UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón

Licenciatura en Artes Visuales orientación Pintura

UNA POETICA DE LO INCIERTO
Cuando lo imprevisto se torna necesario[1]

Tesista: Gilberto Rodríguez

Directora: Lic. Carola Zech

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

2022

.1 Esta frase pertenece a Pierre Boulez, y a su vez da título a un disco de Gerardo Gandini: *Cuando lo imprevisto se torna necesario*, Gerardo Gandini, BlueArt Records, 2009, en Pablo Gianera, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011, p 144.

"…Sólo hay dos cosas válidas en el arte.
1. El destello de la autoridad
2. El destello de la vacilación."

Nicolás de Staël[1]

.1 Nicolás de Staël, *Paroles D'artiste*, Lyon, Fage Editions, 2015, p 38.

SINTESIS

El presente trabajo se compone de una introducción o *Preludio*; luego el cuerpo, una suerte de *Suite* desarrollada en tres capítulos o movimientos; y el *Postludio*.

En el *Preludio* planteo el foco de interés, la creciente aparición de la Indeterminación y el azar como componentes causales de mi producción artística.

En el desarrollo analizo formal y conceptualmente las obras elegidas a través de sus procedimientos y materialidad, y sus filiaciones e inscripciones en relación a distintos referentes del campo artístico (pintura, música, cine, literatura).
El primer capítulo reúne dos obras separadas entre sí por casi una década: *Dos gotas*, de 2019, un sitio específico en la ex Escuela de Música Popular de Avellaneda y las *Variaciones Glusberg*, de 2010, un collage de grandes dimensiones. Estas obras son los extremos del viaje, donde el azar y la indeterminación están presentes de diversas maneras; y el espacio entre ambas marca el *Pulso* de la tesina; es el tempo, el tono en que se moverá el trabajo.
El capítulo 2, *Impromptus*, se desarrolla cronológicamente y refiere a movimientos, cambios de procedimientos, incorporación de conceptos y materiales, ampliación de mi universo expresivo. Es la cocina, los años de la cursada en el taller proyectual de pintura de la cátedra Bissolino; donde avanzo con tanteos, hallazgos parciales, quiebres, elecciones incipientes, improvisaciones y variaciones.
En el capítulo 3, *Fuga*, reviso tres obras más recientes: *Metro cuadrado, Vida* y *Mitre*. Son puertas de salida, consecuencias de aquéllas búsquedas. Dos experimentaciones en el espacio desarrolladas en el proyectual de escultura de la cátedra Madanes y un video de toma directa.

En el *Postludio* ensayo algunas reflexiones en forma de conclusiones.

En toda la extensión hay una correspondencia con la música, una melodía de fondo que acompaña el diálogo de procedimientos compositivos y conceptos comunes entre disciplinas.

Por último hay un anexo, donde incluyo algunos trabajos laterales al corpus analizado, que amplían el panorama y contextualizan.

PRELUDIO

"No Se trata de acumular datos, sino de multiplicarlos, de permitir que aparezca aquello en lo que no habíamos pensado… de allí que se avance por sucesivos comienzos una y otra vez, como si cada uno fuera el definitivo."

Enric Miralles [1]

Mis producciones en el tiempo de cursada de la Licenciatura en Artes Visuales en la UNA se cruzan, enredan, influyen y refuerzan mutuamente como acordes rizomáticos, variaciones múltiples de una composición mayor. En esta mecánica impredecible hay momentos de silencio necesarios que incuban relámpagos, estaciones de mayor reflexión que anticipan acciones puntuales. Seguridades e incertezas, calma y desasosiego, sístole y diástole que, vistos en perspectiva, conforman una continuidad no lineal ni progresiva sino cíclica, en construcción, inacabada. Movimientos que devienen de "*frotar información contra información*"[2] hasta que aparezca una chispa y entonces sí, dejar que lo probable suceda.

"*¿Pero cómo se busca lo que es –en sí- un descubrimiento fortuito?*

Eugenia Almeida[3]

En su brevedad, esta tesina no se propone en modo alguno responder todos los interrogantes que genera mi deriva artística sino, más humildemente, iluminar ciertas recurrencias. Detectar características comunes en las obras que me permitan un acercamiento para contestar esta pregunta.

Paul Válery dijo alguna vez: "*Confieso que le presto mucha más atención a la formación o la fabricación de las obras que a las obras mismas, y tengo la costumbre o la manía de no apreciar las obras sino como acciones*"[4]

Hacia ahí dirigiré mi mirada, a reflexionar sobre los procedimientos y materiales utilizados en cada obra, y sus correspondencias con la forma y el concepto.

A simple vista, reconozco en mi producción tres movimientos: un tránsito de la figuración temprana a la abstracción, luego otro de la representación a la presentación, y por último un "ensanche" del campo pictórico que va cobrando espesor, desde la bidimensionalidad hasta las tres dimensiones, y la experimentación con el espacio.

Estas estaciones no son estancas ni definitivas, sino que a veces; estando en una vuelvo a la anterior, o incluso habito más de una en la misma obra. Si "*escribir es pensar en voz alta (…) avanzo buscando entender esta obra, entenderme, buscando el fueguito del sentido*."[5]
La presencia gradual y cada vez más marcada de la indeterminación y el azar en el proceso creativo como mecanismos de búsqueda del descubrimiento fortuito y la aceptación de sus consecuencias formales implican también reacciones, puntos de incomodidad o flujo, incompatibilidades técnicas, cuestiones éticas, reacomodamientos necesarios sobre los que trataré en este trabajo.

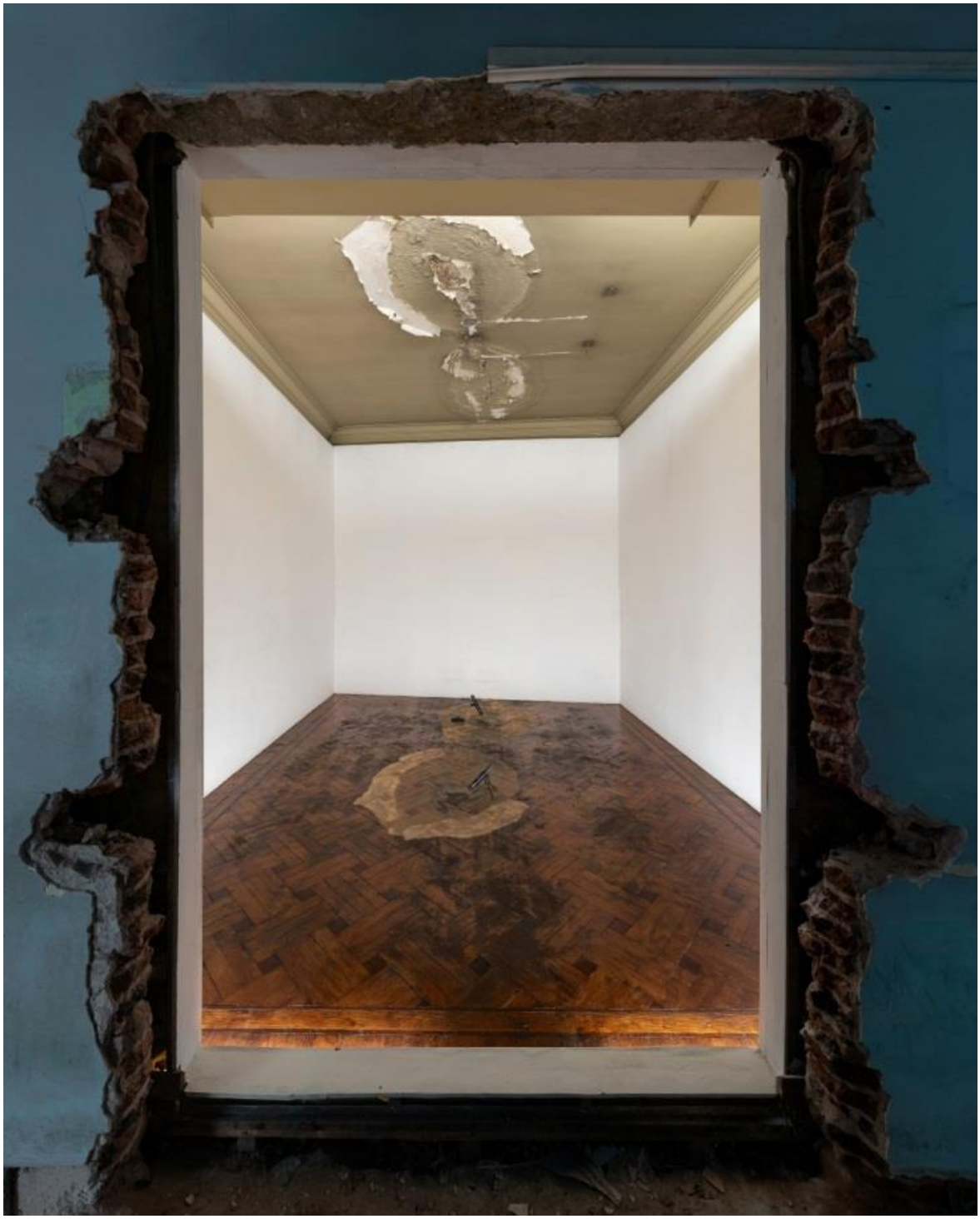
.1 Enric Miralles, *Lugar, Enric Miralles 1983-2000, El Croquis 30+49 / 50+72+100 / 101*, Madrid, Editorial el Croquis, 2002, p 30.
.2 John Cage, refiriéndose a una frase de Marshall Mc Luhan: …" *el trabajo está obsoleto…todo lo que hacemos es frotar información contra información*", en John Cage, *Words*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2013, p 104.
.3 Eugenia Almeida, *Inundación*, 1ª Ed., Córdoba, DocumentA/Escénicas Ediciones, 2019, p 81.
.4 Paul Válery, en Federico Monjeau, *Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales*, 1° Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018, p 258.
.5 Prólogo de Santiago Llach, en Carlos Battilana, *Ramitas - Poesía reunida (1992-2018)*, 1ª Edición revisada, CABA, Caleta Olivia, 2018, p 11.

CAPITULO **1 / PULSO**

1.1. La percepción del instante **/ DOS GOTAS**

"El punto de entrada –un instante- era minúsculo, pero enormes los espacios a los que podía llevar"

Alessandro Baricco [1]



DOS GOTAS
Gilberto Rodríguez
Dos gotas, dos micrófonos, cuatro tubos led, amplificador, habitación
500 x 400 x 350 cm / 2019

Hoy, algunos años después de haber optado transitar la orientación pintura en la UNA, en parte para liberar mis procesos creativos de la funcionalidad constructiva propia de mi profesión de arquitecto, encuentro que paradójicamente, la imagen que abre esta tesina es la foto de un vano abierto en un muro. Una ventana hacia el interior de una habitación blanca, un marco para una pintura tridimensional.
La obra es un sitio específico desarrollado en un aula del viejo edificio de la Escuela de Música Popular de Avellaneda.

DOS GOTAS / Sitio de la intervención

En *Dos gotas* dispongo un escenario para que la contingencia se sublime. La contingencia como germen, motivo inicial desde el cual construir la obra.
El hallazgo de dos goteras eternas en un techo saturado de agua por el deterioro de su aislación hidrófuga, con sus gotas activas cayendo tenaces sobre el piso de madera en un ritmo aleatorio y sostenido (como dos notas dialogando en el silencio, una suerte de memoria de la música), propició que la intervención fuera disponer las condiciones, generar el contexto para que esa inesperada presencia cobre todo el protagonismo.
Rodeando las gotas, en la superficie horizontal del cielorraso, dos aureolas se expanden en un dibujo evidenciando el lento transcurrir del tiempo. En el piso de madera (ya también gastado, comido por el agua que cae), copio el perímetro de la mancha, la espejo, y cepillo la madera para visibilizarla. Cierro los vanos, saco los caños de electricidad a la vista, tapo agujeros, pinto las paredes de blanco buscando el silencio para propiciar la expectación sin ruido visual. Coloco luces rasantes al cielorraso y al piso. Enmarco el acceso dejando a la vista el espesor del muro y su composición interna (pintura, revoques, ladrillo, durlock), una superposición de materiales, de capas de tiempo como puerta al minimalismo ascéptico del espacio interno.

DOS GOTAS / Proceso

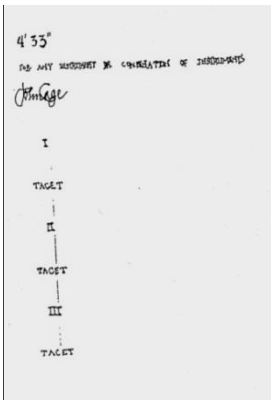
Construyo un cubo blanco.

DOS GOTAS / Vista general y detalle

Hay aquí una referencia al célebre ensayo de Brian O'Doherty [2], a su presentación del espacio expositivo ideal como un cubo blanco que neutraliza y descontextualiza, que aísla la obra en él contenida para ver su lógica interna. En este caso, el cubo blanco es parte de la obra.

Blanca en sus cuatro caras verticales, abierta al imprevisto en las horizontales. Una arquitectura que refiere a la pintura, "Un viaje en círculos"[3].
Estas labores implican aquí sustraer más que construir. O construir quitando, limpiando. Acaso "*el triunfo del atractivo desinterés, la conquista de una estética al margen de lo artístico*"[4], la búsqueda de la tela en blanco, el retorno al origen. En el piso pongo un micrófono al lado del lugar donde va a caer cada gota, conectados a un amplificador para percibir el leve choque. Después es esperar el instante, espectar, atender. Una predisposición, porque …"*poner el foco en el reposo requiere una detención, un cierto tiempo*"[5] Un cierto silencio introspectivo, una mirada interior para percibir ese instante/gota como instancia/nota de algo que nos excede. Entonces, si "*el instante es la instancia*"[6], la suma de instantes es proceso y ritmo, parcialidades de tiempo entre los intervalos de cada gota, música quizás.

Este salto al espacio como soporte (y la incorporación del tiempo revelado y fragmentado por las gotas) es, formalmente, el tercero de los movimientos de mi obra, que enunciaba en el *Preludio*.
Dos gotas guarda similitudes y diferencias con *4'33"* de John Cage, que decía: …"*construí el silencio. Construí cada movimiento a partir de silencios cortos yuxtapuestos.*"[7] En 1952, Cage compone su obra más famosa y quizás peor comprendida. Después de introducirse dentro de una cámara anecoica en la Universidad de Harvard y comprobar que no existe el silencio absoluto[8], y de ver luego una muestra de pinturas blancas de Robert Rauschenberg[9], siente que llegó el momento, que debe hacer lo que viene pensando hace años.



4'33"
John Cage
Composición en tres tiempos para cualquier instrumento / 1952
https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU&ab_channel=BerlinerPhilharmoniker

Planteada en tres movimientos, de 33", 2'23" y 1'40", la obra se puede ejecutar con cualquier instrumento y en cualquier auditorio. Los 4'33" son el recipiente donde ocurre el hecho artístico, el soporte. En *Dos gotas*, el soporte es el espacio quieto, la habitación blanca que va cambiando muy lentamente a partir del crecimiento de la mancha de humedad. Y el tiempo como tal se percibe monocordemente variable: trozos de silencio entre dos notas, instantes que persisten en superponerse, …*"lo accidental eternizado"*[10] Si en Cage el tiempo contiene al espacio y sus sonidos, en mi caso es el espacio el contenedor del tiempo.

Esta intervención, preparar el espacio para apreciar las gotas, viene precedida de una serenidad derivada de la aceptación de lo dado.
La incorporación del imprevisto, este cierto "no control", me resulta hoy más verdadero que una participación inventiva. No es tanto crear algo nuevo, sino ser parte de.., acompañar. Creo como Thoreau que "*ningún rostro que podamos darle a una materia nos traerá finalmente tanto beneficio como la verdad.*"[11] Incorporar eso que está dado y a veces descartamos, o no consideramos.
No perder el equilibrio ante las sorpresas, sino jerarquizar esas sorpresas. Aunque tan solo sean dos gotas manchando un cielorraso descascarado.

