



Ejercicios para ver

LUCÍA LAUMANN

LICENCIADA EN PINTURA

LUCILAUMANN@GMAIL.COM

ASESOR: GABRIEL GUTNISKY

RESUMEN

El siguiente artículo sobre mi Trabajo Final de grado de la Licenciatura en Pintura, titulado *Ejercicios para Ver*, intenta dar cuenta de algunas inquietudes surgidas a lo largo de mi recorrido por la Facultad de Artes, reflexionar sobre mi paso por esta academia, y volver a pensar el proceso de representar. Si bien la materialidad final del trabajo incluyó formatos diversos -videos, fotografías, dibujos, pinturas, objetos modelados-, y materiales variados -papeles, arcilla, plastilina, lana, cartón- la constante en los procesos de trabajo fue el interés por la representación y las descripciones, e incluso por detenerme a observar. Es por ello que el eje central fue revisar la representación, concepto y práctica central de la formación académica, que desde una mirada distanciada temporalmente me permitió leer un recorrido académico que concluía.

El Trabajo Final se organizó en tres series de ejercicios, por lo que primero me centraré en la narración de los procesos previos a la conformación del Trabajo Final, luego haremos un recorrido por las memorias descriptivas y los procedimientos de los mismos. Finalmente nos adentraremos en la reflexión en torno a diversos aspectos: el posible vínculo de la producción con el arte contemporáneo, la representación como objeto de interés, los posibles procesos de aprendizaje en la repetición, la proposición estética del trabajo en su conjunto, y el vínculo con los posibles espectadores.

PALABRAS CLAVE:

Representación; Arte Contemporáneo; Aprendizaje.

I N T R O D U C C I Ó N

El siguiente artículo sobre mi Trabajo Final de grado¹, intenta dar cuenta de algunas inquietudes surgidas a lo largo de mi recorrido por la Facultad de Artes, reflexionar sobre mi paso por esta academia, y volver a pensar el proceso de representar. Si bien la materialidad final del trabajo incluyó formatos diversos -videos, fotografías, dibujos, pinturas, objetos modelados-, y materiales variados - papeles, arcilla, plastilina, lana, cartón- siempre, e incluso en producciones anteriores, se mantuvo constante el interés por la representación y las descripciones, e incluso por detenerme a observar.

El tiempo, las circunstancias, las personas, los puntos de vista y los lenguajes se configuran como variantes en la interpretación y descripción de ese “algo” que observamos. De acuerdo a esta idea, algunos años previos a la realización del Trabajo Final de mi carrera, comencé una búsqueda de posibilidades en la descripción, pensando que volver a observar, dibujar o representar es volver a pensar. En un viaje que hice bajo un marco académico² comencé a dibujar objetos que coleccionaba porque me interesaban sus formatos -tamaños, formas, texturas-. Al volver, y al reincorporarme en mis estudios en Córdoba, continué trabajando en función de estos dibujos, pero ya sin volver a observar los objetos que habían sido modelo en un principio. En la repetición vigorosa, y en el marco del proyecto personal de trabajo en la Cátedra Dibujo IV -cursada en 2013-, comencé a evocarlos, y es a partir de esas representaciones que la estrategia de trabajo mutó: quedaron de lado esos objetos iniciales para que los dibujos mismos pasaran a ser el motivo de representación. Tal como plantea Bourriaud (2007: 22) “Servirse de un objeto es forzosamente interpretarlo.”, la representación de lo ya representado se volvió un intento de elucidación dónde se crearon correlaciones. Buscando la manera de relacionarlos a partir de la fragmentación constante -los dibujos fueron seleccionados, separados y vueltos a relacionar- me encontré a mí misma repensando los significados de la representación, recreando el sentido del ejercicio que

¹ En adelante: TF.

² En 2012 fui becada por la UNC con el Programa Becas Iberoamérica Estudiantes de Grado Santander Universidades, para realizar un semestre de Licenciatura (enero-junio 2013) en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en los Estados Unidos Mexicanos.

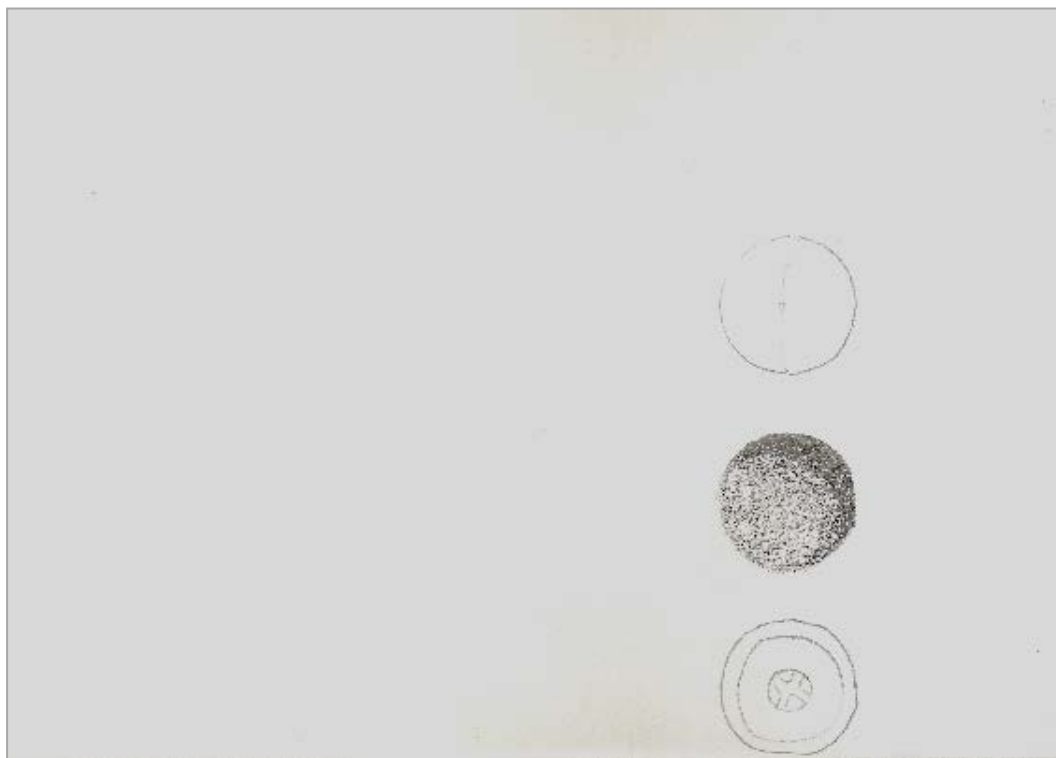
me había propuesto, pensando acerca de la copia y de cómo ese volver a dibujar lo ya dibujado me permitía volver a ver.



