



Investigaciones Topotésicas: entre lo real y lo aparente. La implicancia de la representación en la realidad percibida a través del paisaje

Melina Airaudó

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba
melairaudó@gmail.com
Licenciatura en Artes Visuales

Recibido: 7/12/2020 – Aceptado: 12/05/2021

Resumen

Topotesia y topografía fueron los conceptos que usaban en la antigua Grecia para definir lo que hoy conocemos como paisaje. En oposición a la topografía, topotesia es la descripción de un lugar idílico. A partir de esto, se desarrolló una producción artística centrada en tres bloques: la topotesia, la escritura y el paisaje. Mediante ellos se recorren las posibilidades que adopta la imagen frente a lo real y lo aparente: cómo lo topográfico puede devenir topotésico y viceversa.

Palabras claves

Paisaje - Escritura - Topografía - Arte contemporáneo

Topothesics reserches. Between the real and the apparent.

Abstract

Topothesia and topography were the concepts used on the ancient Greece to define what we know as landscape today. In opposition to topography, topothesia is the description of a non-existent place. From these related concepts, an artistic production was developed on three blocks: thopotesia, writing and landscape. Through them we can see the possibilities that the image adopts in front of the real and the apparent: how the topographic can become topothesic and the other way around.

Key words

Landscape - Writing - Topography - Contemporary art

Introducción

Partir de las sombras, los rastros, los huecos, las huellas, las formas. ¿El vacío? ¿La ausencia? Me confundo: ¿Dónde está el límite de la materia entre ser medio o ser contenido? Si el proceso es mudo cuando no se lo interroga, entonces, ¿La materialidad como medio, como búsqueda o como eje? ¿La forma: una excusa, una insistencia, una pregunta? ¿Y el concepto, qué? ¿Cuándo un proceso acaba? ¿Cuánto puede uno perpetuar la búsqueda? ¿Se puede profundizar sin repetirse? ¿Cuándo uno se repite? [Cuando insiste en la forma; cuando insiste en la idea; cuando insiste en los modos; cuando insiste en la pregunta]. ¿Insistir es repetirse?

Tras una larga búsqueda por las materialidades y las formas, la propuesta reflexiona sobre las tensiones entre los conceptos de topografía y topotesia, considerando cuál es su implicancia en la realidad percibida a través del paisaje. Esta problemática se aborda desde el modo en el que la fragmentación de la representación desplaza el origen del objeto dando lugar a nuevas interpretaciones. Estas son algunas de las preguntas (y temores) que me acompañaron en este trayecto y las cuales sólo pude responder, o al menos comprender, en la práctica misma. Los lectores pueden tomarlas simplemente como la introducción de la que forman parte o pueden utilizarlas como una suerte de guía para entender los procesos de constitución de las obras, siempre teniendo en cuenta que fueron preguntas concernientes a los aspectos formales y no forman parte de las reflexiones teóricas.

El proyecto se enmarca dentro de la corriente disciplinar fenomenológica, si bien no profundizaré en conceptualizar la misma, es menester anunciarlo para que los lectores comprendan desde dónde se abordan determinados conceptos. El texto se estructura en cuatro partes. La primera, está compuesta por una serie de apartados de carácter introductorio y reflexivo con respecto a los interrogantes que atraviesan el proyecto. Está escrita desde el punto de vista del proceso personal y de mi experiencia.

Las tres secciones subsiguientes son los ejes conceptuales. El primero es el concepto de topotesia, la noción principal y transversal del proyecto, en donde se busca indagar en los límites de la iconicidad: lo real, entendido como la masa física, el objeto de representación emplazado en un espacio tangible; y lo aparente, abordado desde el modo en que se toman las decisiones al momento de representar artísticamente. Estas pueden modificar la percepción del espectador de la obra, desplazando la imagen reconocible del objeto físico hacia distintas posibilidades interpretativas. El segundo eje es la escritura, profundizando en las manifestaciones de la mimesis, específicamente en las maneras de representar una imagen desde la palabra. Y, por último, el paisaje donde el objetivo es reflexionar sobre la percepción estética y la contemplación, vinculándose con las paradojas de un entorno indescifrable. Los paisajes aquí retomados surgen de viajes, particularmente a distintos lugares de Argentina y Chile. El viaje fue un elemento clave para pensar la producción artística y desarrollar, a partir de allí, el conjunto de este trabajo. En cada uno de estos tres bloques, se contextualiza a partir de un desarrollo teórico que luego da lugar a la descripción de un grupo de obras vinculadas al eje en cuestión.