Si busco similitudes formales, en otro diálogo con lo existente Jorge Macchi presenta también, en su instalación *La ascensión*[12], una situación de espejo techo-piso en un oratorio barroco del SXVIII, en la 51ª Bienal de Venecia.

LA ASCENSION / Vista general y detalles
Jorge Macchi, en colaboración con Edgardo Rudnitzky
Cama elástica, instalación de sonido, pieza musical para viola da gamba y cama elástica
144 x 1400 x 800 cm / 2005
51ª Bienal de Arte / Venecia
https://www.youtube.com/watch?v=QrTULXp9Ke0&ab_channel=MarinaZeising

Macchi carga de sentido, "actúa" la ascensión, el tema de la obra. A través de una cama elástica que copia la forma del fresco existente en el techo y un performer saltando sobre ella, ascendiendo; lo existente y lo contemporáneo dialogan. Además, esta percusión del acróbata sobre la cama, forma parte como instrumento, de una composición musical de Edgardo Rudnitzky, que se completa con la incorporación de una viola da gamba ejecutada en el lugar por un músico.
En *Dos gotas* no hay diálogo ni sinestesia con lo existente, no hay interacción; sino presentación, escenario para visibilizar el imprevisto, y la posibilidad de ocupar el espacio, recorrerlo, permanecer, escuchar el goteo persistente, salir, verlo desde el vano-marco. Lo que nos envuelve en *Dos gotas* es el sonido. La luz y el espacio son menos importantes en nuestra percepción que los acordes minimales[15], inesperados acaso, pero constantes y precisos de las gotas cayendo.

Distinto es lo que propone James Turrell en *Apani*.[14]

APANI
James Turrell
Instalación lumínica
1600 x 1200 x 600 cm / 2011
54ª Bienal de Arte / Venecia
https://www.youtube.com/watch?v=SQ7XBD1tBwY&ab_channel=paneytixismeni

En un prisma puro, aquí sí nos envuelve la luz en su doble función de forma y material. Estamos inmersos en luz, luz que varía de color. Un prisma con una de las caras saturada por una pantalla iridiscente que nos atrapa y atrae, y otra abierta por donde entramos al espacio. Transitamos por la luz, ésta nos afecta e interroga.

Dos gotas, y su tenaz percusión, monótona y rutinaria, viva y transformadora; sería posible pensarse como tiempo, en tanto acumulación de silencios sincopados por las repeticiones de ese mínimo instante.
Y aquí cabría también una reflexión entre la forma y la escala (a propósito de la arquitectura), porque esta acumulación de tiempo, en su persistencia, define la forma. "*La noción de forma da cuenta de algo fijo, estable; la de escala es móvil, virtual.*"[15] La escala la definimos nosotros (espectadores partícipes), con nuestro cuerpo y acciones.

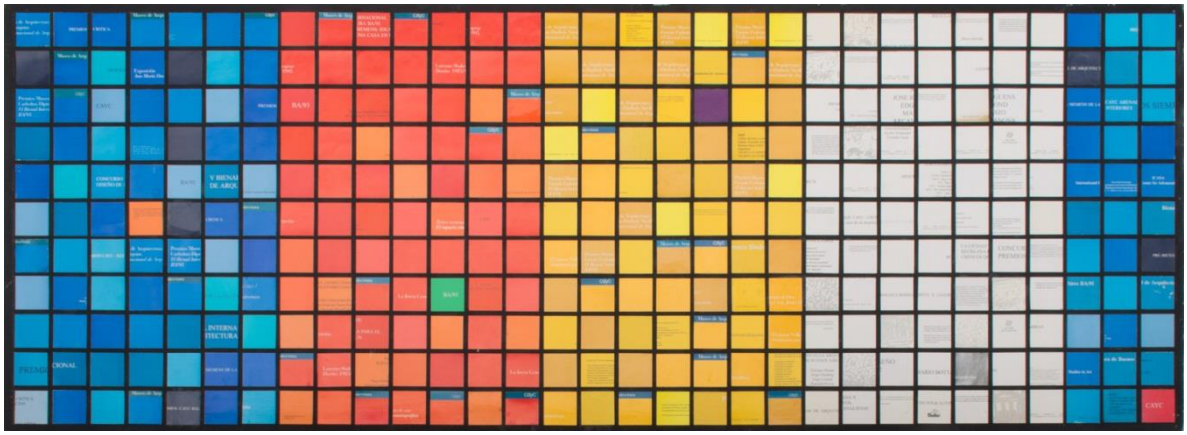
La presencia inmersiva, el recorrido o no, el quedarnos mirando desde afuera a través del vano. Ante lo estable del imprevisto/gota, lo variable de la experiencia humana. El accidente pasa a ser lo permanente en una inversión de tiempo/espacio.
Morton Feldman, compañero de ruta de Cage y autor de algunas composiciones extensísimas, ubicaba su obra "entre categorías"[16], entre la música y la pintura, entre el tiempo y el espacio, llamando incluso a sus composiciones "lienzos de tiempo". Su música "construye" con el tiempo, no se somete a él, "es" el tiempo. Para lograr eso, sus composiciones por lo general comenzaban en el décimo compás, una vez que ya estaba "dentro" de la obra …"*Luego, miro lo que hice y descarto los primeros diez compases*"…[17] Por eso al escucharlo, nos da la sensación de ya estar en su música.
Esto es un poco como entrar a una habitación blanca con dos notas alternándose en un contrapunto natural, un poco como entrar a esa música sutil. Dos notas, dos instantes en un ritmo eterno, de anonimato instrumental. Y aquí es pertinente entonces, la doble pregunta que se formula Gastón Bachelard, en *La poética del espacio*:
¿y qué, el instante es verdaderamente la eternidad?¿la eternidad es verdaderamente el instante?[18]

.1 Alessandro Baricco, *Una cierta idea de mundo*, 1ª Ed., Buenos Aires, Anagrama, 2020, p 50.
.2 Brian O`Doherty, *Dentro del cubo blanco, la ideología del espacio expositivo*, Murcia, CENDEAC, 2011.
.3 "Un viaje en círculos" alude a uno de los textos consultados en este trabajo: Federico Monjeau, *Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales*, 1° Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018, pp 271.
.4 Pablo Gianera, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011, p 29.
.5 Federico Monjeau, *Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales*, 1° Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018, p 153.
.6 Pablo d'Ors, *Biografía del silencio*, 1ªEd., Buenos Aires, Grupal, 2019, p 63.
.7 "*Las piezas silentes de John Cage*", James Pritchett en Pritchett, James y otros, *A quien le interese / 5 textos fundamentales sobre John Cage*, 1ªEd., Buenos Aires, Fundación PROA, 2020, p 15.
.8/9 David Nicholls, *John Cage*, 1ª Ed. En castellano, Madrid, Turner Publicaciones SRL, 2009, p 87.
.10 Sergio Chejfec, *El visitante*, 1ª Ed., Buenos Aires, Excursiones, 2017, p115.
.11 David Henry Thoreau, *Walden o La vida en el bosque*, 1ª Ed., Buenos Aires, Losada, 2013, pp 301
.12 Jorge Macchi, en colaboración con Edgardo Rudnitzky, *La ascensión*, instalación y performance, Cama elástica, instalación de sonido, pieza musical para viola da gamba y cama elástica,1400 x 1400 x 800 cm., 51ª Bienal de Venecia, 2005
.13 El *minimal* es un concepto musical basado en la tendencia artística del minimalismo, sonidos llevados a su mínima, pero esencial expresión.
.14 James Turrell, *Apani*, instalación lumínica, 1600 x 1200 x 600 cm, 54ª Bienal de Venecia, 2011
.15 Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p153.
.16 Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p 114.
.17 Federico Monjeau, *Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales*, 1° Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018, p 149.
.18 Gaston Bachelard, *La poética del espacio*,1ª reimpresión en Chile, Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile SA, 1993, p 227.

1.2. De qué color es la primavera? / **VARIACIONES GLUSBERG**

"La repetición es la insinuación primaria de la forma. Es la carencia de forma elevada a principio constructivo."

Pablo Gianera[1]



VARIACIONES GLUSBERG
Gilberto Rodríguez
Papel sobre madera pintada
65 x 178 cm / 2010

Mi primer pintura es un collage.
Los papeles son recortes de las gacetillas de eventos y concursos que enviaba por correo el Museo Nacional de Bellas Artes en los noventa, cuyo director por aquéllos años era Jorge Glusberg. Yo estudiaba arquitectura y guardaba esos cartones porque eran lindos. Me gustaba su calidad, la lisura, el brillo de los colores.
El título de la obra remite a la composición de Johan Sebastian Bach, *Aria con treinta variaciones*, conocida popularmente como *Variaciones Goldberg*, de1741[2] …"*Goldberg era el nombre del ejecutante, clavecinista del Conde de Keyserling. El conde se las pidió a Bach cuando era embajador de Rusia en Dresde. Sufría de insomnio. Y como quien va hoy al médico para pedirle algún barbitúrico, le encargó a Bach algo suave y de carácter más bien sonriente.*"[3] En los tiempos en que Glusberg enviaba estos papeles, yo no sufría de insomnio, pero como todos los estudiantes de arquitectura pasaba las noches en vela dibujando.
El tema refiere a las cuatro estaciones, y el color de cada una lo determiné a través de preguntas que realicé entre unos veinte amigos: *De qué color es la primavera?, y el verano?, de qué color es cada estación?*

Así, por esa mayoría circunstancial, a la primavera correspondió el azul, rojo para el verano, amarillo el otoño y gris el invierno, que devino en fondo blanco y letras negras (Glusberg no enviaba papeles grises).
Entonces, trescientos cuarenta y un cuadrados de papel ilustración de cinco por cinco centímetros cada uno, pegados sobre una base negra. Los colores están dispuestos en cuatro rectángulos áureos de siete por once, y un quinto rectángulo más angosto, de tres por once módulos. En cada uno de éstos rectángulos hay un cuadrado del color complementario al predominante, un punto de atención.

Me interesa aquí investigar la relación Espacio/Tiempo:

El Espacio está estructurado geométrica, matemáticamente (proporción áurea, cuadrados regulares, igual separación entre módulos). Se enmarca en lo que Deleuze, en su *Pintura/El concepto de Diagrama* llama "*la segunda posición programática*"[4]. Es un código, una grilla. Kandinsky lo define como una figura abstracta: "*es una figura que no designa nada distinto de sí, que ha interiorizado su propia tensión.*"[5] Es también, siguiendo con este enfoque, una estructura digital, "*el máximo de subordinación de la mano al ojo*"[6]. Un código digital, el ideal de la ortogonalidad. La reducción a horizontal y vertical.
Para Deleuze, el máximo ejemplo de esta categoría diagramática es la pintura de Mondrian: "*Les haré una horizontal y una vertical y tendrán el mundo, el mundo en su abstracción*"[7]. Lo que ilumina y dinamiza a la forma, a esa grilla estática de las *Variaciones Glusberg,* son los matices de cada color y la variación en el ancho del rectángulo final.

El Tiempo se despliega en esta trama en dos frecuencias: una amplia y cíclica, que abarca toda la obra y se puede leer sucesivamente: azul, rojo, amarillo, blanco y …otra vez azul. Los colores se suceden "*con la lentitud imperturbable de un cambio de estación.*"[8] Una referencia también a la película de Kim Ki-Duk, *Primavera, verano, otoño, invierno… y otra vez primavera.*[9]
Por eso el rectángulo azul último, incipiente, que indica el comienzo de un nuevo ciclo, el renacer.

PRIMAVERA, VERANO. OTOÑO, INVIERNO… Y PRIMAVERA
KM KI-DUK
LJ Film / Pandora
Corea del Sur / 2003

En 1947, John Cage, influenciado por la filosofía y estética de la India, compone *The Seasons*[10], también "*con una estructura cíclica implícita, y organizada en nueve secciones, donde cuatro de ellas llevan los nombres de cada estación, asociada a una cualidad dinámica : invierno/quiescencia; primavera/creación; verano/preservación; otoño/destrucción. Antes de los movimientos de las estaciones hay un preludio I muy breve, mientras que el movimiento final es una repetición del preludio inicial.*"[11]

La segunda frecuencia temporal de las *Variaciones Glusberg* está compuesta de múltiples instantes, únicos e irreversibles; representados por cada módulo de color. Si bien no hay una correspondencia racional con la música, estas mínimas variaciones de matices, los textos en blanco o negro que contiene cada cuadradito, los toques de colores complementarios, derivan en una composición contrapuntística, notas sueltas que contrastan, se buscan, se alejan.

VARIACIONES GLUSBERG / Detalles

"*Uno puede hacer dos cosas con la música: o se dedica a la variación (…) o puede involucrarse con la repetición, lo reiterativo. Mi trabajo es una síntesis entre variación y repetición.*"[12] Morton Feldman definía de esta manera su búsqueda en *Triadic Memories*, donde trabaja básicamente con tres notas, repitiendo y variando los intervalos y el timbre, altura y color de cada una. Las otras notas también aparecen, pero "*son como sombras de las notas principales*"[13]. El buscaba mantener el sonido en un mismo plano y evitar que "*se cayera*"[14]. En un mismo plano, como están los colores en las *Variaciones Glusberg*. Cada acorde es repetido lentamente, variando. Sin ningún patrón discernible.

Triadic Memories tiene una duración de noventa y un minutos, cinco mil cuatroscientos sesenta segundos. Las *Variaciones Glusberg* abarcan trescientos cuarenta y un cuadraditos. Trescientos cuarenta y un acordes, instantes; trescientas cuarenta y un gotas.

Entonces, "*El ciclo, forma por excelencia*…(y)… *las partes mantienen una relación de contraste sin que notablemente, la continuidad se interrumpa.*"[15]

Puedo establecer relaciones de forma y procedimiento entre las Cartas de colores de Gerhard Richter (serie de obras en las que comienza a trabajar en 1966 y a la que volverá recurrentemente en etapas sucesivas), y las *Variaciones Glusberg*.

192 COLORES
Gerhard Richter
Oleo sobre tela
200 x 150 cm / 1966

180 COLORES
Gerhard Richter
Laca sintética sobre tela
200 x 200 cm / 1971

La multiplicidad de módulos de color en una grilla predeterminada y la utilización de un sistema para disponer estos colores son comunes. Al respecto, Richter dice: "*Las primeras cartas de color eran asistemáticas. Estaban basadas directamente en muestrarios de color comerciales. Aún tenían relación con el Pop Art. En los lienzos que siguieron, los colores fueron elegidos arbitrariamente y dispuestos al azar. Luego, 180 tonos fueron combinados de acuerdo con un sistema dado y dispuestos al azar para producir cuatro variaciones de 180 tonos. Pero después de esto el número 180 me resultó demasiado arbitrario, entonces desarrollé un sistema basado en un número de tonos y proporciones rigurosamente definidos (…), basado en combinaciones de los tres colores primarios, junto con el blanco y el negro llego a un cierto número de colores posibles y, multiplicando por dos o por cuatro, obtengo un número definido de campos de color que multiplico nuevamente por dos, etcétera.*"[16] Richter dice además que lo que le atrae de este tipo de investigación, …"*es la comprobación de que cada color se adapta maravillosamente a cualquier otro color usado.* Y cuando le dicen que entonces es un problema meramente pictórico, un problema que nada tiene que ver con la realidad, su respuesta es simple:

-Si que la tiene, con la realidad del color."[17]

No necesita narrar nada, "presenta" los colores sin más. Es el puro sistema, el código digital deleuziano que mencionaba antes, en su forma más pura. Hay en esa presentación una distancia emocional, una objetividad y una carga de verdad.

En las *Variaciones Glusberg*, la ubicación de cada módulo también está regida por un sistema, así es que a veces papeles de igual color son adyacentes y otras veces se distancian. La sujeción al sistema que permite la aparición del azar garantiza la indeterminación del resultado. Pero en mi caso, hay todavía, junto con la presentación de los colores, la necesidad de un relato, de cargar de significación la obra, de tener un tema. El ciclo, las estaciones. Luego, a lo largo del tiempo, iré prescindiendo de éstas anécdotas.