Dibujos en bitácora de viaje. L. Autor, Mex., 2013.

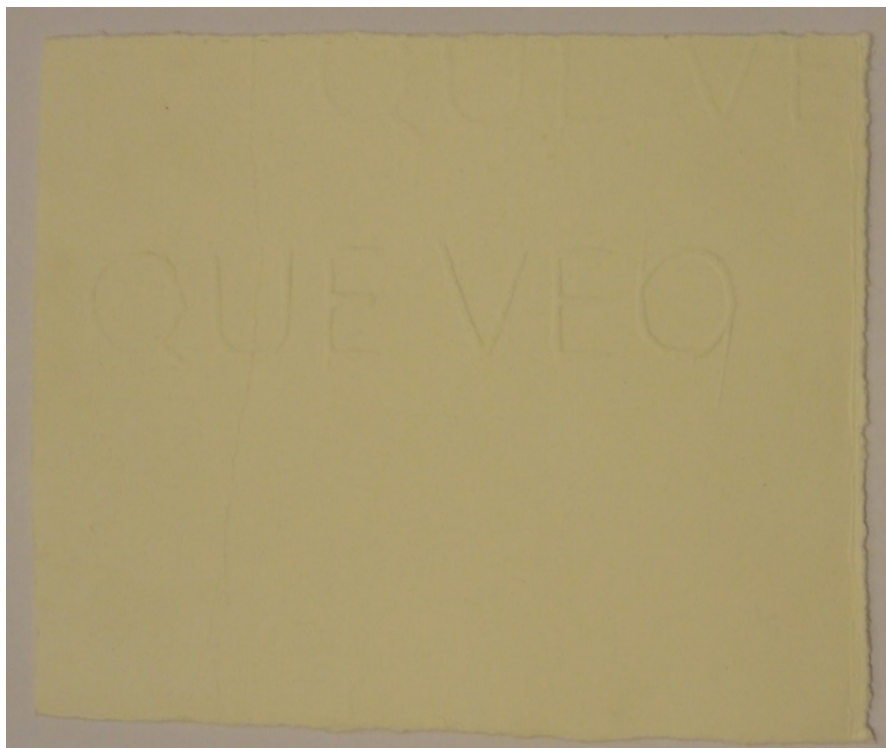


Grafito y papel sobre papel, 21 x 14,8 cm. L. Autor, Cba., 2013.



Grafito sobre papel, 21 x 14,80 cm. L. Autor, Cba, 2013.

Al año siguiente –2014–, en el marco de la cátedra Pintura IV a partir de esta serie de dibujos descriptivos y, distanciándome analíticamente de aquellas cualidades que me ofrecían, me interesó recopilar, reconstruir y reeditar pensando el tiempo, las circunstancias y los lenguajes como variantes, operando en buena parte de los trabajos en base a la edición de este material de base. “El proceso de configuración de la obra consiste en someter las operaciones mentales a un proyecto creador” (Gutnisky, 2011: 3) leí una vez, y en función de ello dispuse de la representación no como una descripción unívoca sino particular de determinadas circunstancias, como un estudio descriptivo de algo cuyo develamiento no es definitivo. En este proceso, al considerar la transformación de las formas y representaciones, el tiempo parecía ser un factor que definía, en tanto posibilitador de nuevas miradas y correlaciones, y de diferentes circunstancias. En este sentido, cada vez era más consciente de que existía un desarrollo temporal en la producción en pos de una búsqueda de lo que vemos y lo que no, en donde algo se vuelve “extraordinario” al volcar la mirada sobre ello.



Gofrado, 11,5 cm x 14 cm. L. Autor, Cba., 2014.



Arcilla seca, medidas variables. L. Autor, Cba., 2014.

Bajo estas ideas es que empecé a pensar mi Trabajo Final de grado. Las producciones presentadas fueron concebidas como pruebas, ensayos, preguntas, que germinaron en el acontecer de un proceso largo en el tiempo. La intención fue correrme del concepto de "artista creador" para pensarme en una operación de búsqueda estética, y es por eso que entiendo los trabajos bajo el nombre de ejercicio: como actividades auto-propuestas que buscaron adquirir, desarrollar o conservar la facultad de observar. Estos ejercicios se agruparon en tres, pero entre ellos e incluso previamente hubo otros

“ejercicios” que me permitieron bifurcar caminos, tomar decisiones, pensar. La selección y exposición de un grupo representan, de alguna manera, momentos dentro del proceso: una muestra de algo que podría haber tenido otras formas, pero, aun así, hablar sobre lo mismo, un posible recorrido, una elección y, por supuesto, una apuesta.