Reflexiones

La actitud del caminante

Así el paisaje en cuanto circunstancia, en cuanto estancia, en cuanto lugar habitable que rodea al hombre es la introspección de lo que percibimos a nuestro alrededor. Algo que nos pertenece, algo que poseemos con la mirada, y a lo cual pertenecemos. (CDAN/ Centro de Arte y Naturaleza, 2017)

Hay un instante, cuando se inicia la marcha y se emprende la dirección hacia un fin indeterminado.

nado, en que el caminar se vuelve más liviano, la frecuencia del parpadeo se dilata y se apodera del cuerpo un silencio abrupto y placentero. Es en ese instante donde todo colisiona en un ínfimo punto de la consciencia¹ y abre paso a la convicción de sentirnos una-con-el-mundo. No quiero acudir a una escritura bucólica pero me es imposible no rozar cierto “romanticismo”² al describir mi experiencia perceptiva.

Hay veces que me encuentro caminando hasta desembocar en lo desconocido e inagotable del espacio. Intento descubrir la diferencia en la repetición atropellada de lo natural. Habituarme a habitarme a través del ensimismamiento. Dejarme conmover por lo aparentemente anodino. Cada planta, cada roca, el atiborramiento espeso de un bosque, la inmensidad de mirar desde una cumbre, la plenitud de sentirme viva. La plenitud de sentirse y de sentir el entorno. El placer de atrapar el aire con la boca. La sacudida que provoca la contemplación absoluta, las ganas de llorar y no saber bien por qué.

¿Qué fibra nos toca llegar al mar o a la cúspide de un monte? ¿Será lo inabarcable lo que nos interpela? ¿La inestabilidad? La piel, de repente se eriza y se quiebra el muro más duro, porque no hay nada más hermoso. Caminar sobre el mundo para llegar a él en el extremo más recóndito de la realidad cotidiana, como si no estuviese ahí, como si fuera abstracto o un ideal. Considero que esta actitud al caminar es la que nos permite descubrir que el paisaje habita en la mirada, la que nos posibilita encontrar al paisaje hasta en una baldosa embarrada, marcada y remarcada con las suelas de una urbe tumultuosa.

Pensar la escritura

La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. (Barthes, 1987, p. 65)

Será el placer de coincidir en el lenguaje lo que me entusiasma. La manera en que el pensamiento se constituye en la escritura y viceversa. Una entra en la escritura como entra en el paisaje, envuelta en la contradicción del estado de alerta y el disfrute. Está en el gesto de escribir, del ritmo de la mano sobre el papel o del repiqueteo de las teclas, lo que evidencia el flujo de la pulsión corporal (de pensar con la mano, con el cuerpo, con el tacto). La seducción de contornear una idea que contenga lo que creía indescifrable. Intento reflexionar sobre el acto de escribir contemplando la palabra. Contemplarla obstinadamente hasta desmembrarla, destruirla y finalmente, resignificarla para luego desvanecerme (el yo que escribe) en la figura de un lector que lee y un lenguaje que habla.

Lo real. Lo aparente

Siempre habitué a observar el entorno. Sentarme en el pasto y pasar tiempo contemplando los olores, el cielo, los patrones de las plantas. Ese observar termina siempre por abstraerme de lo que estoy viendo. Mi intención es desentrañar la sustancia de lo icónico. Buscar lo que hay detrás de la imagen identificable. Como en esas clases de dibujo en las que te hacen voltear la imagen del modelo para desprenderte de lo que sabés y así, atender a detalles que, de otro modo, hubieses pasado por alto. Hay una fina línea que nos permite discernir que lo que estamos viendo efectivamente es eso y no algo que se le parece. Una mancha fácilmente puede vincularse a una topografía pero no es una imposición. Y, exceptuando que se trate de una investigación formal o metodológica, o un empecina-

¹ Consciencia (del latín *conscientia* ‘ser conscientes de ello’) es la capacidad del ser de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella así como el conocimiento inmediato o espontáneo que el sujeto tiene de sí mismo, de sus actos y reflexiones (RAE, 2018).

² Este vocablo no está siendo utilizado en términos históricos sino como una “idealización”.

miento en descubrir la verdad, a fines prácticos poco importa.

