemente amplio donde pudiera trabajar y albergar la obra durante el proceso de producción. Fue entonces que inicié las negociaciones familiares para usufructuar el garage en desuso de mi abuelo paterno. En ese garage se encuentran todas las herramientas que supo usar mi abuelo cuando era más joven. Pero pasó el tiempo y ese espacio quedó un poco abandonado. Con la ayuda de mi padre, lo limpiamos y acondicionamos para poder trabajar en este proyecto.

En relación al vidrio que necesitaría para el proyecto me encontraba evaluando diferentes opciones de cómo conseguirlo. Pensé en comprar botellas a un fabricante, o directamente vidrio partido, quizás pedirlo prestado a alguna ONG que se dedicase al reciclaje de vidrio, pero a mi reflexión teórica le ganó la practicidad de mi padre quien, movido por su voluntad de ayudarme, comenzó un día a recolectar botellas por la calle. 1300 botellas. Noche tras noche, durante 3 semanas salió con su camioneta a buscar botellas por las calles de Lomas de Zamora con la misma dedicación y constancia con las que construyó, hilera por hilera, las paredes de nuestra casa.



Fotografías registro del proceso de producción de *EL Muelle* (2017) en Lomas de Zamora

---

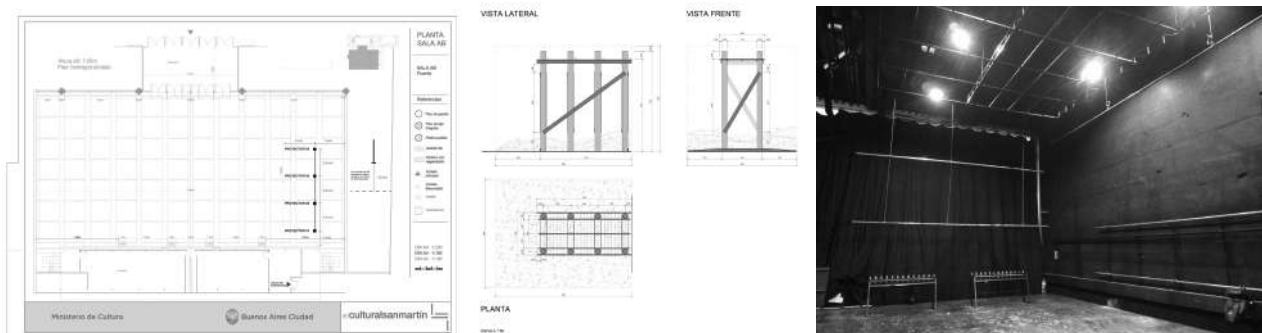
<sup>5</sup> Modelización 3D

En un momento decidí comenzar a clasificarlas por color para trabajar con ellas como si fuera la paleta de un pintor y fue ahí que tomé conciencia de que cada tarea había que multiplicarla por mil y es ahí donde entendí la necesidad de planificar para administrar bien el tiempo y el trabajo.

Rápidamente, el acopio de tantas botellas nos enfrentó a la realidad de la falta de espacio, entonces debimos cambiar las cajas de cartón que veníamos usando por cajones de verdura de madera para poder apilarlas.

Para quitar las etiquetas de las botellas comenzamos un proceso de inmersión de las botellas en baldes con agua durante 48 hs como mínimo y luego, con una espátula curva realizada con una lata, se procedió a rasquetear las etiquetas. Un último paso fue pasar una virulana para emproljar la superficie.

La determinación del espacio expositivo es clave para poder definir las dimensiones de la obra en función del diálogo que se pretende entre el espacio y la obra. Pero la confirmación de qué sala del CCSM se destinaría a la obra tardaba en llegar y eso retrasaba la construcción del muelle. Para poder comenzar a proyectar la obra en el espacio y la logística de montaje y desarme conseguí los planos del CCSM que me permitieron tener un poco de visibilidad. También utilicé Google Maps y Street View para chequear la accesibilidad, zonas de carga y descarga. y finalmente realicé una visita al espacio.



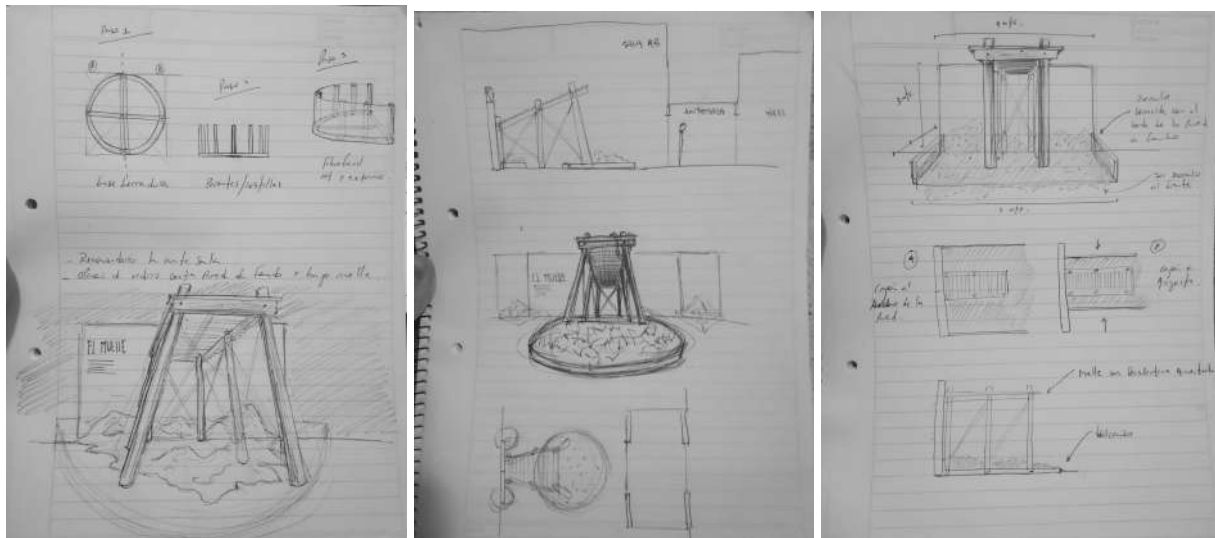
De izq. a derecha: Plano sala A/B del CCSM (2017). Plano Monge de El Muelle (2017) Autocad. Fotografía de registro de la sala A/B del CCSM (2017)

Cuando llegó la confirmación de que el espacio expositivo sería la sala AB me enfrenté al problema de que el espacio es abierto y que el techo es demasiado alto. En la reunión con el comité organizador del FAUNA se aclaran algunas cuestiones generales en relación al espacio y montaje, y se plantea la necesidad de un plafón que baje la altura del techo del espacio para mi obra y otra más.

Al mismo tiempo que se debatía el tema del espacio otra cuestión impactó en el proceso de producción y fue el uso del vidrio partido en el espacio de la exhibición.

Los curadores de la muestra se mostraban preocupados por lo peligroso del material y me sugirieron que pruebe la opción del uso de las botellas sin romper. También me pidieron que contenga o limite el vidrio con un zócalo. Estas observaciones me llevaron a realizar nuevos bocetos y pruebas en el espacio. Llegué incluso a pensar en reemplazar el vidrio por una

proyección de video de vidrio roto, pero nada me convencía como para prescindir de la presencia del material afectado por la violencia del gesto.