.1 Pablo Gianera, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011, p 40.

.2 YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=15ezpwCHtJs&ab_channel=OpenGoldberg

.3 Victoria Ocampo, *Juan Sebastián Bach / El hombre*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1964, p 26.

.4 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007 (1ª reimpresión, 2008), p 115.

.5 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007 (1ª reimpresión, 2008), p 116.

.6 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007 (1ª reimpresión, 2008), p121.

.7 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007 (1ª reimpresión, 2008), p122.

.8 William Faulkner, *Luz de agosto*, 4ª Reimpresión, Barcelona, Debolsillo, 2018, p 55.

.9 Kim Ki-duk, *Primavera, verano, otoño, invierno … y primavera*, 2003, LJ Film, Pandora.
YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=iuDlnUllUQQ&ab_channel=Beelze

.10 YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=bDuTj3-lYnM

.11 David Nicholls, *John Cage*, 1ª Ed. En castellano, Madrid, Turner Publicaciones SRL, 2009, p 63-64.

.12 Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p 219.

.13 Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p218.

.14 Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p217.

.15 Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p 69-70.

.16 Gerhard Richter en entrevista con Irmeline Lebeer, *Chroniques de l'art vivant,* 2 ,1973, Eduardo Stupía y Guillermo Saavedra, "*Gerhard Richter. Dossier", Las Ranas N°*6, Buenos Aires, primavera-verano 2009, p 64-65.

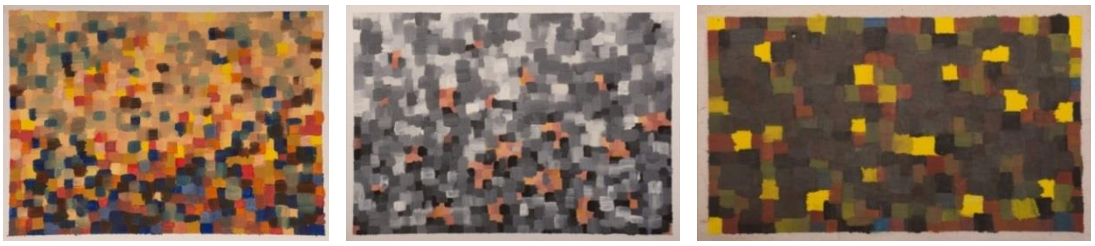
.17 Gerhard Richter en entrevista con Irmeline Lebeer, *Chroniques de l'art vivant,* 2 ,1973, Eduardo Stupía y Guillermo Saavedra, "*Gerhard Richter. Dossier", Las Ranas N°*6, Buenos Aires, primavera-verano 2009, p 65.

CAPITULO **2 / IMPROMPTUS**

2.1. Acordes y disonancias / **SUPERPOSICIONES**

"La música está en la cabeza de uno aunque nadie la está tocando, aunque se pierda el papel donde la escribieron, aunque se quemen todos los instrumentos del mundo. La música está siempre. Es un montón de fragmentos y la memoria los junta. Entonces, cuando los junta, también está uno"

Marcelo Cohen[1]

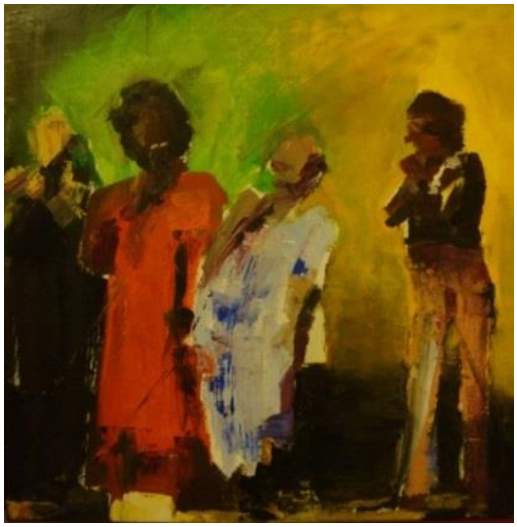


PALETAS I/III/VI
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre cartón
Medidas variables / 2010

Como un eco gestual de las *Variaciones Glusberg,* aparecen estas pequeñas pinturas. Trabajaba entonces en naturalezas muertas; y usaba un pincel por color. Al costado del caballete, y paralelo a la pintura en cuestión, iba limpiando esos pinceles sobre unos cartones, aplicando el color en modulaciones alternadas hasta cubrir toda la superficie. Así se conformaron estas "paletas", que resultaron ser más interesantes que los bodegones de origen. Tienen cierta dinámica aportada por los puntos de color que se superponen, generando retrocesos y avances, profundidad espacial. *"La melodía entendida como matriz de la improvisación"*[2]

Luego, las primeras producciones para el proyectual de pintura en la cátedra Bissolino fueron una serie de óleos sobre músicos para las que usaba como modelo fotografías de diarios y revistas. La elección de las fotos no se basaba en un criterio de preferencia musical o estética, sino que era más bien libre, intuitiva. La foto me permitía despreocuparme del trabajo compositivo para concentrarme en el pasaje y el tratamiento del color, la profundidad y el espacio pictórico. Trabajaba en forma rápida, modificando la imagen a través de cuatro acciones que me había autoimpuesto: exaltar, anular, disminuir, sugerir.
Con el óleo bastante puro sobre tela o cartón, a veces "tocaba" dos o tres pinturas al mismo tiempo y las terminaba en una clase. Algunas conservan mayor similitud con el modelo que otras.

LITERAL
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre cartón
20 x 35 cm / 2011



SARA
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre tela
80 x 80 cm / 2011

"Deshacer la semejanza siempre ha pertenecido al acto de pintar…, como dice a menudo Cézanne: en provecho de una semejanza más profunda. O bien, para hacer surgir la imagen… deshacer la representación para hacer surgir la presencia."[3] El rasgo común, la invariante ya presente en las *Paletas*, para deshacer esta semejanza y para representar la profundidad, (quizás "*la dimensión más poética de la pintura*"[4]), es la superposición.

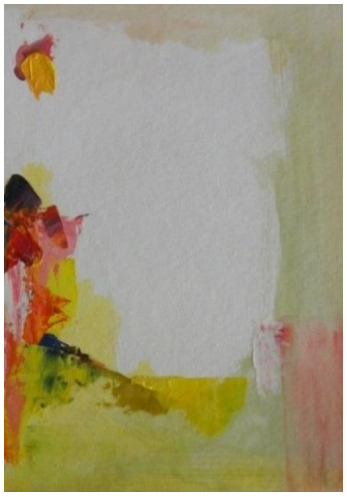
Para estos trabajos, encuentro una referencia en la obra de Nicolás de Staël. En *El gran concierto*[5] (su última obra, inconclusa), de Staël plantea el contraste entre el fondo y la figura sin intermediaciones.
Hay un telón de fondo, rojo, liso, absoluto; y por delante los instrumentos y partituras, a la espera de los músicos. El esbozo eternizado del piano y el contrabajo a los lados enmarcan la composición. Al centro los atriles, cargados de materia, táctiles, superpuestos.

EL GRAN CONCIERTO
Nicolás de Staël
Oleo sobre tela
350 x 600 cm / 1955
MUSEO PICASSO / ANTIBES

CUARTETO
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre tela
50 x 140 cm / 2011

En *Cuarteto*, hay un tratamiento similar. Me interesa trabajar ese contraste entre el fondo plano y las figuras rotas, pastosas. La oposición de lenguajes, complementariedad entre la planimetría y el gesto es un decir que encuentro en estas pinturas, y mantendré.

En algún momento esta serie de los músicos se agota, y la figuración misma me empieza a resultar limitante, en tanto representativa de una singularidad determinada, por más suelta que sea esta representación.
Busco entonces continuar con la música, pero ya sin las fotografías como disparador, sino con la música como disciplina abstracta, porque sabemos que la música …"*es el arte más libre porque no está sujeto al impulso mimético.*"[6]



S/T (ALLEGRO I/IV)
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre cartón
40 x 30 cm / 40 x 55 cm / 2012

Este es el primero de los movimientos en mi producción, pasar de la figuración a la abstracción. Salgo de la anécdota narrativa, lo que me interesa son los elementos propios de la disciplina: la forma, el color, el espacio pictórico. El abordaje es espontáneo, sin una metodología sistematizada ni equivalencias racionales entre notas y colores.
Hay sí un pensar en la música desde lo intuitivo. Hay distintos registros como chorreados, veladuras, grandes planos lisos, texturas, notas de color. La superposición de distintas texturas/sonidos se mantiene, a veces el espacio es más abigarrado y en otras se abre, abarcativo.

Hay gradaciones, contrastes, silencios. Son trabajos en los que trato de no pensar demasiado sino más bien, abordarlos desde la repentización.

La mano se suelta, volviendo a Deleuze: " *Me parece que si el caos-germen era el diagrama en el orden de la pintura, su carácter es esencialmente, fundamentalmente manual … una mano, y sólo una mano desencadenada es la mano que se libera de su subordinación a las coordenadas visuales."*[7]
Si recordamos las *Variaciones Glusberg* (nuevamente, según la categorización deleuziana), estas pinturas serían la antítesis. Los dos extremos, el máximo de oposición en los caracteres del diagrama.
En aquélla, el ojo mandaba a la mano. La mente a la acción. Ahora la acción prevalece, estas pinturas son puro instinto. Este aparente des-Concierto deviene dialéctica, porque …"*más allá del umbral del consciente no hay desorden sino estructura."*[8]

S/T
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre cartón
14 x 9 cm / 2012

S/T
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre cartón
35 x 21 cm c/u / 2012

SI
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre tela
40 x 50 cm / 2013

Una pintura con puntos de contacto en cuanto a lo formal con pintores del expresionismo abstracto, como Joan Mitchell o Phillip Guston.
Puntos de contacto en la tensión del espacio resultante y su cualidad tactil derivada de esta suerte de automatismo al pintar (justamente Guston definió el cuadro como "*un tira y afloja (…) entre el momento y el tirón de la memoria*"[9]), que me acerca a los conceptos de azar, espontaneidad y flujo.

XAVIER
Joan Mitchell
Oleo sobre tela
260 x 130 cm / 1985

THE CLOCK
Phillip Guston
Oleo sobre tela
193.1 x 163 cm / 1957
MOMA / NY

TU CORAZON LO ESCONDE TODO
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre tela
130 X 100 cm / 2012

Por este carácter de inmediatez y juego, de experimentación más que de búsqueda programada, esta serie de trabajos me ayuda a dejar de lado ciertos prejuicios cromáticos. No pensar ya sólo en análogos y complementarios, o fríos y cálidos, etc.; ampliar mi universo y que aparezcan colores que nunca había considerado, lo que para mí eran disonancias: el blanco, el negro, un rosa chicle o un amarillo limón.
Me permito incorporar lo que hasta aquí consideraba "interferencias" visuales. Aparecen el silencio y el ruido

---

.1 Marcelo Cohen, *El oído absoluto*, 1ª Ed., Buenos Aires, Eudeba, 2013, p 88.
.2 Pablo Gianera, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011, p 60.
.3 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007 (1ª reimpresión, 2008), p 100.
.4 Osvaldo López Chuhurra, *Estética de los elementos plásticos*, 3ª Ed. San Isidro, Publikar, 1996, pp
.5 El 6 y 7 de marzo de 1955, Niclás de Staël asiste a dos conciertos en el Teatro Marigny de París, uno basado en la obra orquestal y coral de Anton Von Webern, y al otro día, la *Serenata para siete instrumentos y bajo* de Arnold Schönberg. Luego regresa a Antibes y comienza a pintar *El gran concierto*, que quedará inconcluso debido a su suicidio el día 16 de marzo de 1955. Tomado de Greilsamer, Laurent, *Le prince foudroyé/La vie de Nicolas de Staël*, 4º Ed., París, Librairie Générale Française, 2013, p 350.
.6 Marcelo Cohen, *El oído absoluto*, 1ª Ed., Buenos Aires, Eudeba, 2013, p 20.
.7 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007 (1ª reimpresión, 2008), p 91.
.8 David Toop, *En el maëlstrom: música, improvisación y el sueño de libertad antes de 1970*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018, p 90.
.9 David Anfam, *El expresionismo abstracto*, 1ª Ed., Barcelona, Destino, 2002, p 155.

2.2. Tirar la llave **/ IMPROVISACIONES**

"Tememos perdernos, pero es que debemos perdernos. Cuando no nos agarramos a nada, volamos."

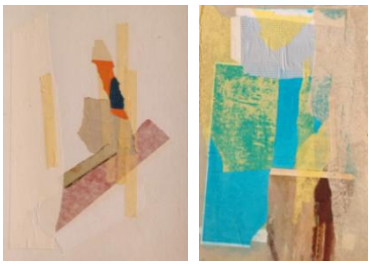
Pablo d'Ors[1]

IMPROVISACIONES I/V/VII
Gilberto Rodríguez
Papel pegado sobre cartón
Medidas variables / 2013/14

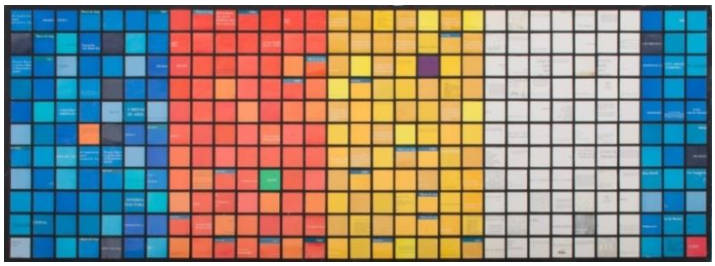
En estas producciones reemplazo a la pintura por papeles pegados. Papeles encontrados o pintados, de espesores y brillos variados. De tamaño reducido, generalmente sobre cartón. Si en los trabajos anteriores abandoné la narración, ahora con la utilización intuitiva y/o azarosa de los papeles encuentro más presentimiento y menos prejuicio estético, menos control. Nuevamente, al no atar el procedimiento a una narrativa, lo práctica se extravía y el universo formal se abre a nuevos caminos. Son trabajos de dos o tres minutos, espontáneos y fluídos, donde se mezclan el proceso con el resultado.

Si, como decía Schönberg …"*la composición es una improvisación en cámara lenta*"[2], entonces la improvisación es una composición a gran velocidad. Aunque más que de composición prefiero hablar aquí de ritmos, dinámicas que van estructurando pequeñas "construcciones" bidimensionales. Variaciones sobre las relaciones de forma, espacio y color. Hay el contrapunto formal entre geometría y gesto que se insinuaba en los músicos y que se verifica en el contraste de los fragmentos: aristas y ángulos rectos o bordes desgarrados, irregulares. Espacialmente, la superposición física de los papeles aporta transparencias, distintas texturas, incluso mínimas sombras.

Si comparo a las *Variaciones Glusberg* con esta serie, más allá de las diferencias formales, el espacio es muy distinto. En estas improvisaciones los fragmentos dialogan, se tocan, se interceptan, mientras que en las variaciones, los fragmentos comunican cosas desde su sitio, estáticos. Aquí el espacio tiene una profundidad que "es" una profundidad real, no representada. Hay un primer, segundo y tercer plano, y realmente "están" uno delante del otro. Antes, la dinámica la marcaba el tinte de cada color, cuadraditos vivos pero inmóviles en su lugar de la grilla.



IMPROVISACIONES II/III
Gilberto Rodríguez
Papel pegado sobre cartón
Medidas variables / 2014



VARIACIONES GLUSBERG
Gilberto Rodríguez
Papel sobre madera pintada
65 X 178 cm / 2010

Esta construcción del espacio "pictórico" a través del collage me remite también a la música. Las superposiciones a ecos, resonancias. Los planos lisos a sonidos de fondo más sostenidos o uniformes, las transparencias a ensambles, los blancos a silencios. Notas de color ensambladas o sumergidas en grandes superficies planas. Interrupciones y apertura. Ritmo,…"*el ritmo no es en modo alguno algo periódico y repetitivo. Es el hecho de que sucede algo inesperado, irrelevant.*"[3]
En el proceso de estos papeles pegados, la espontaneidad está asociada a la imprevisibilidad, a permitirme la libertad de poder romper con una continuidad lógica; que de repente aparezca un elemento que no es consecuencia de lo anterior, que no siempre venga "lo que tiene que venir".