Comencé este proceso en la cátedra de Medios Múltiples, en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en el año 2017. Después de una exploración heurística bastante atropellada en base a las posibilidades que brinda el papel como material, me trasladé hacia el desprendimiento mimético del bollo de papel. Pasé por representarlo analíticamente a través del dibujo, luego fui descartando ciertos elementos formales hasta llegar a reproducir solo las sombras que proyectaban los pliegues del mismo (imagen 1), y esas formas de repente se volvieron familiares, era como un mapa. Podía serlo. Asimismo, atravesé por la acción física del abollar, en relación directa con el material, pero extrapolado a la arcilla, utilizando esta pieza como molde para un posterior objeto de yeso, el cual continuaba esta idea de apariencia de otra cosa.

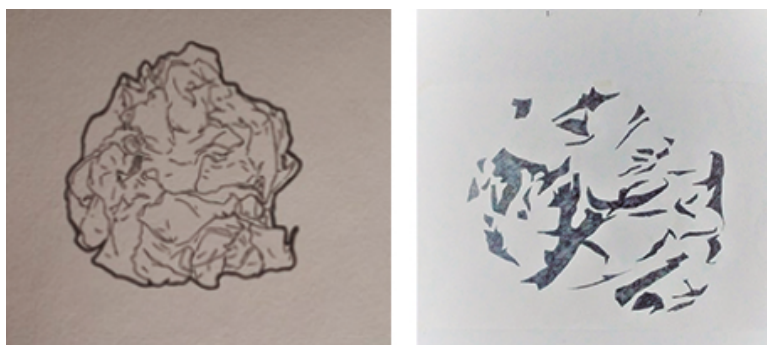


Imagen 1

En esa búsqueda me encontré con el concepto de topotesia y decidí apropiármelo. La topotesia es la descripción de un lugar que no existe, de un lugar idílico. La topotesia es un lugar sensible. Y como lugar sensible podemos hallarla en casi cualquier lado, depende de nuestra intención en la búsqueda. A partir de esto, continué explorando desde distintos medios la construcción de imágenes de “doble-posibilidad”, siempre centrada en la tensión entre realidad-real y realidad aparente. Con esta intención contrapuse el concepto de topotesia al de topografía, la cual alude a lo existente.

En aquel primer proceso, la pregunta estaba orientada a cómo o cuándo la topotesia se vuelve topográfica; ahora, si bien esa cuestión continúa presente, el foco de la producción se invierte hacia lo que sucede cuando lo topográfico se vuelve topotésico. Es decir, si estoy observando una montaña e intento representarla, reproduzco una sección de ella, pero no se parece en nada, y no hay manera de reparar en que es una montaña y no una forma cualquiera, el resultado se desvincula del objeto de representación. La imagen conocida se disuelve por las preguntas y las operaciones que hago sobre ella. El producto, entonces, es el residuo o el registro de un proceso de interpelación y cuestionamiento sobre un fenómeno, sobre una forma, sobre una materialidad.

La relación topográfica-topotésica

La topotesia y la perversión de la mimesis.

La propuesta, como mencioné anteriormente, aborda desde distintas perspectivas la tensión dialógica entre los conceptos de topografía y topotesia. Ambas son las palabras más cercanas que tenían en la antigua Grecia para designar lo que hoy conocemos como paisaje, ya que esta expresión surge aproximadamente con el Renacimiento (e incluso su consolidación se extiende hasta el siglo XVI). La topografía alude a la descripción de un lugar real y la topotesia a uno idílico. Este último concepto deriva del griego *Topos*, que significa lugar y *Thesis* que, en este caso, denota proposición; es decir, la topotesia funcionaría como la propuesta de un lugar ficticio. Sin embargo, existe otra posible

interpretación sobre el término, y se refiere a que el mismo no deriva de *thesis* sino de *estesia*, que significa sensibilidad.

En este proyecto tomo en consideración ambas acepciones de la palabra y trabajo con ellas simultáneamente. La segunda (la que deriva de *estesia*), la vinculo a un lugar sensible, entendiéndolo como un lugar, objeto o materialidad propensa a ser interpretada de diversas maneras, dependiendo de la percepción estética de quien observa o interactúa con ella. En los inicios de mi trabajo, desarrollé la manera en que la topotesia se vuelve topográfica planteando cómo las formas que aparecen en un bollo de papel pueden devenir paisaje. Así, el pedazo de papel propone otra perspectiva desde donde ser analizado y se posiciona como un lugar donde la percepción se da por medio de los sentidos, como un lugar que pueda ser evocado y contemplado.