Bocetos en lapicera sobre papel A4 de ajustes de *EL Muelle* (2017) durante el proceso de producción.

El proyecto empieza a tomar una dimensión importante y el compromiso y la alegría se contagió entre mi familia. De repente 4 generaciones nos encontrábamos trabajando juntos. Cada uno encontraba en la tarea algo que les daba placer. El juego en mi sobrino, un proyecto en mi padre, un duelo compartido en mi caso, y algo para sentirse útil en mi abuelo.

Mientras continúa el acopio y limpieza de botellas y ya con ciertas nociones del espacio confirmadas comienzo la búsqueda de los postes y las maderas para la realización del muelle. Si bien el muelle fue pensado en los primeros bocetos casi como un enorme *ready-made*<sup>6</sup>, un muelle sustraído de su contexto y desfuncionalizado, evidentemente requerirá ser construido. Los pilotes de madera que utilicé para el armado de la estructura fueron resultado de una intensa búsqueda gracias a la cual encontré, en un taller de un particular en el conurbano bonaerense, esos viejos pilotes de madera dura y pesada que habían sido usados como postes de luz. Podría haber comprado postes nuevos de madera blanda y liviana e intervenirlos para que parezca que estuvieron expuestos a la intemperie pero a mi me interesaba la impronta del haber realmente estado expuesto a las inclemencias del clima. La verdad del material condensada en su carácter de índice.

<sup>6</sup> *Ready-Made*: "objeto habitual promovido a la dignidad de un objeto de arte por la simple elección del artista" (Breton et Eluard, 1938)



De izq. a derecha y de arriba a abajo: El abuelo Adolfo sosteniendo los pilares del muelle, yo cortando maderas para la pasarela, mi sobrino Bruno llenando los baldes de agua, mi padre y yo removiendo etiquetas. Fotografías registro del proceso de producción de *El Muelle* (2017) en Lomas de Zamora.

### 3.5.d. Montaje

Antes del montaje en la sala del CCSM, apoyándome en los conocimientos de carpintería y construcción de mi padre y la ayuda de mi abuelo y cuñado, la estructura fue ensamblada en el taller para chequear la estabilidad y ajustar últimos detalles. El día D, con un flete y dos ayudantes se transportaron todas las piezas y todas las botellas desde el taller de Lomas de Zamora hasta el CCSM en CABA.

El momento de romper las 1300 botellas fue realmente performático y cuando lo estaba haciendo me di cuenta que eso era parte de la obra. Romper todas y cada una de las botellas con un martillo fue catártico.

El montaje duró 3 días y fue intenso. Hubo contingencias a resolver hasta el último minuto pero afortunadamente desde el principio de este proceso artístico, nacido de una búsqueda personal de resignificar mi dolor, tuve la dicha de contar con la ayuda incondicional de mi familia y amigos.



Fotografías registro del proceso de Montaje de *EL Muelle (2017)* en el C.C.S.M.



F. Mondet, *El Muelle* (2017) Instalación , Fotografías de la obra. [Estructura de madera autoportante ensamblada y botellas de vidrio partidas] Centro Cultural San Martín, CABA, Argentina.

### 3.6. Análisis icono-plástico

Entiendo que el dolor se vehiculiza en la práctica artística por un lado, de manera consciente a través de la intención del artista pero también de manera inconsciente cuando la creación está afectada por la experiencia dolorosa, este trabajo intenta dar cuenta de ambas dimensiones. Es por eso que el análisis que hago a continuación se apoya sobre las certezas de mis intenciones al momento de la creación pero también cuestiona la obra con una actitud abierta. Considero este análisis como parte de un proceso de autoconocimiento que comienza con la producción de la obra y continúa luego con este ejercicio teórico de reflexión.

#### Operatoria de descontextualización

El muelle de madera presente en esta obra, si bien no es un ready-made, con su presencia pretende escapar de la lógica de la representación. Construido con los materiales y técnicas que se utilizan para una estructura de este tipo, este muelle, emplazado en otro lugar, podría cumplir su función en cuanto tal. Pero aquí, éste se encuentra descontextualizado, implantado en un espacio de exposición. La obra porta en sí la operatoria que lo despoja de su utilidad. Su relación en el espacio anula la posibilidad de interactuar con ella, caminar sobre su pasarela.

#### Escenario de la melancolía

Los muelles, desde el mito de Penélope<sup>7</sup>, han sabido ser, en la historia occidental, escenario por excelencia de la melancolía. Para S. Freud (1993), en el proceso del duelo, existe el riesgo de no poder soltar los lazos afectivos que nos vinculan con el ser amado y con ello entrar en un estado depresivo al que llamó melancolía.<sup>8</sup>

Dentro de la lógica moderna de dominio de la naturaleza, un muelle es el último bastión de soberanía de la razón del hombre. Más allá de él, el indómito mar y su misteriosa naturaleza.

Así como en *Las hojas del paraíso* (2014) frente al caos aparece un elemento organizador, bajo la figura del rastrillo como herramienta, aquí lo que ordena frente a la angustiante inmensidad del mar es la estructura del muelle. El muelle, como umbral entre esos dos mundos, es el último refugio del hombre ante la furia del mar pero el punto de vista del espectador lo confirma, en esta obra hemos caído.

#### La caída

La idea de caída, aparece en distintos momentos de la historia de occidente. Platón en *El Fedro*, inaugura una tradición dualista cuando desarrolla, con la alegoría del carro alado, la noción de la

---

<sup>7</sup> **Penélope**, personaje del poema épico griego la Odisea, es la esposa de Odiseo, rey de Ítaca, a quien, tras su partida a la guerra, espera durante veinte años.

<sup>8</sup> "El examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más, y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia; universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal, ni aun cuando su sustituto ya asoma. Esa renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una retención del objeto por vía de una psicosis alucinatoria de deseo." (Freud, S. 1993)

caída del alma de un plano ideal superior a uno imperfecto y sensible. A su vez, el sabernos excluidos de un plano superior encuentra correlato con la noción católica de expulsión del Paraíso. En clave existencialista, esta idea de caída resuena con el concepto de estar arrojados a la existencia de Heidegger. Una caída de la ingenuidad, como la toma de conciencia que me permite hablar de mí mismo.

### **Lo siniestro**

Mientras tanto en el piso, la escena se enrarece aún más tornándose inquietante y siniestra cuando nos percatamos que el mar que completa la puesta es en realidad un peligroso cúmulo de vidrios rotos. Freud dirá que la realidad adquiere una dimensión perturbadora, cuando lo conocido, lo familiar, se revela al mismo tiempo como algo extraño. Lo que antes era familiar, emerge bajo un aspecto amenazante, peligroso y siniestro. En palabras de Freud "lo ominoso (siniestro) es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo" (Freud, 1919, p.220)

### **El Índice - Gesto y huella**

Esos vidrios hablan desde su condición de índice. y su rigor de verdad. Según la teoría del signo de C. Peirce (1974), el índice "...es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto." El índice, que guarda una conexión real con el objeto representado, no pretende asemejarse a la cosa sino que la evoca al portar en él la huella de la cosa aludida.