Arcilla e imágenes impresas sobre cartón, medidas variables. L. Autor, Cba., 2014

Considero que, en este particular momento en la trayectoria académica, momento de finalización de los estudios de grado, es importante preguntarse sobre lo aprendido. Entiendo que en algún punto este trabajo me llevó a eso, e incluso me permitió elegir y profundizar preguntas y lecturas que muchas veces en la vorágine del cursado quedaban en el tintero. En este sentido las preguntas fundamentales, que subyacen a cada acción, son si la representación visual es un modo de conocimiento, si la experimentación que ofrece el proceso de representar visualmente es una forma de aprender sobre el mundo, e incluso si puede haber aprendizaje en la repetición.

DESARROLLO

Ejercicios I consistió en una serie de fotografías, dibujos, pintura, y descripciones de diversas índoles agrupados de distintas maneras. Todos estos fragmentos adquirirían sentido en su vinculación, disponiendo de la representación en sus distintas formas, como estudios descriptivos. El trabajo estaba motivado por la intención consciente y obsesiva de dar cuenta sobre un “algo” particular –ese “algo” es en realidad un dibujo tomado de series de dibujos previos, de años anteriores-. Es a partir de esa

representación que se inicia la búsqueda por seguir observando, por continuar buscando relaciones, señales que le otorguen un sentido. Me pregunto ¿qué es ese objeto que veo, qué miro o qué veo? Y entonces busco describir sus formas, sus partes, su constitución a partir de diferentes recursos, bifurcando caminos. Por un lado, continúo dibujando. Por el otro, vuelvo el dibujo inicial tridimensional, y luego a esa tridimensión la vuelvo a llevar a planos bidimensionales –fotografías, pintura–, y así sucesivamente. Pero también decido, de manera programática³, preguntarles a otros qué podrá ser, y ellos entonces describen también lo que ven frente a una fotografía. Escriben lo que ven asumiendo, sólo por su condición de imagen fotográfica, que hay algo para ver – por su cualidad indiciaria: es un signo conectado a un referente que en algún momento anterior existió, cuya presencia fue capturada por la lente fotográfica, y que en una espacialidad presente pueden observar–.



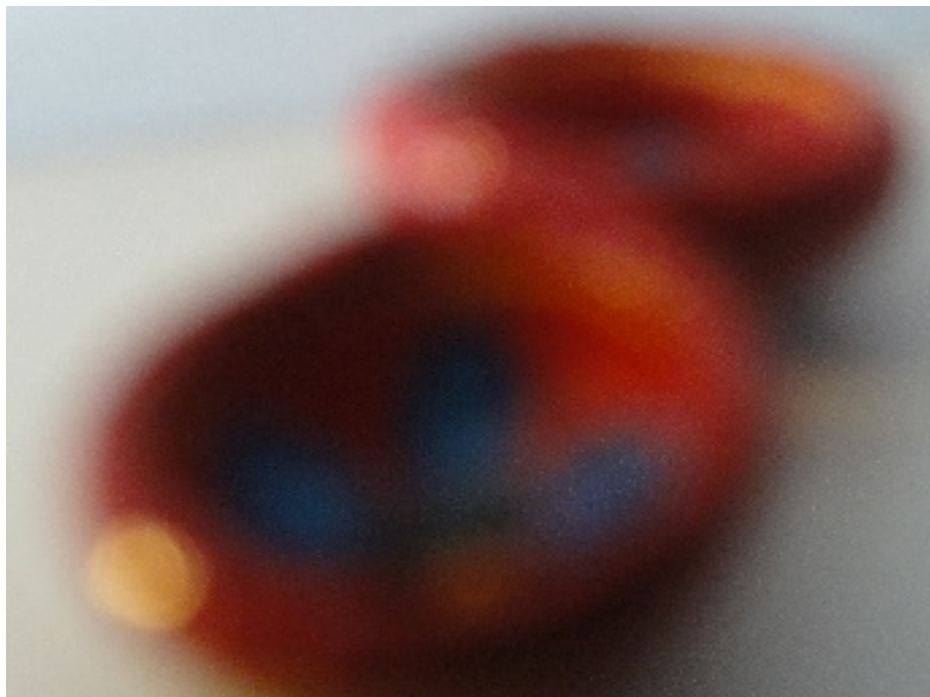
Fotografía de objeto perteneciente a Ejercicios I. L. Autor, Cba., 2014.

³ Entendiendo por programa: idea de declaración previa de lo que se piensa hacer, exposición de las partes y condiciones antes a la ejecución de la obra –dinámica de planificación–. Es decir, la intencionalidad previa a la configuración.

En la vorágine del trabajo el procedimiento se presenta como infinito: siempre hay algo nuevo para volver a observar, para volver a describir, deconstruir, representar. Los tiempos de producción son lentos, pero atraen la abundancia.



Fotografía perteneciente a *Ejercicios I*. L. Autor, Cba., 2014.



Dibujo perteneciente a *Ejercicios I*. L. Autor, Cba., 2014.



Fotografías y plotter perteneciente a *Ejercicios I*, en exposición *Ejercicios para Ver* (Sala de Exposiciones CePIA, Cba., 2016).



Arcilla, dibujos, fotografías sobre mesa perteneciente a *Ejercicios I*, en exposición *Ejercicios para Ver* (Sala de Exposiciones CePIA, Cba., 2016).

Ejercicios II, por su parte, reúne tres piezas de video en formato mp4, *loopeadas*⁴ para que sean reproducidas continuamente. Todas carecen de sonido.