El procedimiento puede darse a la inversa; lo topográfico también puede volverse topotésico cuando se borran los límites que lo definen como tal. Es decir, cuando ya no quedan rasgos identitarios de una cosa puntual, se disparan infinitas posibilidades que se separan de lo representado. De este modo, juego con la relación constante entre lo que es (el objeto real, físico-topográfico) y lo que *parece ser* (el objeto aparente, percibido-topotésico). Más allá que el origen de esta investigación parte de una topografía, a saber las sombras proyectadas de los relieves montañosos, este aspecto queda supeditado a la forma, la cual está manifestando la problemática conceptual y dejando de lado el verdadero origen de las figuras.

Existe una extrañeza en la producción que viene dada por la intención de forzar al vacío a que se vuelva imagen. Esta búsqueda aparece en mis modos de hacer, cuando construyo la imagen desde una fracción de realidad en relación a una pequeña selección del espacio, o desde las sombras del objeto a partir de un "falso negativo". No comparto lo que veo sino lo que observo -lo que analizo, lo que percibo- el recoveco donde pongo mi atención. Estoy mostrando un rastro para evidenciar que hubo algo que existió en un momento concreto. Esta fragmentación hace que la imagen mimética se agriete, y es en esas grietas donde encuentro el vacío.

Considero pertinente aclarar que no entiendo el vacío como una ausencia sino, como postula Roland Barthes como el "retorno de lo nuevo" (1987, p. 91), como una posibilidad de generar, de hacer surgir algo nuevo. Esa grieta, ese vacío, es un motor potencial de producción. Barthes lo contrapone a lo lleno, describiendo a este último como "la imagen de una sustancia última, de una compacidad indisociable. (...) Subjetivamente es el recuerdo (el pasado, el Padre); neuróticamente, la repetición; socialmente, el estereotipo." (1987, p. 91). El "retorno" no es nunca una repetición de lo anterior. Cada objeto, fenómeno, sustancia, se engendra a sí misma a partir de un balance de interacciones, a partir de cruces y relaciones con otros objetos. Se construye así, una red intertextual que posibilita una combinatoria infinita. Buscar la imagen en el vacío constituiría el intento de hacer que esa trama, ese continuum de posibilidades, tome una forma material y tangible.

Para la siguiente reflexión considero menester introducir el concepto de mimesis, el cual tiene diversas acepciones dependiendo el campo disciplinar que lo aborde. Este término, proveniente de la estética, se utiliza en el campo de las artes visuales para referirse a la representación (o imitación) de la naturaleza con un alto grado de semejanza con respecto al original. Por lo general, está vinculado con las obras de arte representativas en donde el artista lograba demostrar sus destrezas en la copia detallista, representando la realidad casi fotográficamente. En el presente texto me atenderé a esta definición del mismo.

Cuando se muestra una mimesis erosionada aparece lo informe, lo indescriptible. La ajenedad de la fracción envuelve a las piezas de este proyecto con un cierto enigma, el cual juega con la incertidumbre, con la imposibilidad de descifrar el origen de los objetos. De este modo, la representación se convierte en una copia detallada pero completamente fragmentada. La copia es algo nuevo procedente del objeto real. Podríamos conjeturar que el proceso implica una perversión de la mimesis cuando la intención de la copia permanece pero no su función. Se le atribuye una ficción a la cosa

representada, ¿lo real se vuelve ficción cuando pierde la posibilidad de identificación? Lo denotado, ese lugar seguro y estable que nos deja tranquilos, se desdibuja. La obra se busca a sí misma, intentando convencerse -y convencer al que la contempla- que hay una imagen más allá de la imagen. Y que esa imagen puede derivar al infinito en una cadena de posibilidades y contingencias. ¿Dónde está el límite? si es que lo hay, ¿dónde terminan los sentidos, dónde las configuraciones? ¿hasta dónde podemos interpretar?