Los vidrios rotos portan la huella del violento gesto que les dio origen. En el gesto, ligado a la expresión, a la emoción, a lo impulsivo, pareciera colarse involuntariamente algo de quien realiza la acción. Hay una "revelación" contenida en el acto.

Frente al miedo al olvido que surge ante la pérdida, la huella es testimonio irrefutable de la presencia del sujeto sobre esta tierra, la huella fue para el hombre primitivo tanto como para los modernos con preocupaciones existencialistas, la manera elegida para representarse a sí mismos. En ese gesto hay una afirmación del yo.

El expresionismo abstracto, por ejemplo, supuso una pintura de acción donde el gesto individual de cada artista hay una revelación de su esencia. A. Kaprow (1993), refiriéndose a la práctica del *action painting*<sup>9</sup> de Pollock dirá que ésta "...puede ser una vuelta hacia la época en que el arte estaba activamente involucrado con el ritual, con la magia y con la vida."

### **Nafragio**

En relación a la impotencia del silencio y el vacío tras la pérdida estos vidrios rotos resuenan con las botellas que lanzan al mar los naufragos con mensajes de auxilio. Este muelle sería entonces

---

<sup>9</sup> Pintura de acción.

como un buzón lleno de cartas sin abrir, sordo frente a gritos que piden ayuda y que el mar deposita a sus pies.

## **El Bautismo**

En un momento llegué a concebir esas botellas partidas como referencia al ritual de bautismo de los barcos. Como lo señala C. Gutierrez (2019), el mar ha sido considerado por muchas culturas un lugar misterioso, en el que se creía que habitaban diferentes dioses a los que se debía honrar para evitar que estos descargasen su furia sobre los barcos que surcaban sus aguas. Para ello se realizaban sacrificios rituales de animales e incluso humanos que ofrecían sangre a los dioses. Con el pasar del tiempo, éstos acabaron por sustituirse por ofrendas de vino. Los griegos por ejemplo estrellaban ánforas de vino contra los cascos de los barcos antes de botarlos al mar por primera vez. Esta tradición llega a nuestros días con el tamiz del cristianismo, conocida como bautismo. Para el cristianismo el bautismo es su sacramento iniciático en el que está presente la idea de sumergirse en el agua para comenzar una nueva vida. Esta práctica ritual se populariza en el mundo secular como símbolo de buen augurio para los navegantes.

Dentro del universo marino que propone *El Muelle* (2017) podemos entonces pensar los vidrios rotos como los restos de aquellas botellas utilizadas en el ritual del bautismo. De esta manera la obra se inscribe dentro del imaginario del deseo y del viaje.

## **Repetición y Acumulación**

Pero, ¿Por qué tantas? La acumulación es un recurso sugiere una especie de loop ad infinitum del gesto de arrojar una botella en el ritual del bautismo. Si esto responde al deseo de buenos augurios, su repetición pareciera entonces señalar un enquistamiento en la instancia del deseo. En *El Muelle* (2017) hay un claro deseo expresado a través de un gesto simbólico repetido al infinito. La paradoja es que la consecuencia de la insistencia del gesto, transforma lo que era un sueño de buenaventura en la pesadilla de un mar de vidrios rotos.

## **Deseo**

“...La función de la repetición en el inconsciente ... lo que es buscado por el sujeto es su unicidad significativa, y en tanto que una de las vueltas de la repetición, si podemos decir, ha marcado al sujeto que se pone a repetir lo que no podría, seguramente, más que repetir, puesto que eso no será nunca más que una repetición, pero con el fin de hacer que vuelva a surgir lo unario primitivo de una de sus vueltas.”. (J. Lacan 1961-1962)

En el proceso de reelaboración y producción simbólica que supone el duelo, movidos por el deseo, podemos volver una y otra vez sobre nuestros pasos, tratando de recuperar lo perdido con la esperanza de que en esa repetición y con el tiempo algo se cuele algo que nos permita

entender, que nos ayude a continuar. Como el perpetuo movimiento de las olas y la espera de que al retirarse una de ellas quede depositado sobre la arena algún tesoro perdido...

### ***El Muelle como cenotafio***

En función de ciertas características de la obra, su clasificación dentro del modo instalación parecería suscitar sospechas. Si bien la presencia literal de sus elementos y su tamaño lo suficientemente grande como para poder entrar en ella son características que se encuentran presentes, la imposibilidad del visitante de ingresar en la obra restringe su experiencia y cuestiona la pertinencia de la categorización de esta obra como instalación.

La instalación, para Claire Bishop (2008), supone a un espectador corporizado y descentrado<sup>10</sup> que al transitar el espacio obrado y ser visto por un otro completa la lectura de la obra. Si bien *El Muelle* (2017) interpela la corporalidad del espectador, es cierto que no le permite ingresar. Hay en la obra una intencional negación: Por un lado un muelle al que no se puede subir y por otro unas aguas por las que no se puede transitar... La obra atrae y rechaza al espectador con la misma potencia.

Boris Groys dice que si bien la instalación se caracteriza por la decisión del artista de autorizar el ingreso al espacio de su obra, no hay que dejar pasar por alto “el acto simbólico de privatización del espacio público de la exhibición que antecede al acto de apertura”. (Groys, 2015, p.57) Ejemplos de ello son Vietato Lo Sbarco / Prohibido desembarcar<sup>11</sup>, (2007) de la finlandesa Maaria Wirkkala en en el Pabellón de Finlandia en la 52da Bienal de Venecia o *Destierro* (2017) del indio-británico Anish Kapoor, en el Parque de la Memoria.



Anish Kapoor, *Destierro* (2017) , Instalación, Parque de la Memoria, Buenos Aires.

En esta obra **privatizo el espacio** asignado por el FAUNA para la obra ocupandolo en su totalidad con implantación de una estructura a escala humana en la cual el visitante puede proyectarse. Al mismo tiempo le niego el acceso con la acumulación de vidrio partido que rodea la estructura. El

<sup>10</sup> El concepto de *sujeto descentrado* que plantea Bishop surge en oposición a la tradición de la perspectiva renacentista que situaba al espectador en el centro del mundo representado. Frente a esto las teorías posestructuralistas plantean un sujeto dislocado, dividido y en tensión consigo mismo. BISHOP, C. (2008) El arte de la instalación y su herencia. Revista Ramona (78) pag. 47

<sup>11</sup> Ver imagen en página 42

límite impuesto al espectador busca empatizar con la impotencia y el dolor de mi pérdida. Esta operatoria empuja la obra a los límites de la categoría instalación.

La teoría del campo expandido desarrollada por Rosalind Krauss (1996) para referir a las múltiples producciones que se resistían a ser sistematizadas y clasificadas según los parámetros de la estética tradicional, nos permite pensar la instalación como forma escultórica expandida.

La escultura ya había cesado de ser algo positivo para ser la categoría que resultaba de la combinación de dos exclusiones, la del no-paisaje y la no-arquitectura. En la teoría del campo expandido Rosalind Krauss añade los conceptos de paisaje y arquitectura en un diagrama que deja la escultura en la periferia de un campo donde hay otras posibilidades estructuradas en torno a las combinaciones de esos conceptos.

Esta obra, en los límites de la instalación, porta la lógica conmemorativa del monumento. *El Muelle* (2017), al poner en el centro de la escena pública el dolor, se presenta como una estrategia personal y alternativa de luto, en esta forma de monumento conmemorativo.