Baño, consiste en la filmación del fenómeno físico producto de la condensación de vapor que al entrar en contacto con la superficie del espejo –que se encuentra en una temperatura más baja– “empaña la visión”. *Círculos*, es la filmación de un acto repetitivo de “dibujo” sobre la arena, desde un punto de vista cenital. *Mancha*, también filmado desde un punto de vista cenital, es una grabación que da cuenta del movimiento de una gota de óleo sobre el agua. En los tres casos, la filmación se produjo luego de observar el fenómeno o de repetir la acción incansablemente. Es decir, las situaciones fueron grabadas con total intención, y de manera premeditada, tal es así que en la actualidad poseo muchas grabaciones similares pero que difieren en mínimos aspectos que fui ajustando con la observación repetida y minuciosa. De esta manera, si bien hay un marcado carácter de programación, hay una intención consciente de que el resultado estético sea uno y no otro⁵.



Frame Print *Baño*, 4:06 min. L. Autor, Cba., 2014.

Arcilla, dibujos, fotografías sobre mesa perteneciente a *Ejercicios I*, en exposición *Ejercicios para Ver* (Sala de Exposiciones CePIA, Cba., 2016).

⁵ En contraposición con las lógicas del arte Programático, que le interesa más la idea del programa que los resultados en sí.



Frame Print *Círculos*, 2:50 min. L. Autor, Uy., 2015.



Frame Print *Mancha*, 3:52 min. L. Autor, Cba., 2016.

Aunque el video constituye una herramienta ampliamente usada en el arte contemporáneo, en este caso me interesó, y a diferencia de la mayoría de obras audiovisuales, que prevaleciera la imagen y no así el sonido ambiente de dichas situaciones –o cualquier otro sonido que pudiera haberse agregado posteriormente-. De esta manera, el trabajo de filmación, así como los resultados obtenidos, nos hablan de una temporalidad “lenta”, que en realidad no es nada más que, en el primer caso: el permitirse tomar el tiempo necesario para obtener los resultados deseados, y en el segundo: la filmación en el transcurso del tiempo natural, intentándome alejar de la vorágine temporal que caracteriza nuestros días –y que caracteriza también las producciones audiovisuales más populares de la actualidad-.

Las filmaciones son producto de un recorte y de una reducción, pero también de la grabación visual de ciertas situaciones, podríamos decir que lo que se filmó son índices –como señales o huellas de una causa particular: el rastro del pie sobre la arena, el empañamiento como señal del fenómeno de la condensación, el desplazamiento del color como señal del movimiento del agua-.

Del mismo modo, son producto de una operación que desagrega, obtura o limita el pretexto original. Su "mudez" -la reticencia acerca de lo que realmente se da a ver al observador- de alguna manera está vinculada a un distanciamiento más analítico que afectivo. Ese representar -ese volver a presentar- tiene un carácter si se quiere "despersonalizado": poco hay del sujeto en la acción elegida, pero siempre se lo intuye detrás de la escena. La acción es básicamente expectante.

Cuando Foster (2001) analiza las obras de Warhol plantea que en estas se ponen en juego múltiples clases de repetición -repeticiones que se fijan en lo real traumático, que lo tamizan, que lo producen-, y que esa diversidad secunda a la paradoja de imágenes que son a su vez afectivas y desafectadas, y a su vez de espectadores que no son disueltos ni integrados. Si bien, lejos está este trabajo de una estética pop, es interesante esta idea de que la repetición, la reiteración, operan anulando lo afectivo. Lacan plantea que la repetición es un "encuentro fallido con lo real" (en Foster, 2001:36) por lo que "lo que la repetición busca repetir es precisamente, lo que siempre se escapa" o lo que siempre está en fuga. En otras palabras, la repetición de las imágenes, así como el silencio a la vez distancia y nos apremia.

Finalmente, *Ejercicios III* está compuesto por un cúmulo de los residuos que se producen al utilizar gomas para lápiz -en este caso Pelikan y libres de PVC- sobre dibujos realizados en hojas Obra 80 gr y hojas sulfito blanca, con grafito en barra, lápices, carbonilla, y sellados con spray fijador para cabellos. Estos residuos-restos se encuentran clasificados según el año en que se hicieron los dibujos que se borraron, y según su peso en gramos. Cada cúmulo se ubica dentro de bolsas de polipropileno transparente de 17 cm x 30 cm.



2009 de Ejercicio III. L. Autor, Cba., 2016.

El borrar aquellos trabajos académicos se plantea como la operación central de producción, como estrategia de trabajo. El proceso conjugó intenciones y reflexiones que acompañaron el hacer premeditado y la observación detenida.

Generalmente la operación sobre cada papel comenzaba ubicando la hoja sobre una mesa, mirando el dibujo y decidiendo por dónde empezar a borrar. En ese proceso intentaba recordar la consigna, el momento, el modelo. A medida que iba borrando a veces volvía por donde ya había borrado para borrar aún más. En este sentido se trató de un proceso de ritmo, nuevamente, lento -borrar, mover la hoja, borrar, juntar las virutas, seguir borrando- pero pautado por decisiones de intervención-transformación que se confrontaron con decisiones anteriores de respeto-conservación. De esta manera, en los trabajos coexisten diferentes momentos vinculados a la producción artística-académica: observación de modelo vivo, traducción de lo observado a través del dibujo, fijación, observación de los trabajos, evaluación por parte de los docentes, guardado, observación después de años de mantenerlos en el olvido, e intervención gráfica nueva.