Una interrupción, algo imprevisto. Esta manera de trabajar (que está también relacionada con la técnica, el formato pequeño y la velocidad), me sirve para salir de cierta "corrección" estética. Porque …"*hablar de composición indica una vez más que hay un consenso sobre lo bien o lo mal compuesto, que el punto rojo va a coincidir con un punto áureo, o que al lado del azul va necesariamente un naranja. Esas son falsas verdades compositivas que se arrastran.*"[4]

IMPROVISACIONES III/X
Gilberto Rodríguez
Papel pegado sobre cartón
Medidas variables / 2014

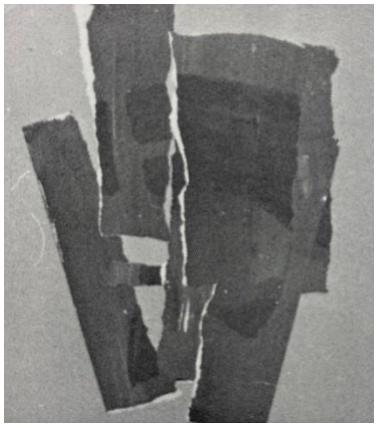
Estos collages son para mí el atreverme a "*tirar la llave*"[5], tirar la llave de la puerta conocida y arriesgarme a entrar por otro lado, o quedarme afuera. "*La improvisación es la aceptación, de una sola vez, tanto de la transitoriedad como de la eternidad (…) entregarse significa mantener una actitud hacia el no saber, nutrirse del misterio de los momentos que son seguramente sorprendentes, siempre nuevos.*"[6]

La disposición intuitiva de los papeles, sus superposiciones o alejamientos, remiten a la idea de diálogo, un contrapunto. No resulta entonces muy difícil pensar en el jazz como forma musical análoga, de hecho "*Toda conversación es una forma de jazz*"[7] Pablo Gianera, hablando de *Intuition*[8], de Lennie Tristano (la primera incursión del jazz en el free), nos dice "*verdaderamente la música de ese tema, grabado en un rato muerto de las sesiones para el sello Capitol, era intuitiva de punta a punta. El único principio constructivo de la pieza fue la interacción contrapuntística de los músicos (…) la música no era azarosa, ni casual, ni fallida.*"[9] La interacción contrapuntística entonces, como método, "*la única indicación que Tristano le dio a los músicos antes de la grabación (…) fue tocar y escuchar.*"[10] O sea, dialogar !
En la improvisación todo se da en el presente, en un solo tiempo, donde se encuentran la memoria (el pasado), y la intención (el futuro). Todo se funde. Y si se funden pasado, presente y futuro …"*la improvisación se llama extemporización, que significa a la vez fuera del tiempo y desde el tiempo.*"[11]

En *Dos gotas,* estábamos dentro de la obra como espectadores, en un presente contínuo al que podíamos entrar, salir, volver a entrar y nada cambiaba. En estos collages, en cambio, lo que es puro presente es el proceso de producción, esos dos o tres minutos en que se juntan pasado, presente y futuro en un solo acto, el acto creativo. Estoy "dentro" de la obra solo mientras la construyo; y luego ya no hay posibilidad de "volver a entrar". No se les puede agregar nada después porque sin la inmediatez perderían todo el sentido, es en la fluencia de la elaboración donde se suspende el pensamiento lineal. Es un trance.

En algunos de estos trabajos reemplazo la intuición por el azar, dejando caer los papeles sobre el cartón y pegándolos tal cual caen. Un procedimiento ya utilizado por otros artistas como Hans Arp y sus "*tableaus déchirés*"[12] de los años '30; papeles de color rasgados, tirados sobre la tela y pegados; o Kenneth Kemble, que inspirado en Arp, comienza a utilizar este método en 1956.

PAPIER DÉCHIRÉ
Hans Arp
Papel rasgado s/papel
14 x 14 cm / 1932
CENTRE POMPIDOU / PARIS



S/T
Kenneth Kemble
Papel rasgado s/papel
38 x 56,5 cm / 1956/57

S/T
Gilberto Rodríguez
Papel rasgado s/cartón
32 x 20 cm / 2015

Con Kemble comparto algunas características formales: la oposición entre lo gestual y lo geométrico en una misma obra, el gesto imprevisto del papel rasgado que contrasta con la geometría más dura de otros fragmentos; y las grandes superficies lisas que de repente se cargan de varios elementos en un cambio de ritmo visual. Conceptualmente también me siento cercano a su manera de pensar el trabajo: "*limitarse es variar*"[13], decía. La paradoja de que al acotar los materiales se amplía el mundo posible, una reformulación del "*menos es más*" de Mies van

der Rohe. Al reducir el número de elementos utilizables hay que disponerlos de otra forma para potenciar las variaciones.
De nuevo Kemble: *"creo que deberíamos aprender las reglas de juego de los juguetes que ya tenemos y crear nuevas reglas para ellos, antes de saltar de un juguete a otro."*[14]

Un mecanismo de cambio de reglas común en ambos, es el pasaje de esos collages a pinturas de mayor formato. Elijo alguno como maqueta para pasarlo de escala y reproducirlo,…*"contrapunto imitativo (en el que las distintas voces repiten los mismos motivos melódicos a la manera de un Canon)"*[15]. Trato de reinterpretar ese gesto primero, el papel desgarrado sin certezas. No modifico el dibujo, reproduzco literalmente lo que fue la disposición rítmica durante la improvisación, pero en esta traducción sí me permito a veces variar algunos tonos o matices. Son ajustes, arreglos para un registro.

CANON
Gilberto Rodríguez
Papel pegado s/cartón
14 x 14 cm /2014

CANON
Gilberto Rodríguez
Oleo sobre tela
150 x 150 cm / 2015

Luego, esta serie en papel va ganando "cuerpo" con el agregado de materiales de mayor espesor, como cartones, maderas, y hasta cemento y pequeñas piedras encontradas. Primeras recolecciones.
Poco a poco voy saliendo del plano, los collages devienen altorrelieves. Espesores mínimos todavía inmersos en las dos dimensiones, pero con vocación objetual.

RECOLECCION I/ II/III/IV
Gilberto Rodríguez
Revoque, madera, papel s/cartón
16,5 x 10 cm / 2015

En esta búsqueda me siento cercano a Kurt Schwitters y a su recorrido artístico, que fue virando desde la pintura hacia el collage, lo objetual y finalmente el espacio, la arquitectura (pasando por la música y la poesía). Schwitters, que conoce el collage precisamente a través de Arp desea ser dadaísta, se relaciona con el club dadá de Berlín pero finalmente no lo aceptan porque su poesía y obra plástica responden…"*a una lógica constructiva y a una belleza lírica más empeñada en unir y ordenar fragmentos desconexos que en mostrar los efectos de una dispersión extorsiva.*"[16]
Schwitters quería ser dadaísta pero era un constructivista.

ABIERTO POR ADUANA
Kurt Schwitters
Papel, oleo y graffito s/papel
33.1 x 25.3 cm / 1937
TATE / LONDRES

CIRCULAR-ANGULAR
Kurt Schwitters
Papel y cartón s/papel
10 x 14 cm / 1947

RECOLECCION V
Gilberto Rodríguez
Hormigón y cemento s/madera
52 x 36.7 cm / 2016

Hay un acto ético en su abandono de la pintura y la figuración; y la adopción del collage como método de trabajo. "*En un país destrozado por la guerra, como era la Alemania en 1918 no resulta extraño que Kurt Schwitters se sirviera de fragmentos, astillas, residuos y materiales de derribo. Con esos despojos de destrucción reconstruirá el mundo, pero ese nuevo mundo no puede ya tener ni la misma estructura ni la misma apariencia que el anterior.*"[17] Toda la complejidad del mundo se reproduce en cada uno de sus collages compuestos de fragmentos de ese mundo, y su actitud ética reside en la revalorización crítica de esos residuos.

Si estos collages fueron para mí una puerta a la experimentación que "engrosan" la bidimensión por superposición; queda aún la exploración sustractiva, queda entrar en la materia.

.1 Pablo d'Ors, *Biografía del silencio*, 1ªEd., Buenos Aires, Grupal, 2019, p 58.

.2 Pablo Gianera, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011, p 15.

.3 John Cage, *Para los pájaros / Conversaciones con Daniel Charles*, 1ª Ed. En español, Caracas, Monte Ávila Editores CA, 1981 (Ciudad de México, Alias, 2019), p 279.

.4 Diana Aizenberg*, MDA / Apuntes para un aprendizaje del arte*, 2ªEd., Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2018, p 60.

.5 Concepto tomado de Reinaldo Laddaga, *Atreverse a tirar la llave*, "*Morton Feldman. Dossier", Las Ranas N°7*, Buenos Aires, primavera-verano 2011, p 59-61.

.6 Stephen Nachmanovich, *Free play*, 1ª Ed., 1990 (1ª Ed. En Buenos Aires, Paidós, 2020), p 34.

.7 Stephen Nachmanovich, *Free play*, 1ª Ed., 1990 (1ª Ed. En Buenos Aires, Paidós, 2020), p 29.

.8 YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=NlrfIA8ADJ8&ab_channel=lennietristanojazz

.9 Pablo Gianera, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011, p 55.

.10 , Pablo Gianera, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011. p 56.

.11 Stephen Nachmanovich, *Free play*, 1ª Ed., 1990 (1ª Ed. En Buenos Aires, Paidós, 2020), p 31.

.12 Kenneth Kemble en Justo Pastor Mellado y Florencia Batitti, *Kemble por Kemble*, 1ª Ed., Buenos Aires, Fundación Constantini, 2013, p 25.

.13 Kenneth Kemble en Justo Pastor Mellado y Florencia Batitti, *Kemble por Kemble*, 1ª Ed., Buenos Aires, Fundación Constantini, 2013, p 21-18.

.14 Kenneth Kemble en Justo Pastor Mellado y Florencia Batitti, *Kemble por Kemble*, 1ª Ed., Buenos Aires, Fundación Constantini, 2013, p 17

.15 , Pablo Gianera, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011. p 57. *Canon* debe su título a la composición homónima de Charles Mingus:

.16 Javier Maderuelo, *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, 1ª Ed., Madrid, Fundación J. March, 1999, p 9.

.17 Javier Maderuelo, *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, 1ª Ed., Madrid, Fundación J. March, 1999, p 11.

2.3. Exploraciones introspectivas **/ RUIDO BLANCO**

…" luego de las tres primeras horas comienzo a quitar material en vez de agregar, para hacerlo más interesante, y durante algo así como una hora obtengo un mundo muy plácido. En esencia, no recurro al drama"

Morton Feldman[1]

RUIDO BLANCO
Gilberto Rodríguez
Técnica mixta sobre tela
70 x 50 cm / 2014

Esta pintura es un viaje en el tiempo, hacia el pasado de la tela.

Si los collages precedentes eran superposiciones, altorrelieves minúsculos, ahora recorro el camino inverso. "*El pasado parece algo oculto que precisa ser develado; es un paisaje escondido, pero ordenado dentro de tensiones.*"[2] El soporte de la obra es una tela usada que había pertenecido a un pintor que no conocí; cubierta de blanco para tapar una pintura preexistente, un arrepentimiento que tapaba la superficie en forma irregular, incluso en partes la capa blanca está cuarteada en forma de ondas concéntricas, como una gota que cae al agua, como un sonido y sus reverberaciones. Me interesa acá descubrir, rastrear qué es lo que aún puedo encontrar de la pintura original, explorar esa superficie buscando lo que hay debajo. En lugar de agregar, sacar; dejo a un lado los pinceles y empiezo a lijar, escarbar, levantar las capas blancas con espátula. Desnudar el blanco, incluso hasta ver la tela misma, encontrar los distintos rastros, las huellas según los espesores explorados. La huella como ausencia, o presencia de lo ausente, asociada también al silencio.
Una manera de destapar, desenterrar materia y tiempo, capas obturadas, silenciadas. Mínimas texturas, espacialidad sutil, incipiente; bajorrelieve en la bidimensionalidad del soporte. Si el *Ruido blanco* es el contenedor de todas las frecuencias del espectro audible, y si la luz blanca contiene todo el visible[3]; hay aquí un espesor de tiempo, latente en las distintas capas de pintura superpuestas.

Gilles Deleuze nos habla de la lucha del pintor contra el cliché…"*diría que la lucha contra el cliché es la lucha contra toda referencia narrativa y figurativa.*" [4] Contra toda referencia narrativa y figurativa asimilada, adormecida dentro de uno. Contra esa tranquilidad de estar en un territorio conocido, un territorio que justamente por eso, por ser conocido, puede implicar un freno para la libertad creativa, para la búsqueda constante…"*una tela no es una superficie blanca. Creo que los pintores lo saben bien. Antes de que comiences ya está llena… si al pintor le cuesta trabajo comenzar, es justamente porque su tela está llena. La tela ya está llena de clichés*"[5], y sigue…"*hay una página blanca objetivamente…, pero vuestra página está atestada. De modo que escribir será fundamentalmente suprimir.*"[6] Deleuze nos habla de la tela en blanco figuradamente, su mirada no está en el soporte sino en el pintor, en su memoria gestual y discursiva, en su carga subjetiva previa al acto mismo de pintar.

En *Ruido Blanco*, la tela blanca ya pasó por un diagrama, y está de nuevo blanca (pero ahora blanca literalmente, con pinceladas y chorreaduras, blanca de materia). Entonces, aquí el hecho artístico es recorrer esa superficie, adentrarme en accidentes, demorarme en roces. Es una búsqueda sin rumbo previsto, una especie de paseo. Un dejarme llevar, distraerme en pequeñas señales,…"*placer de hacer, de producir un efecto, a diferencia del placer de lograr el efecto o de poseer algo. La creatividad existe en la búsqueda aún más que en el hallazgo o en ser hallado.*"[7]

Esta obra, en la que avanzo a ciegas sin saber qué voy a encontrar debajo, sin un plan preconcebido; es otro quiebre en mi producción. El segundo movimiento, el pasaje de la representación a la presentación.

Me permito mirar más profundamente lo existente, asombrarme. "*La demora es una posición filosófica, existencial, estética.*"[9] Está la idea de travesía por las facetas del blanco, aunque esa travesía sea por una tela de 50 x 70 cm. No es la escala la que define el viaje, sino el cambio de procedimiento, la apertura a lo inesperado, la decisión de asimilar el accidente.

RUIDO BLANCO / Detalles

Olvido mi yo en este procedimiento de quitar, lijar, rasgar la pintura; en esta búsqueda apacible, sin pre-tensiones, en esta recorrida por el blanco. En este horadar la pintura, que es lo que el décollage[8] es al collage: …"*dé-coll/age como principio productivo que se sirve de la destrucción y de la autodestrucción, en contraposición al collage en el que por lo común se yuxtaponen materiales y objetos no destruídos aunque ciertamente heterogéneos.*"[10] Podríamos decir entonces que *Ruido blanco* es una *de-pintura*.