En los párrafos subsiguientes se procede a describir y explicar el proceso creativo de las obras que integran el proyecto. Cada apartado describe cada una de las mismas, ofreciendo un breve recorrido por el proceso de constitución y su trasfondo conceptual. Cada bloque teórico respetará este mismo formato con las piezas artísticas que se vinculen conceptualmente con el eje en cuestión.

Obras 1

Ínfima Fracción

La pieza es una chapa de acero negro de 100 x 160 cm en la cual aparece grabado por medio de la técnica aguatinta con sulfato de cobre, las formas que se construyen por las sombras de una montaña. El proceso de constitución de la obra inicia en la fotografía de la montaña y la posterior vectorización de las sombras, para luego ser ploteadas sobre la chapa y dar lugar al grabado (imagen 2). Estos detalles son relevantes ya que indican el grado de precisión de la representación mimética (y absurda) de una fracción de la inconmensurabilidad geográfica.



Imagen 2

El proceso supuso una constante incertidumbre que me hizo tomar consciencia de otras variables que no estaba advirtiendo. Su producción de repente devino incontrolable. Los efectos de reacción del material fueron completamente distintos a las pruebas en escalas menores que había realizado con anterioridad. Cuando comencé a pulir la chapa esta se oxidó al instante. Era un rectángulo naranja el cual se rehusaba a ser pulido. Estuve toda una tarde intentando quitarle el oxido porque

cuando terminaba de limpiarlo, en el otro extremo ya se había vuelto a oxidar.

Una vez comenzado el proceso de grabado, las sales empezaron a corroer irregularmente y la chapa a reaccionar de manera extraña en algunos sectores. Por ejemplo, en un área hizo una especie de efecto electrólisis y se adhirió una mancha de cobre. Las áreas que en las pruebas de menor tamaño quedaban más oscuras, quedaron más claras, por lo que se invirtió el juego de luces y sombras, extrañando aún más la representación y volviéndola más indefinible.



Imagen 3. *Ínfima Fracción*. Chapa grabada. 100x160 cm. 2018

El sentido estético de la pieza retoma la topotesia desde la pregunta central de mi trabajo. Me cuestiono sobre la realidad real -es decir la realidad en tanto sustrato físico, masa tangible- y realidad aparente. Esta última es la realidad mediada, en primer lugar, por mi propia observación y selección al realizar la pieza y, en segundo lugar, por la procedente interpretación del espectador atravesado por su bagaje sociocultural. La imagen que se generó dista muchísimo del modelo representado, por lo que estos dos conceptos se tensionan aún más, ampliando el margen de posibles interpretaciones. Sumado esto a las contingencias del proceso de construcción de la pieza, lo incontrolable, el azar, y el error fortalecieron las referencias a lo natural, a la formación de lo geográfico, a la relación de perplejidad frente a los fenómenos de la tierra.

Fragmentar hasta el olvido.

Se compone de un conjunto de piezas en chapa de acero negro de dimensiones variables colocadas en el suelo (imagen 4). Las mismas están cortadas a láser para conservar la exactitud y permanecen aproximadamente unos 6 cm. separadas del piso por medio de bases metálicas, generando de esta manera sombras que funcionan como un elemento plástico en sí mismo. Estas formas, al igual que en *Ínfima Fracción*, corresponden a las sombras proyectadas en las montañas por sus propios relieves.



Imagen 4. *Fragmentar hasta el olvido*. Chapa de hierro. Dimensiones variables. 2019

Pienso en la serie *From the river* de Irene Kopelman³ (imagen 5) y puedo establecer relaciones directas en cuanto aspectos formales y de proceso. Su trabajo sobre la representación y su relación escrupulosa con el paisaje y con la metodología para su registro hacen de su obra un código. Al abrirlo se despliega una investigación teórica y científica sobre cada objeto representado. Mencioné esa serie en particular por la semejanza formal, pero ya que lo que estoy vinculando son los modos de producir mediante el establecimiento de pautas concretas, podría encontrar similitudes con otras obras de Irene.