A mi criterio, resulta significativo el hecho de que los trabajos fueron conservados durante años, organizados cronológicamente según cuatrimestres y cátedra, siendo modificados posteriormente por la misma alumna, pero en un momento de su aprendizaje académico totalmente diferente. El resultado en primera instancia pareciera ser una imagen compuesta por sedimentos. ¿Pero es ése el resultado? No, me interesa como resultado lo que sobra, la transformación de ese dibujo en un cúmulo de virutas de goma, como rastro de aquello que en algún momento observé. Se trata de una búsqueda-observación-reobservación de distintos niveles de profundidad con el objetivo siempre de aprender, en la que mirar implica cierta cercanía y tiempo. Sin embargo, el resultado, aquello que me interesa presentar sólo es un índice de aquello que era, clasificado según información que combina su procedencia primera -año en que se realizaron los dibujos que se borraron- y un aspecto de su materialidad actual -peso en gramos-.

Si bien a simple vista el trabajo remite al *Erased de Kooning Drawing* (1953) de Rauschenberg, en realidad estos se emparentan sólo por el procedimiento del borrado -*erased*- pero poseen intenciones diferentes en su formulación. El dibujo que el artista le pidió a Willem de Kooning para borrar suscitó muchas inquietudes sobre la naturaleza del arte. Sin embargo, en varias entrevistas él declaró que su intención había sido introducir el dibujo a sus pinturas blancas, por ello comenzó dibujando y luego borrando, aunque posteriormente concluyó que era necesario borrar un trabajo que ya fuera considerado arte, procediendo así a pedirle a un artista consagrado un trabajo de su autoría para ser borrado. En este proceso, dejó algunos restos de lápiz y la huella de las líneas dibujadas como pistas para el reconocimiento visual. Después encuadró el dibujo en un marco de oro, y adosó al mismo una placa metálica, la cual identificaba al mismo como una obra de Robert Rauschenberg titulada *Erased De Kooning Drawing*, fechada en 1953. Sobre esta obra, Buchloh (2004) señala que, si bien este episodio se percibió como una agresión patricida por parte del alumno más aventajado de la nueva generación de artistas de la época, en la actualidad la obra se puede considerar como uno de los primeros ejemplos alegóricos en el arte de la etapa inmediatamente posterior a la Escuela de Nueva York. En este sentido, el carácter alegórico se reconoce en los métodos utilizados: apropiación, vaciado de la imagen incautada, elaboración de un segundo texto

que se superpone al texto visual previo y desplazamiento de la atención e interpretación hacia el dispositivo enmarcado.

A diferencia de Rauschenberg, quien con su gesto de borrado desplaza el foco de atención hacia el constructo histórico apropiado y hacia los mecanismos de enmarcado y presentación –al eliminar datos perceptivos de la superficie tradicional expositiva–, en dicho procedimiento de producción –el gesto de borrar– encuentro la posibilidad de revisar y reflexionar en el hacer. Al borrar mis propios dibujos, dibujos de un período de formación en la academia –y, por tanto: dibujos académicos–, me permitió continuar aprendiendo acerca de la representación, como área de interés –de las herramientas y estrategias puestas en juego y aprendidas– y también de mi proceso de aprendizaje durante estos años. Si bien, hay un anacronismo en repetir el gesto de Rauschenberg producido en los umbrales de la posmodernidad, la intención es otra. Aprender a dibujar implica aprender acerca de los lenguajes y las herramientas de la representación, así como incorporar ciertos aprendizajes históricos y culturales⁶. Del mismo modo, durante los años de formación en la facultad hemos escuchado repetidamente que aprender a representar es aprender a observar. Me pregunto entonces si acaso al borrar mis dibujos no vuelvo a observar, y por tanto vuelvo a aprender. En el gesto hay implícita una idea: borro lo aprendido en el taller y con ello agrego una dimensión diferente a la representación, la hago manifiesta. Generalmente en el proceso de aprendizaje del dibujo se sigue insistiendo sobre el concepto de representación como afín o relativo a la reproducción de un modelo dado. En el arte “pos-disciplinar” esa condición ha sido trastocada o mejor dicho puesta en crisis y de alguna manera representar tiene que ver con procesos de producción de sentido, con algún tipo de enunciado o proposición que no es producto de una habilidad manual específica. Representar, en un concepto mucho más amplio que el académico de reproducir con mayor o menor gracia o habilidad un modelo, implica un desvío, y es en el conocimiento de las posibilidades de ese desvío al que me refiero cuando insisto en la cuestión del “aprendizaje”. Borrar, vaciar la imagen, fragmentar, repetir, entre otras estrategias, forman parte del dispositivo puesto en juego en este Trabajo Final.

⁶ Es decir, supone comprender y analizar los modos en que históricamente se han realizado estas representaciones, e incluso las funciones culturales que tienen ciertas imágenes.



Ejercicio III, en *Ejercicios para Ver* (Sala de Exposiciones CePIA, Cba., 2016).

En relación al espacio arquitectónico, tomé una decisión: presentar mi trabajo en un edificio vinculado con la academia, con mi paso por la institución formadora y con mis años de aprendizaje: el Centro de Producción e Investigación en Artes. En este sentido, hay una intención de configurar una visibilidad del presente Trabajo Final de Grado en el entorno original, es decir, la Facultad de Artes.

Pensando en la construcción de una idea como un recorrido y no una mera meta, y en que “Poseemos previamente una idea del objeto y su contemplación descubre notas o matices que esa idea no había previsto.” (Bozal, 2005:31), es que me interesó que el montaje permita que el espectador/receptor pueda a través de su recorrido ir completando la decodificación de la obra. En este sentido, el montaje se planteaba como un indicativo importante: que se armaba con esas aproximaciones parciales. Para ello se utilizaron dos proyectores que permitían visualizar los videos sobre algunas paredes de manera alternativa entre ellos en un proceso cíclico: en ocasiones esta proyección se superponía en los tiempos, y en otros momentos permitía la observación de un solo video por vez. El resto de los objetos, dibujos y fotografías se ubicaron en el espacio de manera que permitieron al otro/espectador/observador

recorrer, observar, armar relaciones: algunos sobre las paredes otros ubicados sobre dos superficies horizontales y el piso.