Dentro de los monumentos funerarios un cenotafio o sepulcro vacío, a diferencia de un mausoleo, no contiene el cuerpo de la persona a quien se dedica. Casualmente relacionados con el mar, en sus orígenes eran construidos para recordar a aquellas personas que fallecían en batallas marinas o naufragios y cuyos cuerpos no eran recuperados.

Si bien en la antigüedad el monumento funerario tenía la función práctica de asegurar el buen tránsito del alma de la persona fallecida hacia un otro mundo, hoy en día podríamos decir que los monumentos funerarios responden sobre todo a la necesidad de quienes estamos vivos y debemos transitar el proceso del duelo.

El cenotafio nos permite paradójicamente recordar para poder olvidar. Vivir en un recuerdo constante implicaría no estar en el presente. Sería caer en la melancolía o la locura. En el complejo proceso del duelo, debemos renunciar a todo lo perdido para poder avanzar, pero el miedo a olvidar nos mantiene atados al pasado. Es por eso que el cenotafio, al darnos un lugar concreto para la memoria, y asegurarnos que el ser amado no caerá en el olvido, nos permite soltar. Construir un cenotafio es un acto simbólico que da prueba de la voluntad de sanar una herida.

### 3.7. Filiaciones e inscripciones

#### Filiaciones

*El Muelle* (2017) se inscribe dentro de la ambiciosa y contradictoria tendencia actual señalada por Debray, que pretende acumular la sensación y el lenguaje. Por un lado la emoción del dolor a través de índice, el gesto... y por otro lado su interpretación conceptual, el símbolo. La búsqueda por re-presentar mi dolor en el espacio, hace que convivan en la obra el gesto impreso en las botellas y la metáfora de éstas como un mar peligroso.

Es por eso que esta obra encuentra filiaciones con obras de corrientes artísticas tan diversas como el arte conceptual y el expresionismo abstracto.



Hans Haacke, (1993) *Germania*, instalación. Pabellón alemán, 45ta Bienal de Venecia.

El arte conceptual se sirve del lenguaje como materia principal. La idea es lo que importa y la factura es irrelevante. No priorizan a un espectador corporeizado<sup>12</sup> sino sus competencias intelectuales necesarias para interpretar el código. Pero obras conceptuales las hay más o menos comprometidas con la materia, la forma o en otras palabras con la experiencia estética. La obra

<sup>12</sup> Concepto de Bishop, C.

de Hans Haacke ha sido una gran influencia por lo simple y contundente de su sintaxis visual. Con pocos elementos y operaciones concretas dice mucho.

Su obra *Germania* (1993) fue una referencia clave para *El Muelle* (2017). Me intereso en ella lo roto, a nivel conceptual pero sobre todo a nivel formal.

En ella el caos de los bloques de cemento esparcidos en el suelo se potencia en contraste con la estructura ordenada, entera y vertical del espacio que la contiene. Estos dos elementos aparecerán en mi obra bajo la forma organizada de muelle frente al caos de vidrios rotos.

El uso de los vidrios en *El Muelle* (2017) está vinculado al uso simbólico del material en la obra de Joseph Beuys. El traje en *Traje de Fieltro / Felt Suit* (1970), ya es de por sí una unidad de sentido que al yuxtaponerle la carga simbólica del material fieltro, apunta a nuestro poder asociativo para decodificar su sintaxis visual. El traje alude al cuerpo, y el material fieltro alude a la protección. La asociación es inevitable y la idea de vulnerabilidad del hombre y de hostilidad del entorno queda constituida. Hay en su obra otro elemento que me ha inspirado y es el carácter autobiográfico en la elección del material ligada a una experiencia personal traumática. Aviador en la Segunda Guerra Mundial, Beuys se estrella en Crimea; aparentemente habría sido salvado por los habitantes de esa región quienes lo habrían envuelto en fieltro.



De izq. a derecha: Joseph Beuys, *Traje de Fieltro / Felt Suit* (1970) [ traje de fieltro de dos piezas ] Proa, Buenos Aires.  
Joseph Beuys, , *Situacion / Plight* (1985) instalacion [ fieltro, piano, termometro, cuadro negro ] Museo Pompidou, Paris.

A diferencia del arte conceptual que nos habla con signos, el minimal no pretende contarnos nada, opera con el silencio de su presencia, su organización en el espacio (uso del piso, del rincón, de la verticalidad) su escala, módulo y repetición respondiendo a una cierta noción de orden. A nivel formal, el muelle le debe algo de su retórica a las conquistas de la escultura minimal. Si bien el muelle, lejos está de la factura industrial que caracterizó al minimal, cuando proyectaba su

desarrollo en el espacio, lo imaginaba con la soberbia e imponente presencia de la opresiva verticalidad de las obras de Richard Serra.



De izq. a derecha: Richard Serra, *Band* (2006) acero inoxidable, (3.9 × 11.1× 21.9 m), Los Angeles, County Museum of Art. Robert Smithson, *Map of Broken Glass (Atlantis)*, (1969/2013). Dia Art Foundation, Nueva York.

A su vez, la acumulación de vidrios en *El Muelle* (2017) se inscribe en la tradición minimal del uso del piso. En este sentido la obra de Robert Smith, en particular *Maps of broken glass (Atlantis)* (1969) es una referencia.

Por último cabe señalar la filiación de esta obra con aquellas prácticas que han trabajado en torno al gesto. Desde los trazos gestuales de K. Kollwitz en sus dibujos, pasando por el dripping de J. Pollock en sus obras de gran formato, o incluso el radicalismo de la herida en la tela de L. Fontana. La acción cuasi performática de la ruptura de las botellas en el proceso de producción de *El Muelle* (2017) y que imprime en ellas la huella del sujeto, encuentra referente en las pinturas de acción de J. Pollock.



De izq. a derecha: Käthe Kollwitz, *Autoretrato* (1933) dibujo [carbonilla sobre papel, 47.7 x 63.5 cm], Jackson Pollock en su atelier de Nueva York (1951), Fotografía blanco y negro por Hans Namuth. Lucio Fontana, Milan, (1964) , fotografía blanco y negro por Ugo Mulas.

## Inscripciones

Los referentes elegidos para señalar un posible ámbito de pertenencia de esta obra, son artistas consagrados del arte contemporáneo que hacen parecer pretenciosa la inscripción dentro del universo de su producción, pero mi búsqueda artística en torno a la representación del dolor me ha llevado a descubrir un terreno en común con las obras de estos artistas.



Maaria Wirkkala, "Vietato Lo Sbarco / Prohibido desembarcar," (2007) instalación en el Pabellón de Finlandia en la 52da Bienal de Venecia.

## Maaria Wirkkala | (Finlandia, 1954)

En 2007 tuve la oportunidad de visitar la Bienal de Venecia donde descubrí la obra de la artista finlandesa Maaria Wirkkala. Su instalación *Vietato Lo Sbarco / Prohibido desembarcar* (2007) ocupó todo el espacio del Pabellón de Finlandia con una acumulación de fragmentos de cristal de Murano rotos, en el centro del espacio un bote se llenaba de agua que goteaba del techo. A un costado de la entrada del espacio, una escalera de cristal apoyada contra la pared.