ESCOTE
Wolff Vostell
De-collage
23 x 21,5 cm / 1955

S/T
Mimmo Rotella
De-collage
41 x 40 cm / 1957

RUIDO BLANCO
Gilberto Rodríguez
De-pintura
50 x 70 cm / 2014

Los decollages precedentes, de Wolf Vostell y Mimmo Rotella (aún con variaciones en el procedimiento de origen), son ilustrativos de esta construcción por "destrucción". *Escote* está pensado previamente para ser rasgado. Vostell superpone papeles de periódicos para luego cubrir todo con un papel negro, y luego comienza a "escarbar" en la superficie hasta desenterrar lo que él mismo tapó. Rotella, en cambio, trabaja aquí con una superposición de papeles encontrada, él no tuvo participación previa, no sabe qué colores o formas esconden las distintas capas, lo que le aporta al proceso de rasgado un grado mayor de sorpresa.
Procedimentalmente, tanto el *de-collage* como la *de-pintura* son indeterminados, en tanto no es posible prever ni controlar la forma del trozo de papel que se va a rasgar, o la capa de pintura que se desprenderá. La profundidad de la exploración podría hasta agujerear el soporte, o detenerse en él. En *Ruido blanco* hay sectores donde llego hasta la tela cruda, la arpillera desnuda de imprimación. El caso extremo sería el retiro total de la pintura, la sustracción máxima, sacar todo para volver a encontrar el soporte original.

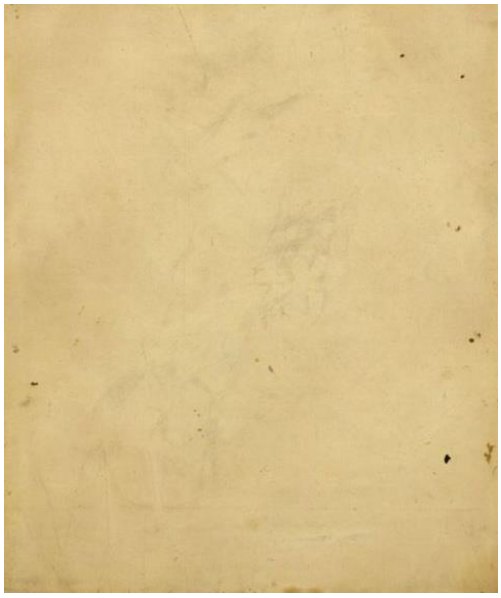
Esa obra extrema existe.

La hizo Robert Rauschenberg en 1953 sobre un dibujo de Willem de Kooning, la obra se llama justamente *Erased de Kooning drawing*, y el mismo Rauschenberg nos lo cuenta: "*Al principio, no le gustó demasiado la idea; pero había entendido bien y al cabo de un rato, aceptó. Echó mano a una carpeta con dibujos suyos y comenzó a revisarlos. Sacó uno, lo miró y dijo: "No, no voy a ponértelo tan fácil.*

Debe ser algo que luego eche de menos". Entonces eligió otra carpeta, la examinó y finalmente me dio un dibujo que me llevé a casa. No fue nada fácil. Era un dibujo hecho con una mina dura, pero también grasa, y me dio mucho trabajo, tuve que rascar con todo tipo de gomas. Pero al final funcionó, me gustó el resultado. Me parecía una obra de arte totalmente legítima, obtenida a partir de un borrado. Así que el problema estaba resuelto, y no merecía la pena volver a empezar."[11]

Para Deleuze esta obra es un paradigma, la ilustración misma de esa zona de borramiento del diagrama, previo al hecho pictórico: …" *no es que el cuadro del otro fuera mediocre, al contrario, era prodigioso, era un muy buen dibujo. Pero es cierto que cuando el pintor lo ha conseguido, deviene cliché a una velocidad tremenda. Entonces, un gran pintor (…) o un pintor que simplemente lo borra remiten a lo mismo: Hay una especie de voluntad de pasar por el diagrama para que salga un nuevo hecho pictórico."*[12]

S/T
Willem de Kooning
Grafito sobre papel
64.14 x 55.25 cm / 1952



ERASED DE KOONING
Robert Rauschenberg
Goma de borrar y restos de grafito sobre papel
64.14 x 55.25 / 1953

Si en *Erased De Kooning*, Rauschenberg borra la imagen de partida para llegar al papel virgen, en *Ruido blanco* yo perforo la capa última para buscar la imagen de partida. Hay aquí una idea de artista-arqueólogo.

Un artista que en tanto descubre capas, se adentra en el tiempo interno de la obra, recobrando lo previo a su participación, un artista que…"*no elimina simplemente superficies aparentes de algún objeto externo; elimina superficies aparentes del Yo, revelando su naturaleza original.*"[13] Simone Weil llama a esto decrearse, "*un desmontaje de la criatura que llevamos dentro; la criatura encerrada en el self y definida por el self. Pero para deshacer el self hay que recorrerlo hasta el verdadero fondo de su definición.*"

.1 Federico Monjeau, *Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales*, 1° Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018, p152.
.2 Sergio Chejfec, *El visitante*, 1ª Ed., Buenos Aires, Excursiones, 2017, p 46.
.3 Concepto tomado de la conversación entre Sigismond de Vajay, Adriana Rosenberg y Juan Sorrentino, en *La Suite: mirada sobre los artistas de la Colección FRAC*, 1ª Ed., Buenos Aires, Fundación PROA, 2021, P 68.
.4 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007, (1ª reimpresión, 2008), p 65.
.5 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007, (1ª reimpresión, 2008), p 55.
.6 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007, (1ª reimpresión, 2008), p 53.
.7 Stephen Nachmanovich, *Free play*, 1ª Ed., 1990 (1ª Ed. En Buenos Aires, Paidós, 2020), p 63.
.8 El décollage es una técnica opuesta al collage (de origen cubista), consiste en rasgar carteles callejeros o soportes cubiertos de papeles superpuestos, permitiendo que aparezcan las capas intermedias. Su máximo exponente fue el italiano Mimmo Rotella, en los años `60, adscripto al nuevo realismo de Pierre Restany.
.9 Prólogo de Santiago Llach, en Carlos Battilana, *Ramitas-Poesía reunida (1992-2018)*, 1ª Edición revisada, CABA, Caleta Olivia, 2018, p 14.
.10 Wolf Vostell, en Meyer, Mariano (compilador), *Fluxus escrito / Actos textuales antes y después de Fluxus*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p 98.
.11 Jean-Yves Jouannais, *Artistas sin obra*, 1ª Ed., Barcelona, Acantilado, 2014, p 129.
.12 Gilles Deleuze, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007, (1ª reimpresión, 2008), p 88.
.13 Stephen Nachmanovitch, *Free play*, 1ª Ed., 1990 (1ª Ed. En Buenos Aires, Paidós, 2020), p 45-46.
.14 la frase es una cita de Anne Carson refiriéndose a Simone Weil, en Marcelo Cohen, *Un año sin primavera*, 1ª Ed., Buenos aires, Entropía, 2017, p 64.

CAPITULO **3 / FUGA**

3.1. Derivas y recolecciones **/ METRO CUADRADO**

"La base de la Geometría Visual es la Superficie, no el Punto. Esta Geometría desconoce las paralelas y declara que el Hombre que se desplaza modifica las Formas que lo circundan."

Jorge Luis Borges[1]

METRO CUADRADO
Gilberto Rodríguez
Escombros, cerámica, hierro, ladrillos, granito, yeso, cemento, asfalto, etc.
100 x 100 x espesor variable / 2018

Reconstruir un Metro cuadrado de pared, con fragmentos de ciudad.

Del itinerario minúsculo, del transitar por la arqueología pictórica de *Ruido Blanco*, mis recorridas se amplían a la cartografía del espacio urbano. Caminatas, salidas en las que recolecto restos, pequeños cascotes, maderas, fierritos para una vez en el taller, tantear formas de salir de la bidimensión. Juego con estos elementos, los cambio de posición, altero la luz, saco algunos, agrego otros. Construyo estructuras efímeras. El procedimiento recurrente es la superposición, una suerte de collages en tres dimensiones, pequeñas variaciones que no buscan la permanencia sino explorar diversos ritmos y direcciones. Armar, registrar y desarmar. Estas variaciones son aún "*una suerte de conversación dialógica (…) un intercambio discursivo no resuelto, un tipo de comunicación que explora ideas.*"[2] Ensayos que no devienen grabaciones.

VARIACIONES
Gilberto Rodríguez
Materiales y medidas variables / 2015/16

"*La caminata como evidencia del mundo*"[3],…"*se abre ahora otra dimensión de lo real, marcada por el silencio, la serenidad, la belleza*"[4]
No es dar paso tras paso mecánicamente sino estar en el momento, presente, en el rastro que transito. Descubrimiento y retorno a la vez.
"*Caminar en la ciudad abre la posibilidad de encuentros inesperados, avanzar al azar de las calles es como arrojar los dados en busca de lo memorable*"[5] Y lo memorable, la memoria, puede estar en los deshechos, en los escombros de una demolición, en algún punto donde se mezclan la belleza artística y natural, el azar y la identidad.

Hay una historia, una revelación que cuenta John Cage en relación a esto: …"*Estaba en una galería mirando las pinturas blancas tempranas de los años '40 de Mark Tobey, y en particular una que no tenía ningún elemento representacional, que solamente era escritura en blanco. Y salí de la galería, que estaba en la calle 57, y bajé hacia Madison Avenue (…), estaba esperando el bus y miré el pavimento en el cual me encontraba de pie y no pude ver la diferencia entre este y el trabajo de*

Tobey, o tuve el mismo placer mirando el pavimento. Y sin embargo yo estaba, estaba determinado –yo era pobre en esa época-, y estaba determinado a comprar el cuadro de Tobey, pagando en cuotas, lo que finalmente hice… Y sin embargo aprendí de Tobey mismo, y luego de su pintura, que cada lugar al que miras es la misma cosa. No necesitas realmente el Tobey (risas). Pero supongo que lo necesitas para que te diga esto mismo (…) para que te transforme."[6]

En un momento, estas recolecciones errantes me llevan a la necesidad de dejar una constancia objetual, agrupar lo recogido, darle forma. Así es que surge *Metro cuadrado*.

Para esto me genero límites, reglas, un sistema de trabajo. Elijo una zona de la ciudad, me desplazo por ella, la camino en un recorrido predeterminado, en un horario establecido. Miro, escucho, huelo, toco, siento. Selecciono atento a mis percepciones e intuición, y recolecto el material elegido: descartes; vestigios de construcciones, veredas, calles; restos de pintura, asfalto. En estos restos se reconocen marcas, huellas, accidentes. Está la memoria del lugar, las cicatrices, su historia.
En el empapelado de las habitaciones, todavía adherido a un trozo de escombro, en una grifería con restos de azulejos fatigados de duchas, o en la baldosa de algún patio florecido.
Luego lavo los fragmentos, los seco al sol. Despiertan colores, morfologías, texturas. Es sublimar el material, rescatarlo.

"Lo roto se rearma veloz en lo inesperado…
El material, el cemento, el portland
Las vigas, los cruces y las constelaciones
La horma de la herencia, un tipo de pintura, algo específico,
Una pared."

Celeste Diéguez[7]

Este primer *Metro cuadrado* se conformó con deshechos urbanos encontrados a lo largo del trayecto determinado por las calles Juramento, Conde, Echeverría y Crámer, en el barrio de Belgrano, durante el otoño de 2018. Fragmentos urbanos de un fragmento urbano mayor, el barrio; porque "*ninguna ciudad proporciona las mismas impresiones o la misma atmósfera de un barrio a otro, cada uno posee su singularidad, su ambiente, sus enigmas.*"[8] Singularidades que identifican.

El material recogido varía según el sitio de la recolección. No será lo mismo una recolección en Pompeya, que en La Boca, o en el microcentro; de ahí que el *Metro cuadrado* resultante en cada caso nos interpela acerca de nuestra forma de vida, nos define e identifica.

METRO CUADRADO
Escombros, cerámica, hierro, ladrillos, granito, yeso, cemento, asfalto, etc.
100 x 100 x espesor variable / 2018

Estos restos urbanos entonces, al pasar a ser componentes de una creación nueva, devienen materiales.

En el mismo sentido, en 1913, Luigi Russolo empezó a considerar los ruidos cotidianos derivados de la ciudad y la naturaleza como sonidos con los cuales componer música. Diseñó unos artefactos (los intonarumori) que imitaban estos ruidos, y utilizándolos a manera de instrumentos los combinó en diversas composiciones. Buscó liberar el ruido, como Schönberg en esos mismos años liberó la disonancia. "*El ruido debe devenir en un elemento primordial a plasmar en la obra de arte. Debe perder su carácter de accidentalidad para convertirse en un elemento lo suficientemente abstracto y lograr la transfiguración necesaria de elemento natural a elemento de arte.*"[9]
Más acá en el tiempo, en 1985, el músico argentino Gerardo Gandini compone *Eusebius*[10], una serie de cuatro nocturnos utilizando las notas de danzas de *La liga de David N°14*, de Schuman. Gandini recorre la composición schumaniana, "la explora" en una recolección de material que se realiza dentro de límites precisos.

"Esos límites son las notas mismas de la melodía de Schuman."[11] Las notas provienen de Schuman, pero con una nota pueden hacerse muchas cosas, y es así como termina creando una suerte de "escultura schumaniana"[12]. Así como para la composición de *Eusebius*, Gandini toma notas ya "usadas" previamente y las recicla; del mismo modo yo estoy usando escombros de construcciones previas. Mi límite es el recorrido trazado previamente. Mis materiales son deshechos, como los ruidos que utilizaba Russolo para hacer música. En un punto, ambos procedimientos se acercan porque justamente *"lo nuevo no está en los materiales de construcción sino en la sintaxis, en el modo en cómo los materiales se combinan entre sí."*[13]

Adrián Villar Rojas, en su obra *Donde viven los esclavos*[14], acumula una serie de elementos cotidianos (zapatillas, objetos, restos de fruta, plantas que crecerán o morirán en el tiempo que dure la instalación), dispuestos entre capas de material orgánico e inorgánico. Si en *Metro cuadrado* la forma está predefinida (un metro de alto x un metro de ancho x el espesor de los restos recolectados), en el caso de Rojas pareciera también haber una forma preestablecida (un féretro ?) para disponer los restos elegidos.

DONDE VIVEN LOS ESCLAVOS
Adrián Villar Rojas
Materiales de recuperación
240 x 550 x 240 cm / 2014
FUNDACION LUIS VUITTON / PARIS

En su caso, la presentación de los restos es uniforme, compacta y volumétrica, mientras que en el mío las piezas se despliegan superficialmente y de forma heterogénea.