Vista exposición *Ejercicios para Ver* (Sala de Exposiciones CePIA, Cba., 2016).

Izq.: parte de *Ejercicios I*. Der.: Parte de proyección *Mancha* de *Ejercicios II*.



Vista exposición *Ejercicios para Ver* (Sala de Exposiciones CePIA, Cba., 2016).



Vista exposición *Ejercicios para Ver* (Sala de Exposiciones CePIA, Cba., 2016).
Frente y sobre pared izq.: parte de *Ejercicios I*. Fondo sobre paredes: *Mancha y Círculos de Ejercicios II*.



Vista exposición *Ejercicios para Ver* (Sala de Exposiciones CePIA, Cba., 2016).
Primer plano: parte de *Ejercicios I*. Fondo: *Ejercicios III*.



Vista exposición *Ejercicios para Ver* (Sala de Exposiciones CePIA, Cba., 2016).

Primer plano: parte de *Ejercicios I*. Fondo: *Mancha* de *Ejercicios III*.

CONCLUSIONES

La producción que presenté como mi trabajo final, se caracterizó por su variedad en cuanto a su materialidad y sus diversos formatos, pero también por el interés por las descripciones y la observación. En esa mirada creo que es donde se manifiesta una de las características de la contemporaneidad, desde que Duchamp acentúa la mirada dirigida del artista en detrimento de cualquier habilidad manual, proclamando que el acto de elegir es suficiente para fundar la operación artística. Las imágenes que constituyen las filmaciones caseras, han sido editadas y dan cuenta de situaciones que frecuentemente han llamado mi atención: es en el gesto de editar y hacerlas parte de la producción que aquello ordinario deviene en extraño.

Desde este entendimiento, el arte contemporáneo parece moverse alrededor de una lógica de programación, tanto como en relación al carácter fragmentario y alegórico. Del primero puedo decir que, si bien suelo trabajar en función de una programación en tanto una enunciación, los resultados a veces tuvieron que ver con algo previsto, y en otros con el devenir de esa primera declaración. En este sentido creo que mi proposición tiene que ver más con un conglomerado de fragmentos como sistema articulado de formas en donde opera un proceso de constitución de sentido, aunque inacabado y

recién completado en la posible decodificación de un espectador. Del mismo modo, el arte contemporáneo se caracteriza por la alegoría constante a manifestaciones artísticas del pasado, resignificadas y re-contextualizadas. Tal es el caso de *Ejercicios III*, en donde repito un gesto que ya se ha visto en la historia del arte, no sólo por parte de Rauchenberg⁷.

Por otro lado, como ya he anunciado anteriormente, una de las inquietudes que motivó el proceso de trabajo, fue la representación, entendiéndolo que su sentido no se agota en el carácter mimético del dibujo. El término puede usarse en sentido de “ser una muestra de; ocupar lugar de; sustituir a” (Gombrich, 1968: 11). Sin embargo, una imagen puede referirse a algo fuera de ella y constituirse por tanto en una experiencia visual más que en un sustitutivo. Tal como plantea dicho autor una vez que aceptamos que la imagen sugiere algo más de lo que está allí nos vemos obligados a dejar que nuestra imaginación juegue en torno a ella, entendiéndolo o dotando de sentido aquello que evoca. Bajo esta idea, es que pensé principalmente la serie de trabajos que conforman *Ejercicios I*. Contrariamente, en *Ejercicios III* lo que presento son restos de lo que en algún momento fueron ejercicios de dibujo, en mi proceso por “aprender a representar”.

En el caso particular de *Ejercicios II*, el problema de la representación está presente desde otros lugares. Por un lado, en *Círculos*, se observa una acción repetirse incansablemente. ¿Quién no ha intentado dibujar en la arena? Esta acción, que es más bien un gesto corporal que va dejando un rastro, es capaz de ser pensada como dibujo si entendemos al acto de dibujar como el acto de “representar gráficamente sobre una superficie” (Cabezas, 2007: 225), superficie que en este caso es el suelo mismo –la arena de una playa-. Por el contrario, en *Baño*, bajo el fenómeno del empañamiento del espejo, aquello que vemos representado se desdibuja, impide observar con comodidad. Al mismo tiempo, y contrariamente, no puedo dejar de pensar en la importancia que ha

⁷ Incluso artistas contemporáneos como Anwander, con obras como: Erased Rauschenberg – en español: Rauschenberg Borrado, poster borrado, 83 x 63 cm, 2013-; Erased Pictures from Flash Art N°259 –en español: Imágenes borradas de Flash Art n°259, instalación con dimensiones variables, 2008-; Erased Hirschhorn / Erased Levine – en español: Hirschhorn Borrado/ Levine Borrado, revistas borradas, 50 x 35 cm cada una, 2013-.

tenido el objeto espejo como instrumento en la representación⁸, además de la alusión con su título –y lugar de filmación– con todos los baños que han sido representados a lo largo de la historia del arte⁹, como excusa para representar cuerpos femeninos desnudos buscando indagar sobre diversas soluciones plásticas –sin embargo, en mi vídeo el cuerpo no está presente explícitamente–.