Esta instalación hizo eco en mi en el momento en que me encontraba procesando la pérdida de mi madre y quedó guardada en algún rincón de mi memoria. Años después, elementos de esta obra aparecen casi involuntariamente en *El Muelle* (2017), obra que reflexiona sobre otra pérdida, la de mi pareja. Wirkkala aborda el sufrimiento privado y colectivo, con una sutil sencillez. A través de su propuesta a la vez conceptual y estética, nos invita, en palabras de Szeemann, a “sentir conscientemente”<sup>13</sup>

De esta obra rescato la privatización del espacio de la que habla Groy, el uso del material cristal, el gesto impreso en la acción performática de arrojarlos y romperlos, la operatoria de repetición y acumulación.

En la privatización y clausura del espacio que realizó con los vidrios en *El Muelle* (2017) aparece un recurso que claramente proviene de los aportes de esta obra de Wirkkala.

*Prohibido desembarcar* (2007) parecería hacer alusión al fenómeno de la migración ilegal africana y su peligroso ( y a veces mortal) periplo por el mediterráneo hacia las costas de Europa.

En ella la artista nos expone a un mar peligroso y nos rechaza del espacio expositivo como los inmigrantes son rechazados en los países hacia los que migran.

El valor simbólico de su acción performática.

Hija del famoso diseñador finlandés Tapio Wirkkala (1915-1985) cuyo trabajo se basó en el uso del vidrio, horneado justamente en Murano, Maaria rompió las preciosas botellas y jarrones, legado de su padre, uno por uno en el piso del pabellón para construir esa metáfora del mar. Maaria sacrificó algo muy valioso para ella para hablar del sacrificio y el dolor de aquellas personas que dejan su patria en busca de una vida más digna.

Esta obra es, para mi, un cenotafio, que intenta, a través del arte mantener en la memoria colectiva

---

<sup>13</sup> SZEEMANN, H. (10 de Abril de 2022) *Words / Palabras* en Maaria Wirkkala [ Web ] <https://www.maariawirkkala.com/words/>

## Felix Gonzalez-Torres | (Cuba,1957- EE.UU.,1996)

La obra de Felix Gonzalez-Torres despierta en mí una gran empatía. La sutil y poderosa poética de sus obras con la que realiza el duelo por la muerte de su pareja, fue para mí una gran referencia. Atravesado por la crisis de la epidemia del HIV en un clima político conservador, la obra de González-Torres, un hombre abiertamente gay, puso en el centro de la escena pública su dolor personal por la muerte de su novio Ross, visibilizando no solo su dolor personal sino el de toda una colectividad.

Empleando materiales sencillos y cotidianos (pilas de papel, caramelos, relojes) y un vocabulario estético simple que recuerda tanto al minimalismo como al arte conceptual aborda temas como el amor, el deseo, la vulnerabilidad y la pérdida de una manera potente y silenciosa.



De izq. a derecha: Felix Gonzalez-Torres. "*Sin Título* " (*Retrato de Ross en L.A.*), 1991/2016. Instalación en Rockbund Art Museum, Shanghai. Felix Gonzalez-Torres. "*Sin título*" (*Amantes perfectos*), 1991/2012. Instalación en The Menil Collection, Houston. Felix Gonzalez-Torres, "*Sin Título*" 1991 Fotografía registro del Cartel Dimensiones variables. Moma, Nueva York.

"*Sin título* " (*Retrato de Ross en L.A.*), (1991), es la obra más significativa para mí dentro de su conocida serie donde utiliza caramelos dispuestos en el piso, acumulados en las esquinas o extendidos como alfombras. En este caso Gonzalez-Torres lo hace para representar el cuerpo de su novio y la manera en que éste se fue consumiendo por la enfermedad frente a la indiferencia de la sociedad. Para ello Gonzalez-Torres hace partícipes a los visitantes, que al comerse los caramelos devienen los responsables y cómplices de su desaparición. Si bien con *El Muelle* (2017) no exploro esta dimensión participativa, ni política, esta obra de Gonzales-Torres ha sido mi referente a la hora de socializar el dolor por la pérdida (en mi caso simbólica) de la pareja.

En la misma línea de hacer visible públicamente un dolor tan íntimo *Sin título* (1991), es una fotografía en blanco y negro de la cama vacía de González-Torres con la huella de dos cuerpos ausentes, que el artista instaló en enormes carteles en la vía pública de Nueva York.

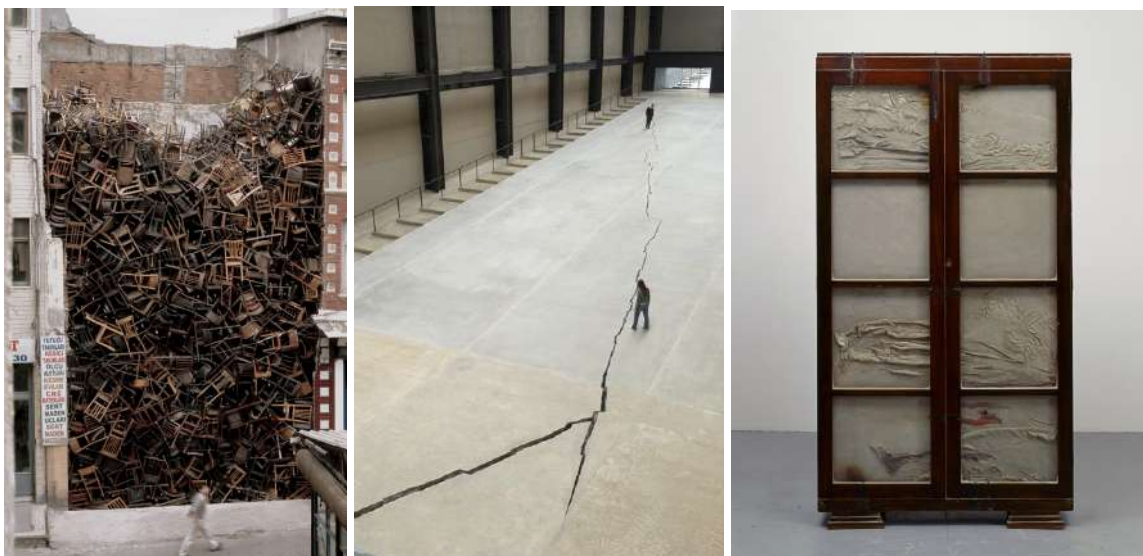
Estas obras, ya sea dentro del museo, en forma de objeto, instalación efímera, o intervención en la vía pública, son para mí estrategias individuales de elaboración del duelo y sobre todo de socializar en un luto alternativo. *El Muelle* (2017) se inspira de estos homenajes de Gonzalez-Torres al amor de su vida.

## Doris Salcedo | (Colombia, 1958)

Doris Salcedo es una artista que aborda en su obra el dolor por la pérdida en su dimensión colectiva. El tema central de su trabajo es el luto. Para Salcedo la muerte crea una ausencia que debe ser honrada por los vivos<sup>14</sup>. Dirá que los rituales funerarios que le devuelven la dignidad al ser humano suelen estar ausentes en contextos de violencia como los vividos por la sociedad colombiana. Salcedo entiende su obra como una manera de hacer público ese duelo. La artista nos habla de olvido y memoria, presencia y ausencia, convirtiendo objetos familiares y cotidianos en algo mucho más profundo, casi en un monumento funerario.