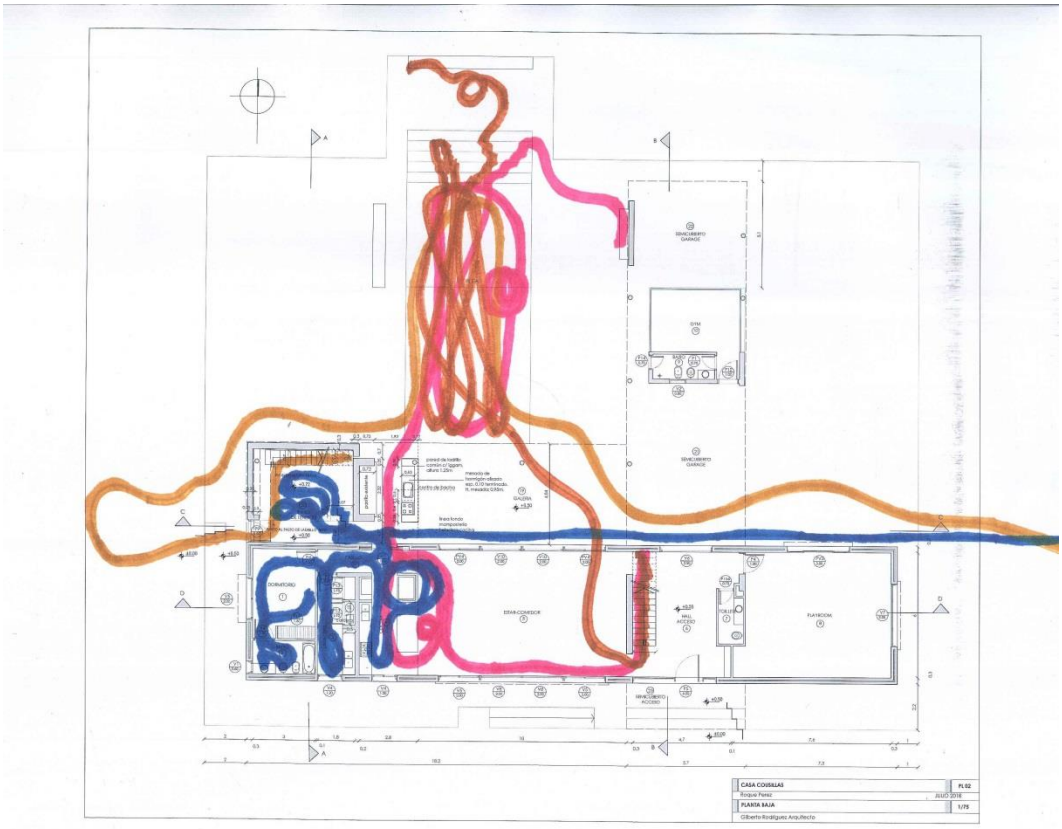
Para mí estas recolecciones en general, y *Metro cuadrado* en particular, son un homenaje al Construir, presentan un respeto al pasado, una consideración al uso ligado a la vida, a los oficios, a las rutinas cotidianas. Una atención a los escombros, a las demoliciones necesarias para renacer, para Habitar. Hay, en relación a esto, unas palabras de Heidegger que son muy hermosas, unas palabras que quiero citar aquí, porque no encuentro forma de expresar mejor lo que para mí significa, lo que encierra conceptualmente este trabajo:
"Qué significa entonces construir ?... significa Habitar. Esto quiere decir: permanecer, demorarse"[15]*… "permanecer a buen recaudo en lo libre. El rasgo fundamental del Habitar es este preservar y tener cuidado."*[16]

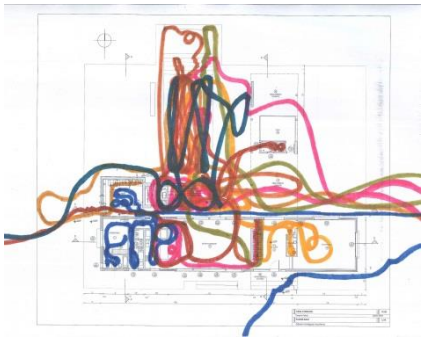
.1 "*Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*", Jorge Luis Borges en *Ficciones*, 1ªEd., Buenos Aires, Emecé Editores, "Biblioteca esencial La Nación", 2005, p 32.
.2 David Toop, *En el maëlstrom: música, improvisación y el sueño de libertad antes de 1970*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018, p 42.
.3 David Le Breton, *Caminar / Elogio de los caminos y de la lentitud*, 1ª Ed., Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2014, p 23.
.4 David Le Breton, *Caminar / Elogio de los caminos y de la lentitud*, 1ª Ed., Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2014, p 88.
.5 David Le Breton, *Caminar / Elogio de los caminos y de la lentitud*, 1ª Ed., Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2014, p136.
.6 John Cage, *Words / John Cage en conversación con Joan Retallack*, Santiago de Chile, Ediciones Metales pesados, 2013, p 109-110.
.7 Celeste Diéguez, *Lo real*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caleta Olivia Ediciones, 2018, p12.
.8 David Le Breton, *Caminar / Elogio de los caminos y de la lentitud*, 1ª Ed., Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2014, p129.
.9 Luigi Russolo, *El arte de los ruidos*, 1ª Ed., Buenos Aires, Dobra Robota Editora, 2018 (1ª reimpresión, 2019), p 107.
.10 YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=steQZgUt8mw&ab_channel=VirginiaMorenoFotograf%C3%ADa
.11 Federico Monjeau, *Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales*, 1° Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018, p 204-205.
.12 Federico Monjeau, *Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales*, 1° Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018, p 213.
.13 Federico Monjeau, *Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales*, 1° Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018, p 201.
.14 Adrián Villar Rojas, *Donde viven los esclavos*, Materiales de recuperación, 240 x 550 x 240 cm / 2014, Fundación Louis Vuitton / Paris.
.15 Martin Heidegger, *Construir Habitar Pensar*, Madrid, La Oficina ediciones, 2015, p15.
.16 Martin Heidegger, *Construir Habitar Pensar*, Madrid, La Oficina ediciones, 2015, p19-21.

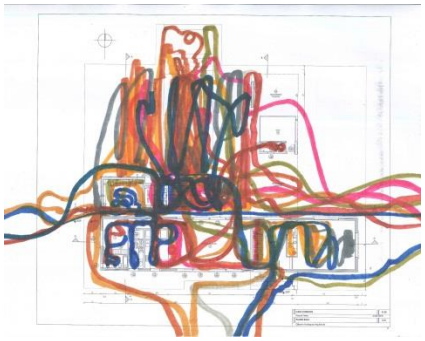
3.2. Colores en flujo **/ VIDA**

"¿Qué se puede conocer del mundo? Desde nuestro nacimiento hasta nuestra muerte, ¿cuánto espacio puede llegar a barrer nuestra mirada? ¿cuántos centímetros cuadrados del planeta Tierra habrán tocado nuestras suelas?"

Georges Perec[1]







VIDA
Gilberto Rodríguez
Marcador sobre papel con plano impreso
30 x 42 cm cada uno / 2019

Si en *Metro Cuadrado*, la deriva era necesaria para recolectar el material, en *Vida*, la deriva "es" el material.

Vida es un registro de los movimientos, encuentros, desencuentros, cruces y desplazamientos de un grupo de seres humanos en un espacio determinado. Un intento de traducir visualmente la dinámica de las relaciones humanas, llegar a una abstracción cromática de ese flujo vital.

Hace muchos años yo era un niño y tenía una abuela que vivía en mi casa y se iba a morir. En alguna tarde última, ella me dijo que cuando llegara al cielo me iba a escribir una carta para contarme cómo era. Me dijo que iba a atar el sobre a un hilito negro y lo iba a ir bajando despacio hasta mis manos. Después, todas las noches yo imaginaba ese hilito, esa recta negra como la materialización de la distancia entre mi abuela y yo. El hilo era distancia pero a la vez conexión, y empecé a pensar en las distintas vidas como caminos, "hilitos" de diferentes colores, líneas que en su cadencia vital van tejiendo un dibujo en el tiempo y espacio que les son dados.

Si superponemos estos trayectos individuales tenemos una composición colectiva que se retroalimenta e influye, latente, cambiante. Relaciones, trayectos comunes y separaciones, vidas que se desarrollan en soledad o paralelas a otras, intersecciones, finales abruptos. En los dibujos precedentes tomo como soporte el plano de una casa de fin de semana, y los desplazamientos de las personas que la recorrieron y habitaron el sábado 30 de enero de 2021, a las 10.00, 12.00 y 14.00 hs. "*En esta manera de componer nada se puede predecir, y menos que nada lo predecible. Lo que nos importa aquí es que el azar no solamente anula la memoria; al no tener factores invariables, borra también las huellas de su principio constructivo. Es un continuo avance hacia adelante que no permite reconstruir el camino de vuelta.*"[2] Para registrar estos desplazamientos (y poder reconstruir el camino transitado), me valgo de las cámaras que están instaladas en la casa.

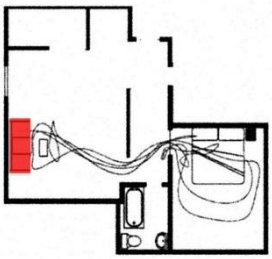
El resultado es una música "*no estructurada según un sistema particular, sino invariable, casi informe, como si las piezas no tuvieran ni comienzo ni fin y fuesen solo extractos tomados al azar de una partitura incesante y en constante fluir*"[3] La estética resultante en estos bocetos tiene formalmente, puntos en común con las obras de Gachi Hasper y Tulio de Sagastizábal.

S/T
Graciela Hasper
Acrílico sobre tela
195 x 430 cm / 2018

NADA OCURRE DOS VECES Nº8
Tulio de Sagastizábal
Acrílico sobre tela
148 x 148 cm / 2003

Conceptualmente, en *Vida* reconozco coincidencias con ciertas búsquedas de Guillermo Kuitca en los mapas que pintaba sobre colchones en los noventa: esos cruces de caminos, intersecciones, puntos de encuentro, sinónimos de potenciales recorridos. Y más acá, en *Yendo de la cama al living*, en la expresión espacial mínima de esos caminos en tiempo pandémico, el confinamiento, este vivir entre muros. Esta experiencia de sentir…" *el encierro, sin ninguna vibración"*[4]…, como anticipara Charly. Nuevamente la presencia de la arquitectura como soporte, y a la vez cárcel.

S/T
Guillermo Kuitca
Acrílico sobre colchones
114 x 57,5 x 39 cm cada una / 1991
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES / BUENOS AIRES

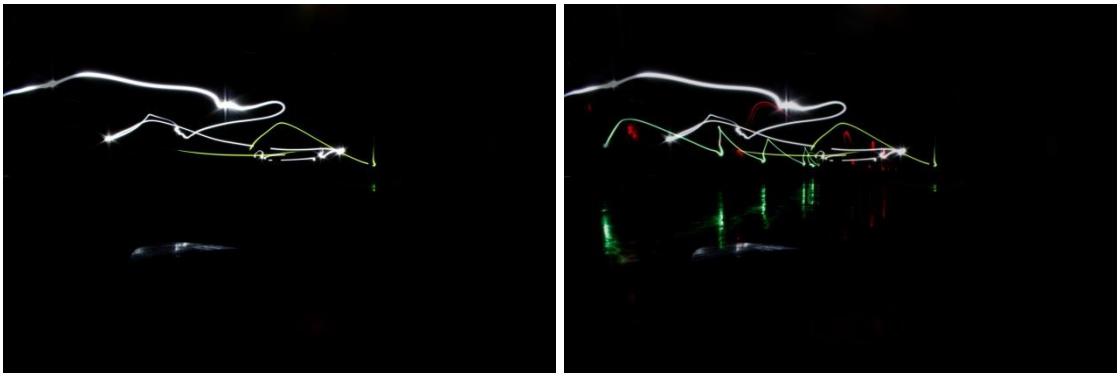


YENDO DE LA CAMA AL LIVING
Guillermo Kuitca
Dibujo digital / 2021

"El descubrimiento de que el sonido en sí mismo puede ser un fenómeno plástico en su totalidad, con la capacidad de sugerir su propia forma, diseño y metáfora poética, me llevó a vislumbrar un nuevo sistema de notación plástica."[5] Morton Feldman avanzó en sus experimentaciones modificando la notación musical tradicional sobre el pentagrama en pos de abandonar ciertos grados de control: gráficos que quedaban a la interpretación del intérprete, notas cuya ubicación se definía por diversos sistemas azarosos, repeticiones, etc.

"Lo que empecé a buscar, y lo que muy pronto encontré, era un proceso apenas vagamente delineado, una acción vagamente definida: uno dibuja de manera más libre en un papel sin renglones."[6] En los bocetos de *Vida* los renglones iniciales son las plantas y cortes de arquitectura, pero luego estos soportes desaparecen para dejar sólo las líneas de desplazamiento en su entramado cromático, sin referencias espaciales. Una música silenciosa para mirar.

Fotos de un instante preciso que irán variando en la medida en que se modifique la presencia humana, una manera de…"*desentrañar la morfología de la simultaneidad*"[7],…"*una estética de la casualidad, del desorden leve*"[8]… , más que una puesta en escena. Si vemos la sucesión de estas imágenes,…" *porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión*"[9], nuevamente aparece la relación con la música, ese ir sumándose instrumentos (personas) en una composición; salir, superponerse, tomar volumen, ir perdiendo intensidad unos, regresar otros. Las personas en acción son colores, y los colores sonidos.
Las imágenes siguientes nos muestran el movimiento de dos personas primero y luego la aparición de otras dos (cada una con una luz de un color distinto) en una habitación a oscuras (en este caso, las personas portan una luz en su muñeca para registrar el recorrido transitado). Son fotos previas de una película en gestación, variaciones, ensayos, tanteos. El proyecto *Vida* está en construcción

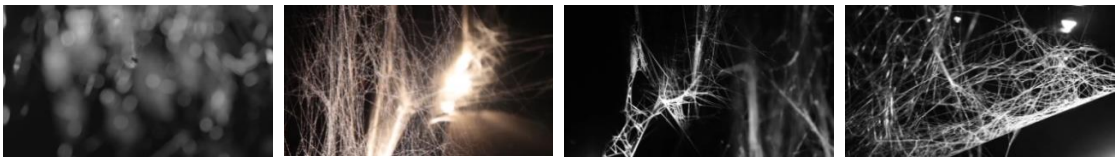


VIDA
Gilberto Rodríguez
Fotografía digital
600 x 350 x 280 cm / 2019

"Cada fragmento de vida retratado no es más que eso. Es el triunfo de la realidad por encima de toda intención."[10] Necesariamente, en estas imágenes aparecen conceptos inherentes a la condición humana: la identidad, la independencia, la pertenencia. Cito de nuevo a Marcelo

Cohen: *"No hay ninguna afirmación de independencia que me libre de estar constituído por los otros. Soy una figura pasajera surgida de un montón de circunstancias, un nodo en una trama de relaciones que se tejió espontáneamente, y que tal vez mis decisiones ayudaron a modelar."*[11]

Entre abril de 2017 y marzo de 2018, Tomás Saraceno presentó en El Moderno de Buenos Aires la muestra *Cómo atrapar el universo en una telaraña*. Una instalación instrumento, un concierto cósmico construido, tejido por las noches por 7000 arañas paramixia bistriatas, una estructura comunitaria," *fracción microscópica y, a la vez, un fiel reflejo de la red infinitamente compleja de individuos, especies y elementos que componen el universo."* [12]



MUSICAL CUASI-SOCIAL IC 342
Tomás Saraceno
Instalación instrumento / 2017
MUSEO DE ARTE MODERNO DE BUENOS AIRES

Una construcción que es a la vez registro del desplazamiento laboral de las arañas acotado a un espacio, una construcción que fueron tejiendo durante dos años, indeterminada y azarosa. Al igual que en *Vida*, las arañas nos muestran su itinerario individual en la gran tela colectiva, pero aquí el rastro se congela concreto, material.

Quiero aquí, llegado a este punto, comparar las *Dos gotas* que abren esta tesina, con *Vida*. Formalmente se perciben opuestas. En una, un espacio acotado, blanco, puro. Que contiene al accidente circunstancial de las gotas y su accionar perpetuo sobre el cielorraso y el piso. Es como una implosión, una invitación a mirarse interiormente. En *Vida*, la sensación es de expansión. La acción excede al espacio, lo desborda. El tiempo no es eterno sino vertiginoso, dinámico. Sin embargo, la una complementa a la otra, son las dos caras de una misma moneda, porque *"todo camino está primero sepultado en sí mismo antes de que se reproduzca bajo los pasos, conduce a sí mismo antes de llevar a un destino particular. Y en ocasiones abre por fin la puerta estrecha que desemboca en la transformación feliz de uno mismo."*[13]

El proyecto *Vida* acciona en el espacio, nos muestra los desplazamientos físicos, la representación (la presentación) de las relaciones. Una polifonía de sensaciones. Genera imágenes fractales, ricas, en continua transformación. Imágenes que son el resultado de nuestras emociones, decisiones, razonamientos, elecciones. Fotogramas de una película infinita. Colores que se desplazan, colores en flujo.

"_ Y dónde está el guión?

_ Está en nosotros mismos, señor. El drama está en nosotros. Somos nosotros."[14]

.1 Georges Pérec, *Especies de Espacios*, (1ª Ed., París, Éditions Galilée, 1974), España, Montesinos, p 119.

.2 Pablo Gianera, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011, p 35.

.3 David Toop, *En el maëlstrom: música, improvisación y el sueño de libertad antes de 1970*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018, p 238.

.4 "*Yendo de la cama al living*", el dibujo de Kuitca hace alusión al tema musical homónimo compuesto por Charly García en 1982, YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=ldgUatPszek&ab_channel=CharlyGarcia-Topic

.5 Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p 41.

.6 Morton Feldman, *Pensamientos verticales*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p 40.

.7 Sergio Chejfec, *El visitante*, 1ª Ed., Buenos Aires, Excursiones, 2017, p115.