En lo que respecta a la otra pregunta inicial sobre el vínculo posible entre repetición y aprendizaje, me interesa señalar, por un lado, que muchos de los rasgos con los que aún hoy se define la Educación Artística comenzaron a instituirse en occidente durante el siglo XVII con el pensamiento de la modernidad. La Educación Artística surge como heredera de la tradición clásica europea occidental. En este contexto, la copia, la imitación y la reproducción de modelos constituyeron las estrategias pedagógicas por excelencia para la adquisición de saberes y destrezas, tradiciones que aún hoy en día podemos observar en ciertos espacios académicos. Los dibujos borrados en *Ejercicios III* claramente son ejemplos de la remanencia de estas estrategias como métodos para el aprendizaje. De un modo similar, en *Ejercicios I* se ponen en juego estrategias de copia y reproducción, aunque desde un modelo auto-propuesto.

Así como los niños repiten incansablemente a modo de juego acciones que aprenden a hacer con el mero fin de consolidar la acción, ensayando distintos aspectos

⁸ Es sabido que el espejo fue proclamado por Leonardo da Vinci como el verdadero maestro del pintor, incluso el propio Velázquez, guardaba aparentemente, en su estudio hasta nueve tipos de cristales distintos –según el inventario de Gaspar de Fuensalida–. Otros artistas que han representado un espejo en sus obras, han sido Rubens, Degas, Picasso, Francis Bacon, Dalí, Magritte. En la actualidad, el espejo en el arte, ya no aparece representado sino presentado. Algunos artistas que incorporan al espejo como elemento físico de sus instalaciones u esculturas son Pistoletto y Kapoor Anish.

⁹ Gabrielle d'Estrées y una de sus hermanas en el baño (1595) de la Escuela de Fontainebleau; La muerte de Marat (1793) de Jacques-Louis David; El baño turco (1868) y La bañista de Valpinçon (1808) ambos de Ingres; El aseo de Ester (1841) de Chassériau; El baño (1886) de Degas; El baño de Psyche (1890) de Lightom; El aseo (1896) de Toulouse-Lautrec; La habitación azul (1901) de Picasso; Sentada desnuda en una bañera (1910) de Duchamp; Mujer en el baño (1963) de Lichtenstein; Hombre en la ducha en Beverly Hills (1964) de Hockney; Mujer en la bañera (1968) de López; El baño (1989) de Botero; por mencionar algunos.

de esa conducta y combinándolas entre sí¹⁰, los ejercicios propuestos, de algún modo proponen repetir incansablemente diferentes gestos. Me pregunté entonces ¿Qué motivo me anima a la reiteración tenaz? ¿Esta insistencia, se vincula con el aprendizaje? Sabemos que aprender es un proceso voluntario, en el que el individuo debe tomar cierta parte activa y poner algún esfuerzo, por tanto, para construir aprendizajes significativos es necesario sentirnos motivados. Hay algo en el hacer, que motiva la repetición incansable de estos gestos. Dewey (1977) entiende que la educación ha de ser concebida como una reconstrucción continua de la experiencia y que el progreso se da en función del desarrollo de nuevos intereses en torno a una experiencia. En este sentido, a veces proponernos hacer actividades que reconstruyen o deconstruyen experiencias anteriores, pueden ser maneras de continuar aprendiendo aún sin la guía de algún experto.

La proposición estética o poética¹¹ de este trabajo en su conjunto, tiene que ver con fragmentos organizados de manera articulada, por el que se produce un proceso de constitución de sentido, aunque inacabado, inasible, que interpela desde su configuración de artefactos “mudos” –desde sus silencios–. Estos fragmentos tienen que ver con materialidades y lenguajes diferentes pero interrelacionados. Se presentan a manera de signos e índices, que permiten inferir relaciones de proximidad entre una señal –huellas, rastros– y una manifestación que no se muestra enteramente. Pareciera que el discurso entonces se vuelve tautológico¹², es decir los signos presentados se muestran como lo que son, de manera repetitiva y casi previsible. Sin embargo, sabemos que toda experiencia está atravesada por la interpretación: estos signos, sin o con referentes, promueven la idea de algo próximo o reconocible pero que en definitiva

¹⁰ Piaget llama a estas conductas juegos de ejercicios.

¹¹ Como forma en que se organiza o estructura una obra.

¹² Entendiendo que en el campo de la retórica la tautología es una figura que consiste en repetir el mismo pensamiento, las mismas ideas, de distinta forma o con distintas palabras. Para la Real Academia Española: 1. f. Ret. Acumulación reiterativa de un significado ya aportado desde el primer término de una enunciación, como en persona humana. 2. f. despect. Repetición inútil y viciosa.

nunca termina de constituirse como tales. En este sentido, podríamos decir que hay una suerte de “silencio enunciativo”.

El silencio se asemeja al vacío, con la sensación de detención del tiempo: el “gesto” del silencio implica un cese del movimiento, una detención en la vertiginosa vida moderna actual. En muchos casos el silencio emerge en nombre de aquello que no puede aparecer, y permite surgir preguntas sin respuestas.

Es sabido que los espacios de silencio generan incomodidad: la superpoblación de palabras, aun cuando éstas no garantizan la comunicación, es muchas veces preferible al vértigo que produce habitar el silencio. Quizá la mudez –o el gesto poco enfático– se nos impone como un espejo que nos presenta interrogantes: ¿qué es lo que veo? ¿qué me devuelve la mirada? Didi-Huberman (1977: 14) se pregunta: “[...] cuando vemos lo que está frente a nosotros, ¿por qué siempre nos mira algo que es otra cosa y que impone un *en*, un *adentro*?”. Por un lado, está lo que vemos, la evidencia de un volumen, de un algo, por el otro, y escindido lo que nos mira, las latencias de la imagen – que retornan en lo que sólo queremos ver–. Es el espectador con estos indicios parciales quien completa la decodificación –aunque quizás manibre con una imposibilidad de agotamiento en cuanto a los sentidos: no existe una lectura definitiva–.