Su obra está comprometida con las huellas de la violencia social sin hacer referencia directa a ningún hecho en particular. Sus propuestas me interesan por combinar lo conceptual y lo material logrando un efecto perturbador.

La repetición y acumulación, presentes en mi obra, son operatorias simples pero poderosas. En *Sin título* (2003) Salcedo colocó caóticamente 1.550 sillas en un terreno vacío entre dos edificios de la ciudad de Estambul. Los muebles que utiliza la artista evocan a las personas que los utilizaron y que ahora no están. Esas sillas se entremezclan y ocupan el espacio al igual que los recuerdos.



De izq. a derecha: Doris Salcedo (2003) *Sin título*, 10 x 6 x 6 m., 8ª Bienal de Estambul. Doris Salcedo (2007) *Shibboleth*, 22.25 x 29.83 m., Tate Modern, London. Doris Salcedo. *Sin Título*, (1998)

En su serie *Sin título* donde interviene muebles llenando su vacío interior con cemento y de esta manera inutilizadolos, aparece la operatoria de negación o clausura que, de me permito explorar a mi manera en *El Muelle* (2017) .

Su instalación *Shibboleth* en la Tate Modern de Londres, aparece otro elemento que me interesa y es la fractura. Esta obra es en sí una grieta en el suelo. Cuando terminó la exposición, la grieta se selló y permaneció bajo el piso del museo como una cicatriz permanente y un recordatorio del dolor.

<sup>14</sup> [San Francisco Museum of Modern Art] (2011), *Doris Salcedo: Memory as the essence of work* , [video]

## 4. Derivas

### *Disminuir el mar (2016)*

Deriva artística propia ligada a *El Muelle (2017)*



Francisco Mondet, *Disminuir el mar* (2016) - Fotografías de la performance. IUNA sede Huergo, C.A.B.A., Argentina.

### 4.1. Génesis – Motivaciones y objetivos

Si bien esta performance *Disminuir el Mar* (2016) fue realizada antes que *El Muelle* (2017), en la exploratoria en torno al tema del duelo ésta vino después. En el año 2016, ya me encontraba trabajando en torno al proyecto de instalativo pero en paralelo y mientras seguía trabajando en la instalación, comencé a explorar otros modos de decir como la performance. Recurrí entonces a la traducción de esta obra al lenguaje de la performance. Para ello utilicé mi cuerpo, una pintada sobre una pared y una botella.

### 4.2. Ficha técnica y descripción formal

Título: *Disminuir el mar*

Autor: Mondet, Francisco

Año: 2016

Materiales: Brea, pinceleta, botella, vidrios partidos

Duración: 20 minutos

Categoría: Performance

Exhibido en: IUNA sede Huergo

En un aula de paredes blancas de la sede Huergo del IUNA la performance comienza con el intérprete descalzo y vestido de blanco sentado en medio de la sala sin hacer nada. Espera...

El espacio vacío está dividido en dos: tres cuartas partes del espacio pertenece al área de operación del performer y un cuarto del espacio destinado para el público. Esta separación está dada por un cordón de vidrios rotos. En un rincón cerca del performer un tacho de brea con un pincel de brocha gorda y sobre un taburete una botella de vino vacía, un papel y un lápiz.

## **Dinámica**

### **1.- Secuencia caligráfica**

La performance comienza con el performer ya en “escena” sentado, sin hacer nada...

En un momento dado el performer se levanta, toma la brocha y el tarro de brea, se dirige hacia una pared del espacio y escribe la palabra “EL” en el centro de la pared. Los trazos de las letras comienzan a la altura del zócalo de la pared y se extienden hasta donde llega el brazo extendido del performer. Éste se aleja del muro, observa lo escrito por un momento y regresa para terminar de completar la palabra “MUELLE”.

### **2.- Secuencia Piso**

En una segunda instancia, el performer comienza una secuencia de movimientos. Estos comienzan sutilmente como pequeñas oscilaciones alternadas con caricias en la cabeza van aumentando en intensidad hasta que las caricias se vuelven golpes autoinfligidos y la oscilación un remolino que arrastra al cuerpo por todo el espacio.

En una tercera instancia el performer comienza a interactuar físicamente con el muro. La superficie del cuerpo del performer se encuentra con la dura superficie del muro en lo que primero pareciera ser una instancia de reconocimiento físico que rápidamente deviene en embestidas que evidencian una intención de entrar con su cuerpo dentro de ese “MUELLE”. Pero no puede.

### **3.- Secuencia Muro**

En una última instancia el performer, agitado y frustrado por el fracaso de su tentativa, toma el lápiz y papel, escribe un mensaje, lo introduce en la botella de vino y avanza hacia el público. Tras unos instantes de quietud, sorpresivamente se voltea y revolea la botella haciendo que esta estalle contra la palabra MUELLE escrita en la pared.

### 4.3. Análisis ícono-plástico

#### El título - del objeto al verbo

Si en el cenotafio *El Muelle* (2017) el título es el sujeto de un enunciado que no habla, en la performance el título es puro verbo. Disminuir el mar, por más que no nos da muchas pistas del cómo, plantea una acción. No es casual visto que la acción es el elemento de la performance. El título se lee como una orden, una premisa, una consigna.

#### El Muelle - de la presentación a la representación

Si en el cenotafio el muelle era un muelle real, presente en carácter objetual, en esta performance el muelle ya no está presente sino representado. En esta operatoria aparece mi constante inquietud por la tensión entre ficción y realidad, presentación y representación como en *Una y tres sillas* de Kosuth. En esta obra conceptual formada por una silla de madera, la fotografía de la silla y la ampliación fotográfica de la definición de la palabra «silla» en el diccionario, el artista utiliza el lenguaje como materia y tema.



KOSUTH, J. (1965) *One and Three Chairs* (Una y tres sillas). Arte conceptual

En *Disminuir el mar* (2016) la triada de Kosuth se ve alterada. El objeto muelle no está y la palabra MUELLE escrita en la pared opera fusionando la dimensión lingüística con la icónica. En su dimensión lingüística el texto opera como anclaje semántico del desarrollo performático. Gracias a él, el espacio circundante se transforma en mar y el performer en un náufrago. Pero, como dirá Marie-Hélène Milano (1999) “hay una incursión incontenible de lo visible en lo legible.” La forma del texto, su dimensión visual es un fenómeno que incide en el mensaje lingüístico e introduce un nuevo elemento a la obra.

El tratamiento gráfico del texto, la espacialización de las palabras o letras, supone lo que Milano llama escenificación de lo escrito, una puesta en escena de las palabras escritas.

La tipografía donde el texto se encarna conlleva una carga semántica y lo interesante es cuando ésta se pone al servicio del sentido del texto y así potencia el mensaje. La tipografía rectilínea, el uso de mayúsculas, el tamaño, la verticalidad del soporte, la materia utilizados en esta performance asemejaban la estructura de pilotes de un muelle.

Si por un lado, la traducción de la presencia del objeto muelle, se ve reducida a la fría palabra escrita en negro sobre blanco, por otro lado aparece en este caso la impronta del performer.