.8 Mercedes Halfon, *Diario pinchado*, 1ª Ed., Buenos Aires, Entropía, 2020, p 39.

.9 Jorge Luis Borges, "*El Sur*", en *Ficciones*, 1ª Ed., Buenos Aires, Emecé Editores, "Biblioteca esencial La Nación", 2005. , p 267.

.10 Alessandro Baricco, *Una cierta idea de mundo*, 1ª Ed., Buenos Aires, Anagrama, 2020, p 26.

.11 Marcelo Cohen, "*Retiro, la estación*", en Pauls, Alan y otros, *Buenos Aires / la ciudad como un plano, crónicas y relatos*, 2ªEd., Buenos Aires, La bestia equilátera, 2016, p 69.

.12 Vimeo: https://museomoderno.org/exposiciones/tomas-saraceno-como-atrapar-el-universo-en-una-telarana

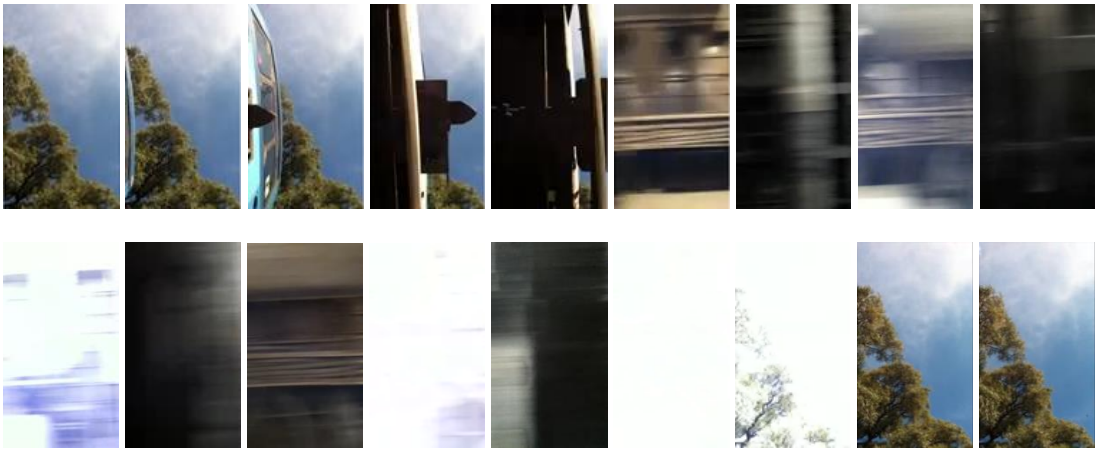
.13 David Le Breton, *Caminar / Elogio de los caminos y de la lentitud*, 1ª Ed., Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2014, p 176.

.14 Luigi Pirandello, en Pirandello, Luigi / Cortázar, Julio, *Seis personajes en busca de un autor / Instrucciones para John Howell*, 1ºEd., San Isidro, Cántaro, 2012, p 60-61.

3.3. Adios al lenguaje **/ MITRE**

"Dejo mi arpa en la mesa curvada
Sentado ahí, ocioso, solo con emociones dentro.
¿Por qué molestarme en tocar?
Llegará una brisa y acariciará las cuerdas."

Po Chu-i[1]



MITRE
Gilberto Rodríguez
Video de toma directa
1'39" / 2015
https://www.youtube.com/watch?v=pG65KTzY4q8

Mitre es un video de toma directa y en tiempo real. La decisión de colocar mi teléfono celular con su cámara mirando al cielo, entre las vías del FFCC Mitre, en la barrera de la calle Juramento, para registrar el paso del tren es una mirada abierta al imprevisto, una manera aleatoria de esperar la peripecia. Si "*la atención se opone al tedio*"[2], conviene estar atento. Mostrar un acontecimiento cotidiano revelando la particular belleza de la situación (aún tan rutinaria como el paso del mismo tren, a la misma hora, todos los días). Pero mostrarlo desde la ausencia, como observa Pablo Gianera acerca de ciertos procedimientos cageanos: …"*Cage propone entonces otro olvido: el del sujeto como vértice de unificación expresiva de la obra de arte. El sujeto no está ya detrás de la obra, sino delante… (y) este es posiblemente el gesto más radical de toda la poética de Cage y aquél en el que persiste más claramente el viejo reflejo vanguardista de reconciliar el arte con la vida.*"[3]

La obra queda así librada al azar de la luz, del clima, de la velocidad del tren, de los sonidos y movimientos circundantes. El paso del tren, su contundencia aplastante, la violencia de su vientre visto desde abajo oculta la bucólica imagen inicial, esa copa de un árbol recortada en el cielo azul, y genera una sucesión de "pinturas" con variaciones de clave por la luz que se filtra entre los vagones, las ruedas y la vía; un crescendo que dura la longitud del tren, para luego volver a dejar visible el árbol, el cielo, algún pájaro lejano incluso.
Paralelamente a las imágenes, los sonidos; porque…"*no hay intereses aislados, y reconforta descubrir cómo todo se entrelaza*."[4] La sirena de la barrera anunciando la inminencia del tren, luego el sonido de éste a su llegada, el paso, el traqueteo posterior alejándose con la sirena ahora de fondo, hasta que corta y queda el silencio, el sonido del ambiente.

Mitre ensaya un *Adios al lenguaje*[5]. Una alusión a la película homónima de Jean-Luc Godard, collage de imágenes, saturaciones cromáticas, saltos, ese querer decir con palabras y no poder, esa pérdida del idioma oral a costa de la prepotencia de lo visible.

ADIOS AL LENGUAJE
Jean-Luc Godard
Wild Bunch / Canal + / CNC
Suiza / 2014

…"*una experiencia visual y sensorial que trasciende más allá de la pantalla para poner de manifiesto el no-lenguaje del lenguaje, que también es un lenguaje* "…[6] Formalmente no hay una similitud manifiesta con *Mitre,* porque Godard ofrece una superposición de secuencias y tomas mezcladas donde se pierde la linealidad del tiempo; pero en ambos trabajos coincide la manera de presentar las imágenes: secas, sin atenuantes, filtros ni intermediaciones.

…"*la narración del cuadro*
la narración del poema
niegan pintura y poesía"…

Juana Bignozzi[7]

Ya sabemos que…"*lo que se dice con excesiva frecuencia de lo que fue, oculta y desnaturaliza lo que fue de verdad*"…[8], que hay una imposibilidad de origen en la narración del fenómeno, un lugar al que no se llega con palabras. Como la famosa frase atribuída a Picasso: "*Si quiere le explico el cuadro, pero va a entender la explicación del cuadro, no va a entender el cuadro.*"

También encuentro puntos de contacto entre *Mitre* y *Caja de música*[9], de Jorge Macchi.

CAJA DE MUSICA
Jorge Macchi
DVD en pantalla LCD 20"
1'10" en loop / 2003-2004
https://www.youtube.com/watch?v=OONhhX9OlEU&t=45s&ab_channel=MuseodeArteModernodeBuenosAires

La cámara fija en ambos, sólo que la imprevisibilidad de los autos vistos con un punto de vista celeste, aéreo en el caso de Macchi, torna a terrestre, el tren visto desde abajo en mi caso. En *Caja de música* se inserta un elemento ajeno: la melodía, notas (gotas?) asociadas al paso de los autos, cargando de sentido el movimiento, la aparición y el silencio, el ritmo. *Mitre*, en cambio es el registro del puro fenómeno, no hay más que lo que vemos porque sobrevuela la sospecha de imposibilidad narrativa del hecho artístico. Porque "*las historias, a menudo van más allá del sentido de las palabras y contienen un significado más profundo que proviene del ritmo y la musicalidad*"…[10] Ritmo y musicalidad presentes en tanto experiencia viva, pero ausente, terminada en cuanto se la narra, en cuanto pasa a ser una historia …"*toda conciencia, incluso la presuntamente originaria, es por obra del lenguaje ya una historia, y el relato una indicación de que algo ha muerto, si no lo mata el relato mismo, al menos lo eclipsa.*"[11] Lenguaje/relato como muerte o eclipse del hecho artístico entonces. Nos queda la experiencia. La experiencia incorporando el azar, que aparece con la indeterminación para ser sorpresa, imprevisto que se niega a ser relatado.

En *Mitre*, la forma se estructura entre un comienzo y un final visualmente "simétricos", aunque asimétricos auditivamente; y un cuerpo que contiene un ritmo de imágenes cambiantes y dinámicas, y sonidos más o menos similares. Como en el jazz, un procedimiento de superposición improvisada y libre, que se dilata y contrae,…"*en la vacilación del contrapunto*"[12]… sobre una estructura determinada. El paso del tren que "borra" el paisaje velándolo en parcialidades, para revelarlo luego a salvo, intacto.

En su ensayo "*Contra la interpretación*", Susan Sontag asocia el contenido a una necesidad de justificación "ética" de la obra de arte, por encima de la forma, una…"*bienintencionada tendencia que considera esencial el contenido y accesoria la forma*."[13] A veces, esta necesidad de encontrar un sentido, de transmitir un mensaje no se da naturalmente, y esto alimenta la aparición de un discurso ordenador, innecesario, buscar un relato que complemente lo visual.
De nuevo Heidegger: "*El Hombre se comporta como si fuera él el creador, el maestro del lenguaje, cuando es el lenguaje el que se adueña del hombre*."[14] Esto implica abandonar la narración y dejar que la obra "suceda". Tal vez la cosa sea más simple e interesante si nos ocupáramos entonces sólo de ver, sin tantas pretensiones, como si fuera la primera vez, como si nos despertáramos al mundo, a la luz, a los colores.

.1 Po Chu-i, "*El Arpa*", en Meyer, Mariano (compilador), *Fluxus escrito / Actos textuales antes y después de Fluxus*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p 59.
.2 Diana Aizemberg, *MDA, Apuntes para un aprendizaje del arte*, 2ªEd., Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2018, p 110.
.3 Pablo Gianera, en Pritchett, James, y otros, *A quien le interese / 5 textos fundamentales sobre John Cage*, 1ªEd., Buenos Aires, Fundación PROA, 2020, p 35.
.4 Diana Aizemberg, *MDA, Apuntes para un aprendizaje del arte*, 2ªEd., Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2018, p117.
.5 Jean-Luc Godard, *Adios al Lenguaje*, Suiza, 2014, 70 min.
.6 Carlos Tejeda en "*Adios al Lenguaje": un hombre y una mujer, pero sobre todo un perro*, en *elplural.com*, 2014, https://www.elplural.com/playtime/cine/adios-al-lenguaje-un-hombre-y-una-mujer-pero-sobre-todo-un-perro_72993102
.7 Juana Bignozzi, *Los poetas visitan a Andrea del Sarto*, 1ªEd., Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014, p 29.
.8 Pierre Michon, *Llega el rey cuando quiere / conversaciones sobre literatura*, 1ªEd, Girona, Wunderkammer Colección Áurea, 2018, p 69.
.9 Jorge Macchi, *Caja de Música*, video-instalación, 2003-2004.
.10 Ursula Le Guin y David Naimon, *Conversaciones sobre la escritura*, 3º Ed., Barcelona, Alpha Decay, 2020, p 56-57.
.11 Marcelo Cohen, *Música prosaica*, 1ªEd., Buenos Aires, Entropía, 2014, p 19.
.12 Néstor Sánchez, Ojo de rapiña / Monólogos sobre una experiencia de escritura, 1ª Ed., Buenos Aires, La Comarca Libros, 2013, p 92.
.13 Susan Sontag, *Contra la interpretación y otros ensayos*, 1ªEd., Buenos Aires, Debolsillo, 2008, p 14.
.14 Martin Heidegger, *Construir Habitar Pensar*, Madrid, La Oficina ediciones, 2015, p 15.

POSTLUDIO

"Mi intención es dejar que las cosas sean lo que son."

John Cage[1]

"¿Qué es una poética? Una especie de misión y visión de un individuo, un resumen de su manera de mirar el mundo."[2]
En alguna parte de este camino, el objetivo dejó de ser llegar a un lugar predeterminado formal o estéticamente para convertirse en un itinerario incierto. Una síntesis que va transformando a los procesos en obra y a la forma en contenido. En su libro "*Artistas sin obra*", Jean-Yves Jouannais afirma que "*la victoria en arte reside muy a menudo en lo que es admisible perder, cuidar, abandonar: convenciones, técnicas, automatismos culturales, demagogia. Para acabar, o para empezar, con la obra misma.*"[3]

Es necesario propiciar el desapego, practicar la lucha deleuziana del artista contra el cliché, animarse a la incomodidad interpelando las propias certidumbres…"*con una despreocupación sumamente precisa*"[4], navegar entre el destello de la autoridad y el destello de la vacilación. Son necesarias ciertas renuncias, prescindir del estilo, restringir algún material conocido en favor de la novedad.

Entonces sí, aunque el arte fuera…"*un puente desde ningún lado hacia ningún lado, cruzarlo puede ser una gran aventura*."[5] La forma de cruzarlo debe nacer necesariamente de la entrega. Porque la entrega pone en funcionamiento la libertad y la intuición, que son imprescindibles en el proceso creativo…"*esta ausencia de esfuerzo aparente requiere de un esfuerzo mayúsculo.*"[6] El esfuerzo de aceptar y ponerse a disposición, en estado de disponibilidad…"*el mundo en que vivimos y que, a fuerza de costumbre, vamos considerando natural es, en verdad, extraño y, bien mirado, irreconocible*"[7]…"*es prolífico, puede ocurrir cualquier cosa*"[8] en cualquier momento. "*Esta inminencia de una revelación, que no se produce es, quizá, el hecho estético.*"[9] El azar y la indeterminación llegan entonces para liberar el gusto y la memoria, para devolvernos una mirada limpia, virgen de todo prejuicio.

Es preciso aquí volver al *Preludio*, retomar los versos de Eugenia Almeida: "*¿Pero cómo se busca lo que es – en sí- un descubrimiento fortuito?*"[10]

La verdad, como la presentación de un fenómeno ajeno a nuestra manipulación emocional o subjetiva, se sostiene cuando hay un sistema predeterminado que contiene, que propicia esta aparición fortuita. Visto así, "*el azar no es más que la consecuencia de una determinación de fondo.*"[11] establecida por un sistema. Sistema que, como dice Borges…"*no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del Universo a uno cualquiera de ellos.*"[12] Un método para provocar el encuentro, y propiciar ciertas condiciones de posibilidad. Encender el fueguito, y dejar que arda. Apartarme, ausentarme como autor visible, operar con mínimos movimientos. Convertirme en "*un percibidor abstracto del mundo*."[13] Volverme, al fin, paulatinamente prescindible.

.1 John Cage, *Para los pájaros / Conversaciones con Daniel Charles*, 1ª Ed. En español, Caracas, Monte Ávila Editores CA, 1981 (Ciudad de México, Alias, 2019), p 294.

.2 Prólogo de Santiago Llach en Carlos Battilana, *Ramitas-Poesía reunida (1992-2018)*, 1ª Edición revisada, CABA, Caleta Olivia, 2018, p 18.

.3 Jean-Yves Jouannais, *Artistas sin obra*, 1ª Ed., Barcelona, Acantilado, 2014, p 111.

.4 Laura Wittner, *Se vive y se traduce*, 1ªEd., Buenos Aires, Entropía (Apostillas), 2021, p 32.

.5 María Negroni, *Objeto Satie / Epílogo de Pablo Gianera*, 1ªEd., Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018, p 102.

.6 Federico Monjeau, *Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales*, 1° Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018, p 259.

.7 Juan José Saer, *A medio borrar,* 1ª Ed., Buenos Aires, Seix Barral "Booket", 2018, p 16.

.8 Paul Auster, refiriéndose a una frase pronunciada por John Cage, en Paul Auster, *4 3 2 1*, Buenos Aires, 2ªEd., Anagrama, 2018, p 66.

.9 Jorge Luis Borges, *Inquisiciones / Otras inquisiciones*, 3ª Ed., Buenos Aires, Debolsillo, 2016, p 154.