Acercas de esta relación que el trabajo presentado puede establecer con posibles espectadores, me gustaría señalar dos aspectos que de algún modo ya fueron introducidos. Por un lado, una constante en los procedimientos, y en mis maneras de trabajar, pareciera ser el trabajo obsesivo que permite que el tiempo se detenga en pos del momento, una especie de hipnosis que pareciera ralentizarlo. Como resultado se define una temporalidad diferente a la que nos demanda nuestra época. Los tiempos personales, los tiempos impuestos por la época y cultura, se tensionan con los tiempos propuestos en los ejercicios. Esta tensión entre la duración de la “experiencia”¹³ y los tiempos acelerados que demanda la sociedad en la que vivimos, en lo que respecta a las filmaciones, supongo incomoda al espectador. A su vez, acostumbrados como estamos a la referencialidad de las imágenes, a interpretar sin demasiadas complicaciones el sentido de las mismas, y a esperar cierta respuesta estandarizada de las imágenes en

¹³ Entendiendo el concepto de experiencia por el hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien algo: el hacer un recorte en un flujo indiferenciado con un principio y un fin.

movimientos los trabajos presentados producen un efecto inmediato claramente distanciador en relación con posibles espectadores. En este sentido, los mismos exigieron un esfuerzo importante, por parte los espectadores debido a su carácter “suspendido”, que por momentos pareciera volverse entrecortado, incompleto, e imperceptible.

Sin embargo, la interpretación es menos enigmática si intentamos observarla a luz del conjunto, prestando atención a los detalles. Tal como plantea Foster (2001), los artistas actuales, en sus obras, no originan un sentido único o concluyente, sino más bien que éstas se pueden leer, interpretar “como un tejido polisémico de códigos”¹⁴. Lo cual me lleva al segundo aspecto: Owens (2001) y Crimp (2001), conciben que, en la medida en que favorecen la respuesta activa por parte del espectador, las obras de arte funcionan como textos. Así como sucede con los fragmentos alegóricos, el espectador debe llenar, añadir, construir a partir de los elementos más sugerentes del texto. En otras palabras, el arte contemporáneo le exige al espectador trabajar para hacer una lectura artística: deberá mirar y pensar, para que poco a poco la obra vaya mostrando posibles respuestas a sus enigmas, aunque pareciera necesario que el espectador comparta los códigos puestos en juego por el productor.

BIBLIOGRAFÍA

- AGÜERO, F., (2007), *Pensar imágenes*. Recuperado en: Repositorio Digital de la Universidad Nacional de Córdoba. <http://rdu.unc.edu.ar>
- BOURRIAUD, N., (2007), *Postproducción, La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- BOZAL, V., (2005), *Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos*. En Bozal, V. (ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid, España: Machado Libros.

¹⁴ Hal Foster (2001) refiere a esto tomando el concepto de “texto” de Roland Barthes contraponiéndolo con el concepto de “libro”, pensando el primero como un espacio multidimensional en el que concurren y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original –por el contrario al segundo concepto, entendido sí como una obra única sellada por un autor original–.

- BREA, J. L., (2007), *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Recuperado de: [joseluisbrea.net/ediciones cc/noli.pdf](http://joseluisbrea.net/ediciones/cc/noli.pdf), cc 2009.
- BUCHLOH B. H. D., (2004), *Procedimientos alegóricos, apropiación y montaje en el arte contemporáneo*. En *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX* (1941) (pp. 175-187). Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid, España: Ediciones Akal.
- CABEZAS, L., (2007), *Las palabras del dibujo*. Cap. III. En Gómez Molina, *Los nombres del dibujo*, (pp. 221- 314). Madrid, España: Cátedra.
- CRIMP, D., (2001), *Imágenes*. En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Capítulo IV Teorías de las Posmodernidad, (pp. 203-235). Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid, España: Ediciones Akal.
- DEWEY, J. (1977), *Mi credo pedagógico. Teoría de la educación y sociedad*. Trad. Lorenzo Luzuriaga. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor De América Latina.
- DIDI HUBERMAN, G., (1997), *La ineluctable escisión del ver; La evitación del vacío: creencia o tautología; El objeto más simple de ver*. En Didi Huberman, G., *Lo que somos, lo que nos mira* (1992) (pp. 13-34). Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- FOSTER, H.,(2001), *Asunto: Post*. En Wallis, B. (Ed.), (2001), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Capítulo IV *Teorías de las Posmodernidad*, (pp. 189-202). Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid, España: Ediciones Akal.
- (2001), *El retorno de lo real*. En *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, (pp. 129- 173). Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, España: Ediciones Akal.
- GOMBRICH, Ernst H., (1968), *Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística*. En Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (pp. 11-23). Traducción: José María Valverde. Barcelona, España: Seix Barral.
- GUTNISKY, Gabriel (2011), *El trabajo de taller-o cualquier otro- y su elevación al estatuto de "obra"*; Material de Cátedra Lenguaje Plástico y Geométrico I.

OLIVERAS, E., (2008), Capítulo V *El nuevo espectador*. En OLIVERAS, E. (Ed.), *Cuestiones de arte contemporáneo: hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, (pp. 124-150).

Buenos Aires, Argentina: Emecé.

OWENS, c., (2001), *El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad*.

En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Capítulo IV *Teorías de las Posmodernidad*, (pp. 203-

235). Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Madrid, España: Ediciones Akal.

RAQUEJO GRADO, T., (2012), *El espejo como no-lugar* (1964-2010). Quintana N°11, pp.

243-258. ISSN 1579-7414. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de

<http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/issue/view/213>

RAUSCHENBERG R., *Willem de Kooning, and a bottle of Jack Daniels*. Recuperado de

<https://www.sfmoma.org/search/?q=rauschenberg>