La escritura compromete todo el cuerpo y se vuelve performática. Subrayar la idea de construcción de esa realidad con la que luego voy a interactuar. Como quien crea su propio altar para ir a rezar.

### **El cuerpo – de la ausencia a la presencia**

En *El Muelle* (2017), el cuerpo del artista se retira de la escena mientras que en la performance éste se hace presente como elemento central. La retórica del cuerpo, los gestos, los movimientos, las secuencias, las acciones portan el discurso.

En la secuencia en el piso se recrea el tránsito del protagonista por ese mar peligroso en el que se convirtió su realidad tras la caída del muelle. Los movimientos de oscilación de esta secuencia remiten al movimiento de los cuerpos flotando en el mar. Aquí aparece lo siniestro cuando las caricias que buscan consolar la angustia devienen golpes autoinfligidos.

La interacción entre el performer y el texto/imagen en la pared durante la secuencia del muro se relaciona con la noción de trompe l'oeil, o trampantojo. En su momento recuerdo haber pensado en la caricatura del *Coyote y el Correcaminos*, donde uno pintaba túneles en la pared de piedra los cuales funcionaban como una salida para el otro pero no para él mismo.

Además la tensión entre presentación y representación, aparece en esta performance, así como en *El Muelle* (2017), la repetición del deseo. El performer insiste persistentemente con su cuerpo para ser parte de esa representación, pero hay un límite que se percibe a través del dolor del cuerpo.<sup>15</sup> Es cuando aparece el dolor en escena, que la ficción cae.

La imposibilidad de fusionar esos dos mundos genera frustración que se va acumulando en el performer -como las vidrios en el cenotafio- quien finalmente pierde la calma y revolea una botella haciéndola explotar contra ese muro al que no logró atravesar. La explosión de la botella aquí tiene más relación con el mensaje de un naufrago que con el bautismo de un barco. La explosión de la botella es el grito del mensaje de un naufrago.

---

<sup>15</sup> Artistas como el performer Yann Marussich, o el activista Piotr Pavlenski han experimentado con los límites del dolor en sus performances.

#### 4.4. Registro de la performance

En esta experiencia dos situaciones llamaron mi atención, una al principio y otra al final.

Al comenzar la performance hubo una persona que atravesó el límite propuesto que separaba el espacio de la performance del espacio del público (por cuestiones de seguridad) Esta persona observaba la situación y me registraba en video con su teléfono o cámara digital portátil. Esto puso en riesgo la performance ya que si esa persona permanecía allí no sería posible realizar el final de la performance como planeado ya que la explosión de los vidrios hubiera podido lastimarla.

La otra situación, la más trascendente, sucedió al finalizar la dinámica cuando alguien, creo que fue la misma persona, cruzó el cordón de vidrios y vino directamente a mi encuentro para abrazarme.

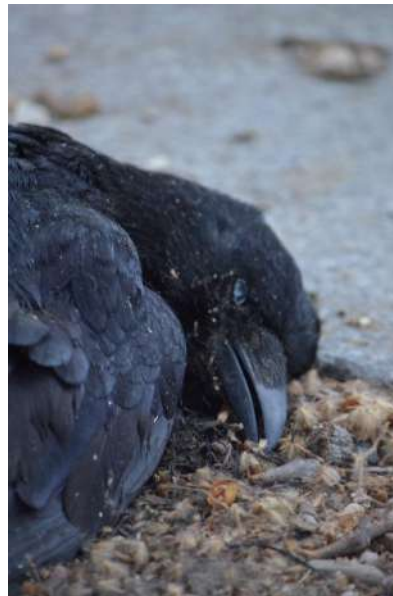
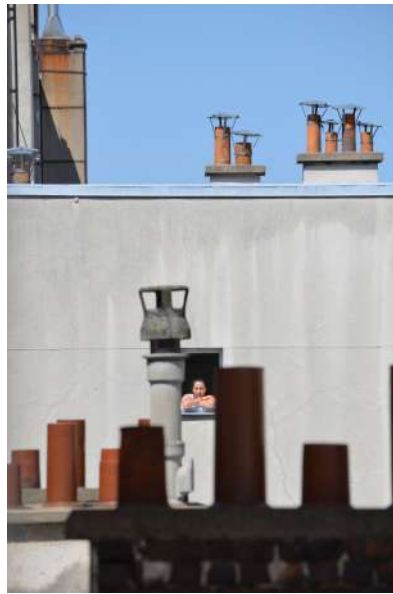
En ese momento supe que el mensaje había llegado.

#### 5. Horizonte de proyección

En los últimos años he incursionado en la fotografía con un proyecto que surgió con la crisis ocasionada por la pandemia del Covid-19 que sorprendió al mundo entero. La situación general y las medidas de confinamiento fueron sin duda una experiencia traumática. La muerte estaba en el aire y se esparcía viralmente. La realidad se imponía como una experiencia personal angustiada a la vez que como un momento histórico mundial sin precedentes. Ante la falta de contacto humano por el aislamiento obligatorio sentí la necesidad imperiosa de crear para procesar lo que estaba pasando y de salir al encuentro de otros para no sentirme tan solo. Fue así que comencé a registrar esa ciudad vacía, donde la vida se pasaba ahora en los balcones y ventanas desde donde la gente miraba con melancolía el mundo que supo ser y que ya no era. Esta práctica fue una experiencia que me permitió sobrellevar la angustia y ansiedad de esos tiempos.

La fotografía vehiculiza mi interés por la *verdad* en la intersección entre la presentación y la representación. La fotografía como la captura de un fragmento del espacio y de un instante del tiempo, como una huella de la vida que se nos escapa y que nos contiene a ambos el retratado y quien posa su mirada sobre él. Con mi incursión en la fotografía surge otra estrategia de resistencia frente a la muerte, otro monumento conmemorativo de la herida.

Esta producción coyuntural entre el término de mis estudios en la UNA y la producción artística fuera del marco de la institución educativa, inauguró mi mirada sobre el dolor en los otros y se posiciona hoy como un posible horizonte de proyección.



F. Mondet, imágenes del proyecto fotográfico realizado durante la Pandemia de Covid-19 en 2020, Paris.

## 6. Conclusión

Hemos visto, de la mano de filósofos existencialistas, el dolor como un elemento constitutivo de la condición humana. Los aportes de la psicología han echado luz sobre el lado oscuro del Yo, el inconsciente. De la mano de Freud hemos enmarcado el dolor de la pérdida en el proceso de duelo a través del cual metabolizamos el dolor permitiendo que éste se manifieste luego resignificado en un entramado simbólico.

El dolor, como señala Debray, se impone en el hombre como potencia creativa. Desde los menhires primitivos en los orígenes de la historia hasta las prácticas contemporáneas como la de Felix Gonzales Torres o Doris Salcedo, la resignificación del dolor de la pérdida en el entramado simbólico de la creación artística ha tenido un carácter vital. Estas prácticas, monumentos y rituales, rinden homenaje, construyen memoria, alivian la herida.

Hoy en día, en una sociedad del bienestar que patologiza el dolor, las prácticas artísticas que lo manifiestan pueden ser pensadas como estrategias alternativas, monumentos conmemorativos de la herida.