.10 "*Quimera*", Eugenia Almeida, en *Inundación: el lenguaje secreto del que estamos hechos*, 1ª Ed., Córdoba, DocumentA/Escénicas Ediciones, 2019, p 80.

.11 Daniel Guebel, *Un resplandor inicial*, 1ª Ed., Buenos Aires, Ampersand, "Lectores", 2018, p 47.

.12 "*Tlön, Uqbar, Orbis, Tertius*", Jorge Luis Borges en *Ficciones*, 1ªEd., Buenos Aires, Emecé Editores, "Biblioteca esencial La Nación", 2005, p 27-28.

.13 Concepto tomado de "*El jardín de senderos que se bifurcan*", Jorge Luis Borges en *Ficciones*, 1ªEd., Buenos Aires, Emecé Editores, "Biblioteca esencial La Nación", 2005, p132.

BIBLIOGRAFIA

LIBROS

AIRA, César, *Continuación de ideas diversas*, 1ª Reimp., Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.

AIZENBERG, Diana, *MDA / Apuntes para un aprendizaje del arte*, 2ª Ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2018.

ALMEIDA, Eugenia, *Inundación*, 1ª Ed., Córdoba, DocumentA/Escénicas Ediciones, 2019.

ANFAM, David, *El expresionismo abstracto*, 1ª Ed., Barcelona, Destino, 2002.

AUSTER, Paul, *4 3 2 1*, Buenos Aires, 2ª Ed., Anagrama, 2018.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*, 1ª reimpresión en Chile, Santiago, Fondo de Cultura Económica Chile SA, 1993.

BARICCO, Alessandro, *Una cierta idea de mundo*, 1ª Ed., Buenos Aires, Anagrama, 2020.

BATTILANA, Carlos, *Ramitas - Poesía reunida (1992-2018)*, 1ª Edición revisada, CABA, Caleta Olivia, 2018.

BIGNOZZI, Juana, *Los poetas visitan a Andrea del Sarto*, 1ª Ed., Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2014.

BONITZER, Pascal, *Desencuadres. Cine y pintura*, 1ª Ed. en español, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2007.

BORGES, Jorge Luis, *Ficciones*, 1ª Ed., Buenos Aires, Emecé Editores, "Biblioteca esencial La Nación", 2005.

CAGE, John, *Indeterminación*, 1ª Ed., Buenos Aires, Zindo & Gafuri, 2013.

CAGE, John, *Para los pájaros / Conversaciones con Daniel Charles*, Ciudad de México, Alias, 2019.

CAGE, John, *Ritmo etc.* (compil. Por Matías Battistón), 1ª Ed. En español, Buenos Aires, Interzona, 2016.

CAGE, John, *Words*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2013.

CASSIN, Barbara, *La nostalgia*, 1ª Ed., Buenos Aires, Nueva Visión, 2014.

CHEJFEC, Sergio, *El visitante*, 1ª Ed., Buenos Aires, Excursiones, 2017.

COHEN, Marcelo, *El oído absoluto*, 1ª Ed., Buenos Aires, Eudeba, 2013.

COHEN, Marcelo, *Música prosaica*, 1ªEd., Buenos Aires, Entropía, 2014.

COHEN, Marcelo, *Un año sin primavera*, 1ª Ed., Buenos aires, Entropía, 2017.

DELEUZE, Gilles, *Pintura / El concepto de diagrama*, 1ª Ed., Buenos Aires, Cactus, 2007.

DE STAËL, Nicolás, *Paroles D'artiste*, Lyon, Fage Editions, 2015.

DIEGUEZ, Celeste, *Lo real*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caleta Olivia Ediciones, 2018.

D'ORS, Pablo, *Biografía del silencio*, 1ªEd., Buenos Aires, Grupal, 2019.

ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis*, Buenos Aires, Gedisa, 2012.

FAULKNER, William, *Luz de agosto*, 4ª Reimpresión, Barcelona, Debolsillo, 2018.

FELDMAN, Morton, *Pensamientos verticales*, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

GIANERA, Pablo, *Componer las palabras / Ensayos sobre música y lenguaje*, 1ª Ed., Buenos Aires, Gourmet Musical Editores, 2018.

GIANERA, Pablo, *Formas frágiles / Improvisación, indeterminación y azar en la música*, 1ª Ed., Buenos Aires, Debate, 2011.

GUEBEL, Daniel, *Un resplandor inicial*, 1ª Ed., Buenos Aires, Ampersand, 2018.

HALFON, Mercedes, *Diario pinchado*, 1ª Ed., Buenos Aires, Entropía, 2020.

HEIDEGGER, Martin, *Construir Habitar Pensar*, Madrid, La Oficina ediciones, 2015.

HONNEF, Klaus, Gerhard Richter, 1ª Ed., Colonia, Taschen, 2019.

JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistas sin obra*, 1ª Ed., Barcelona, Acantilado, 2014.

LE BRETON, David, *Caminar / Elogio de los caminos y de la lentitud*, 1ª Ed., Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2014.

LE GUIN, Ursula y Naimon, David, *Conversaciones sobre la escritura*, 3º Ed., Barcelona, Alpha Decay, 2020.

LOPEZ CHUHURRA, Osvaldo, *Estética de los elementos plásticos*, 3ª Ed. San Isidro, Publikar, 1996.

NACHMANOVITCH, Stephen, *Free play*, 1ª Ed., Buenos Aires, Paidós, 2020.

NEGRONI, María, *Objeto Satie / Epílogo de Pablo Gianera*, 1ªEd., Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018.

NEGRONI, María, *Arte y fuga*, 1ªEd., Valencia, España, PRE-TEXTOS, 2004.

NICHOLLS, David, *John Cage*,1ª Ed. en castellano, Madrid, Turner Publicaciones SRL, 2009.

MEYER, Mariano (compilador), Fluxus escrito / Actos textuales antes y después de Fluxus, 1ª Ed., Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

MICHON, Pierre, *Llega el rey cuando quiere / conversaciones sobre literatura*, 1ªEd, Girona, Wunderkammer "Colección Áurea", 2018.

MONJEAU, Federico, Un viaje en círculos / Sobre óperas, cuartetos y finales, 1º Ed., Buenos Aires, Mardulce, 2018.

OBRIST, Hans-Ulrich, *Gerhard Richter. The Daily Practice of Painting. Writings 1962-1993*, 4ª Reed., Londres, Thames & Hudson, 2005.

OCAMPO, Victoria, Juan Sebastián Bach/El hombre, 1ª Ed., Buenos Aires, Editorial Sur, 1964.

PAULS, Alan y otros, *Buenos Aires / la ciudad como un plano, crónicas y relatos*, 2ªEd., Buenos Aires, La bestia equilátera, 2016.

PEREC, Georges, *Especies de Espacios* (1ª Ed., París, Éditions Galilée, 1974), España, Montesinos

PIRANDELLO, Luigi / Cortázar, Julio, *Seis personajes en busca de un autor / Instrucciones para John Howell*, 1ºEd., San Isidro, Cántaro, 2012.

PRITCHETT, James, y otros, *A quien le interese / 5 textos fundamentales sobre John Cage*, 1ª Ed., Buenos Aires, Fundación PROA, 2020.

RUSSOLO, Luigi, *El arte de los ruidos*, 1ª Ed., Buenos Aires, Dobra Robota Editora, 2018.

SAER, Juan José, *A medio borrar,* 1ª Ed., Buenos Aires, Seix Barral "Booket", 2018.

SANCHEZ, Néstor, *Ojo de rapiña / Monólogos sobre una experiencia de escritura*, 1ª Ed., Buenos Aires, La Comarca Libros, 2013.

SOLNITT, Rebecca, *Una guía sobre el arte de perderse*, 2ª Ed., Buenos Aires, Fiordo, 2020.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*,1ª Ed. en Buenos Aires, Debolsillo, 2008.

SPERANZA, Graciela, *Atlas portátil de América Latina / Arte y ficciones errantes*, 1ª Ed., Buenos Aires, Anagrama, 2012.

SQUIRRU, Rafael, *Kenneth Kemble*, 1ª Ed., Buenos Aires, Ediciones de arte Gaglianone, 1987.

THOREAU, David Henry, *Walden o La vida en el bosque*, 1ª Ed., Buenos Aires, Losada, 2013.

TOOP, David, *En el maelström/música, improvisación y sueño de libertad antes de 1970*, 1ª Ed. en Buenos Aires, Caja Negra, 2018.

WITTNER, Laura, *Se vive y se traduce*, 1ªEd., Buenos Aires, Entropía (Apostillas), 2021.

CATALOGOS DE EXPOSICIONES

DE VAJAY, Sigismond, y otros, *La Suite: mirada sobre los artistas de la Colección FRAC* (Fundación PROA, julio a noviembre 2021), 1ª Ed., Buenos Aires, Fundación PROA, 2021.

KATZENSTEIN, Inés y otros, *Jorge Macchi / Perspectiva* (MALBA, 18/03 al 23/05/2016), 1ª Ed., Buenos Aires, Platt-Grupo impresor, 2016.

MADERUELO, Javier y otros, *Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía*, (Fundación Juan March, 23/04 al 20/06/1999), 1ª Ed., Madrid, Fundación Juan March, 1999.

MELLADO, Pastor y Battiti, Florencia, *Kemble por Kemble* (MALBA, 12/07 al 02/09 2013), 1ª Ed., Buenos Aires, Fundación Constantini, 2013.

ARTICULOS DE REVISTAS Y PAGINAS WEB

MIRALLES, Enric, "*Lugar", en Enric Miralles 1983-2000, El Croquis 30+49 / 50+72+100 / 101*, Madrid, Editorial el Croquis, 2002, p 30-31.

MONJEAU, Federico, "*Algo llevado por el viento/Sobre Three voices de Morton Feldman*", en *Las Ranas N°2*, Buenos Aires, abril 2006, p 24-25.

SAAVEDRA, Guillermo, y otros, "*Gerhard Richter. Dossier*", en *Las Ranas N°6*, Buenos Aires, primavera-verano 2009, p 53-84.

SAAVEDRA, Guillermo, y otros, "*Morton Feldman. Dossier*", en *Las Ranas N°7*, Buenos Aires, primavera-verano 2011, p 49-96.

TEJEDA, Carlos, "*Adios al Lenguaje: un hombre y una mujer, pero sobre todo un perro*", en *elplural.com*, España, 2014, https://www.elplural.com/playtime/cine/adios-al-lenguaje-un-hombre-y-una-mujer-pero-sobre-todo-un-perro_72993102

PLAYLIST

La presente lista incluye algunas composiciones que se mencionan en los textos precedentes y que me acompañaron en este viaje. Se pueden escuchar en spotify como *UNA POETICA DE LO INCIERTO*, https://open.spotify.com/playlist/3hnukXfXOxIpBU37Bcmogs?si=mRDff_qjSKOGf6WeBQS7qA

1. **Primer movimiento**, Gerardo Gandini, *Cuando lo imprevisto de torna necesario*, BlueArt Records, 2009.
2. **4'33",** Jhon Cage, *4'33"*, The Sound Corporation, 1991.
3. **Goldberg Variations BWV 988: Aria**, Johan S. Bach/Glenn Gould, *Bach: The Goldberg Variations*, Sony Music Entertainment, 1982.
4. **Prelude 2, Spring**, John Cage/Dennis R. Davies + AC Orchesta *Jhon Cage: The Seasons (1947)*, ECM Records GmbH, 2000
5. **Triadic Memories: I**, Morton Feldman/Helena Basilova, *Morton Feldman: Triadic memories*, Stichting Donemus Beheer, 2020.
6. **Passacaglia for orchestra op. 1**. Anton Webern/Berliner Philarmoniker + Pierre Boulez, *Boulez conducts Webern*, Deutsche Gramophon GmbH, Berlín, 2000.
7. **Serenade, op. 24 : VII. Finale**, Arnold Schöenberg/Leon Kirchner, *Schöenberg: Serenade, op. 24 & Chamber Symphony N°1, op. 9*, Sony Music Entertainment, 1984.
8. **Intuition**, Lennie Tristano Sextet, *Intuition*, Blue Note Records, 1996.
9. **Canon**, Charles Mingus/Ilhan Mimaroglu, *Mingus Moves*, Atlantic Recording Corp., 2005.
10. **Eusebius, cuatro nocturnos para piano: Nocturno Nª1**, Gerardo Gandini, *Panorama de la música argentina*, Irco Video SRL, 1995.
11. **Schuman: Davidsbündlertänze, op.6, Heft II: Nª17**, Robert Schuman/Stephen Hough, *Schuman: Davidsbündlertänze, op.6 & Fantasie, op.17*, A Warner Classics release, 2020.
12. **Yendo de la cama al living**, Charly García, *Pubis angelical/Yendo de la cama al living*, Universal Music Argentina S. a., 2018.

AGRADECIMIENTOS

A la UNA, por brindarme la oportunidad de reflexionar sobre mi trabajo. A Carola, que me acompañó con su paciente generosidad. A todos los docentes que en algún momento me brindaron su confianza y su tiempo, en particular a Carlos Baragli, Carlos Bissolino, Diego Castrilli, Juan Dolhare, Guadalupe Neves, María Gabriela Pellegrini y Paula Zaccaria. A mis amigos del *Club de Tesis*: Ciro, Claudio, Héctor, Juan, José, Libo y Pablo. A Mimi, Pedro y todos los *Asesines del Espacio*. A Gia y Steff. A Susana. A Belén, con quien en algún café lejano encontramos, sin saberlo entonces, las palabras finales de este escrito. A Juana.
Dedicado a la memoria de Federico Gilberto Rodríguez.

INDICE

SÍNTESIS 3

PRELUDIO 4

CAPÍTULO **1 / PULSO** 6

1. 1. La percepción del instante / **DOS GOTAS** 7

1. 2. De qué color es la primavera? / **VARIACIONES GLUSBERG** 14

CAPÍTULO **2 / IMPROMPTUS** 19

2. 1. Acordes y disonancias / **SUPERPOSICIONES** 20

2. 2. Tirar la llave / **IMPROVISACIONES** 26

2. 3. Exploraciones introspectivas / **RUIDO BLANCO** 33

CAPÍTULO **3 / FUGA** 39

3. 1. Derivas y recolecciones / **METRO CUADRADO** 40

3. 2. Colores en flujo / **VIDA** 46

3. 3. Adios al lenguaje / **MITRE** 52

POSTLUDIO 56

BIBLIOGRAFÍA 58

PLAYLIST 63

AGRADECIMIENTOS 64

INDICE 65

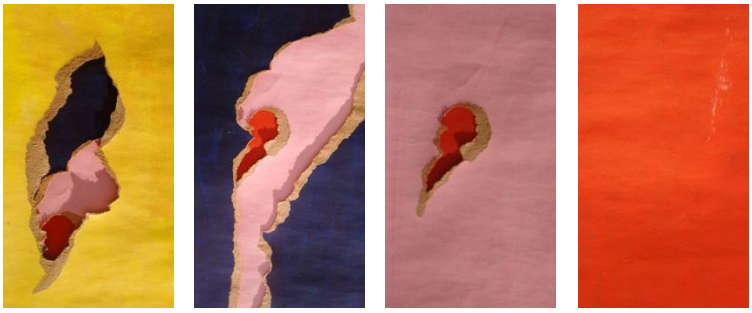
ANEXO 66

ANEXO

THREE VOICES

THREE VOICES
Oleo sobre tela / Collage sobre cartón / Detalles
120 x 100 cm / 17 x 14 cm / 2014

FIGURACION



FIGURACION
Acrílico y esmalte sintético sobre papel misionero
102 x 75 cm / 2016

ARBOL

ARBOL
Seis trocos encontrados y aserrado
160 x 60 x 60 cm / 2018

NIDO

NIDO
Adobe, ramas, carbonillas, grafito, lápices de color
30 x 30 x 15 cm / 2019

FUGA

FUGA
Madera, carbón, adobe, madera pintada, dos caballetes
100 x 150 x 30 cm / 2019