Con la pérdida de un ser amado una parte nuestra se va con ellos, algo dentro nuestro parece morir. Frente a ello la producción de signos, con los que buscamos ordenar el caos, llenar el vacío nos permite aliviar el peso del dolor al compartirlo con los otros. En ese compartir quizás algo se transforme. En el encuentro con la obra, el visitante quizás se sensibilice y ello habilite en él modos discursivos, estéticos que nuestra cultura actual vulnera privilegiando una mirada económica.

Es por todo esto, considero que los signos que hablan de la muerte, son para quienes tenemos que lidiar con la pérdida, signos vitales.

En mi pasaje por la U.N.A. pude adquirir valiosas y variadas herramientas de los distintos lenguajes artísticos con las cuales poder articular, vehiculizar y compartir mi dolor. Desde el dibujo, pasando por la performance hasta la instalación, todas estas disciplinas y modos, fueron oportunidades para, a través de la creación, conocer el mundo y conocerme a mi.

Como artista visual estoy especialmente interesado en crear experiencias que generen tensión, extrañamiento, incomodidad, que descoloquen al espectador para sensibilizar y habilitar una dimensión crítica en ellos. Partiendo de vivencias personales, abordo temáticas relacionadas al conflicto de la condición humana.

La búsqueda de la 'verdad' en la obra me ha llevado, desde pequeño, a una encrucijada con la idea de re-presentación. En esa búsqueda me acerqué primero al gesto en el dibujo, luego a las acciones concretas de la performance y seguido a la instalación.

Recientemente encontré en la fotografía una herramienta poderosa para vehiculizar estas inquietudes y con ella hacer foco en el dolor de los otros.

## 7. Referencias

### 7.1. Referencias marco teórico

ARGULLOL, R. (2012) *La atracción del abismo*; Madrid: El Acantilado.

ARTAUD, A. (2005) *El arte y la muerte / Otros escritos*. Buenos Aires: Caja negra editora.

BISHOP, C. (2008) *El arte de la instalación y su herencia*. Revista Ramona (78) En línea en: <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/bishop-instalaciones.pdf>

CARDONA SUAREZ, L. F. (2015) *La experiencia del sufrimiento y la medicina mentis*. Bogotá: Desde el Jardín de Freud (15)

DEBRAY, R. (1994) *La génesis de las imágenes y El nacimiento por la muerte* en *Vida y muerte de la imagen - Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

De UNAMUNO, M. (1969) *Obras Completas VII*. Madrid: Escelicer.

DOR, J. (1985) *La estructura del sujeto* en *Introducción a la lectura de Lacan II.* Paris: Editorial Gedisa.

FREUD, S. (1993) *Duelo y melancolía* en *Obras Completas vol. XIV*. Buenos Aires: Amorrortu.

HEIDEGGER, M. (2003) *Ser y tiempo*. Traducción de RIVERA J. E. Madrid: Trotta. <https://escuelafilosofiaucsar.files.wordpress.com/2015/09/heidegger-m-ser-y-tiempo-rivera.pdf>

HUYSEN, A. (2001) *En busca del futuro perdido*. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Buenos Aires: Fondo de cultura económica

JUNG, C G. (1933) *Los problemas de la psicoterapia moderna* en *El hombre moderno en busca de un alma*. En línea en: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.218430/page/n71/mode/2up>

KIERKEGAARD, S (1982) *El concepto de la angustia*. Madrid: Espasa-Calpe. <https://www.dialogoexistencial.co/wp-content/uploads/2019/11/www.dialogoexistencial.co-el-concepto-de-angustia-kierkegaard.pdf>

LACAN, J. (1961-1962) *El Seminario IX, La Identificación*. Buenos Aires. Versión inédita. En línea en : [https://e-diccionestjustine-elp.net/wp-content/uploads/2019/10/La\\_identificacion.pdf](https://e-diccionestjustine-elp.net/wp-content/uploads/2019/10/La_identificacion.pdf)

NAVALON, E. (2019) *Sin dolor no hay supervivencia*. Revista digital UMH Sapiens. En línea en: <https://umhsapiens.com/sin-dolor-no-hay-supervivencia/>

SCHOPENHAUER, A. (2013) *El mundo como voluntad y representación*. Madrid:Trotta

### 7.2. Referencias El Muelle

BISHOP, C. (2008) *El arte de la instalación y su herencia*. Revista Ramona (78) En línea en: <https://historiacritica843.files.wordpress.com/2011/09/bishop-instalaciones.pdf>

BRETON, A. y ELUARD, P. (1938). *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*. París. Galerie Beaux-Arts.

CALVANO, S. (2017) *Nadar en un mar de vidrios* en *Catalogo FAUNA 2017* Disponible en: <https://fauna2017.una.edu.ar/assets/files/2019-una-re-catalogo-fauna-2017-digital.pdf>

DICKINSON, E. (1873) *Letter to Prez D. Cowan* en Dickinson electronic archive. Disponible en: <http://archive.emilydickinson.org/correspondence/cowan/1386.html>

FREUD, S. (1919) *Lo Ominoso* en Obras completas XVII. Buenos Aires: Amorrortu. Disponible en: <https://www.bibliopsi.org/docs/freud/17%20-%20Tomo%20XVII.pdf>

GUTIÉRREZ, C. (2019) *¿Por qué se bautizan los barcos con una botella de champán?* Madrid: El Mercantil. Disponible en: <https://elmercantil.com/2019/09/25/por-que-se-bautizan-los-barcos-con-una-botella-de-champan/>

GROYS, B. (2015 ) *Política de la instalación* en *Volverse Publico*. Buenos Aires: La caja negra. Disponible en: <https://catedracaceres.files.wordpress.com/2017/03/boris-groys-volverse-publico-2014.pdf>

KAPROW, A. (1993) "The Legacy of Jackson Pollock", en Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley-Los Angeles, University of California Press: Jeff Kelley.

KRAUSS, R. (1996) *La escultura en el campo expandido* en *La originalidad de las vanguardias*. Madrid: Alianza. Disponible en: <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>

LACAN, J. (1961-1962) *La identificación* Seminario 9. Escuela Freudiana de Buenos Aires. Disponible en : [https://e-diccionestjustine-elp.net/wp-content/uploads/2019/10/La\\_identificacion.pdf](https://e-diccionestjustine-elp.net/wp-content/uploads/2019/10/La_identificacion.pdf)

PEIRCE, C. S. (1974) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/PEIRCE-CH.-S.-La-Ciencia-de-La-Semi%C3%B3tica.pdf>

PLATON (1992). *Fedro* en Diálogos III. Madrid: Gredos. Disponible en: <https://metodologia2012.files.wordpress.com/2012/09/38569475-platon-dialogos-iii-fedon-banquete-fedro-gredos.pdf>

SFMOMA [San Francisco Museum of Modern Art] (2011), *Doris Salcedo: Memory as the essence of work* , [video] , Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TOpEO8kq0uE&t=128s>

SZEEMANN, H. (10 de Abril de 2022) Words / Palabras en Maaria Wirkkala [ Web ] Disponible en: <https://www.maariawirkkala.com/words/>

### 7.3. Referencias Derivas

MILANO, M. H. (1999) *La iconización de lo verbal* en *La danza de los signos*. Paris: EuroRSCG y La Sorbonne.