Imagen 5. Irene Kopelman. *From the river*. 27 dibujos. Tinta sobre papel. 21 x 29 cm. 2012

Tanto en *Ínfima Fracción* como en *Fragmentar hasta el olvido* la pauta de representación es la misma: la sombra. Mientras que en la primera la reproducción es mucho más exacta y mediada por tecnologías, en la segunda el agente principal es la mirada y el procesamiento mental de abstraer ciertas figuras de un todo atiborrado de información. Para lograr esto debo tomar ciertas decisiones a la hora de representar, como por ejemplo cuáles sombras dejaré de lado y cuáles no; si serán las pro-

³ Irene Kopelman nació en Córdoba, Argentina, en 1974. Estudió en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, donde obtuvo su licenciatura y maestría en pintura (1994 - 2002). En 2002, Kopelman fue aceptado dentro del programa de residencia internacional de dos años en la Rijksakademie van beeldende Kunsten en Amsterdam. Actualmente divide su tiempo entre Ámsterdam, Argentina y las regiones donde su trabajo e investigación la llevan. Kopelman siempre ha creído en el dibujo como una herramienta para comprender el mundo que la rodea y en el arte como una forma de conocimiento.

Las estaciones, las condiciones climáticas y las características ambientales crean constricciones para el científico y el artista. El proceso de dibujar (real y metafórico) mientras está expuesto a tales restricciones se ha convertido gradualmente en uno de los aspectos centrales de la práctica de Kopelman.

Fuente: irenekopelman.com: 05/01/20.

venientes de relieves o cortes más profundos, si serán las que se ven a simple vista o será el producto de una observación delicada y minuciosa.



Imagen 6.

Arriba: Irene Kopelman, *Forest window*, 2012.

Abajo: Melina Airaud, *Vectorizado para la realización de Ínfima Fracción*, 2018

Conocer el trabajo de Kopelman fue esclarecedor en cuanto a que me hizo consciente de la existencia de estas pautas en mi modo de hacer. Además de esto, me dio herramientas para entender cómo darle una vuelta de tuerca para que dichas pautas y decisiones se manifiesten estéticamente. Esta pieza tiene como antecedente una obra del proyecto *Topotesia -de algo que todavía no sé-* (2017). Tal como expliqué más arriba, el proyecto indagaba en el carácter topotésico del bollo de papel y esta obra en particular buscaba representarlo por medio de sus sombras (imagen 7).



Imagen 7. S/T del proyecto *Topotesia -de algo que todavía no sé-*. 2017

El resultado fueron las formas de las sombras realizadas en MDF, pintadas de negro y colocadas en el suelo a diferentes alturas. Sin embargo, por su materialidad se asemejaba más a un prototipo que a una obra, por lo que decidí insistir en la idea, desplazada a mi interés actual, por supuesto, pero explorando nuevos materiales. Elegí trabajar en chapa porque es un material que, en primer lugar, tiene una presencia incuestionable. Es sólido y resistente pero demuestra cierta vulnerabilidad al oxidarse. Muta, es dinámico, como lo natural que representa. Por último, refleja el entorno, aunque la nitidez depende del grado de pulido, aún en el nivel más bajo refleja cromatismos, de este modo se integra en el espacio e integra el espacio en la obra.

Geodas

Son aproximadamente 60 piezas de yeso de dimensiones variables, que surgen de la acción de abollar papel, pero trasladada a la arcilla (imagen 8). Una vez construido el bollo se lo utiliza como molde para su posterior vaciado en yeso. El procedimiento⁴ de limpieza final requiere de precisión y delicadeza. Las piezas pueden estropearse fácilmente, ya que por el carácter azaroso de las figuras se generan trabas que al momento de quitar la arcilla de ellas es muy posible que se rompan. El resultado da lugar a una forma muy similar a una geoda, las cuales son formaciones rocosas que en el centro poseen una cavidad tapizada con cristales y minerales.



Imagen 8. Geodas. Yeso. Dimensiones variables. 2017 – 2019

4 Se puede encontrar un breve video del proceso en el siguiente enlace: <https://vimeo.com/363954491>.



Imagen 9. Geodas. Yeso. *Dimensiones variables*. 2017 – 2019

En un comienzo la búsqueda conceptual de estas piezas se centraba en dos ejes. Por un lado, estaba inmersa en un proceso heurístico con el material papel e intentaba desplazar ciertos factores a otras materialidades, de acá deriva el acto de abollar la arcilla. Por el otro, la frase “forzar al vacío a que se vuelva imagen” me daba vueltas en la cabeza y necesitaba materializarla. Busqué en las sombras, en el hueco, en la ausencia, en el desgaste. No sé si al final esa frase se manifiesta del todo en el objeto, pero sí funcionó como un gran disparador para toda la producción. Me llevó a reflexionar sobre los modos de aparecer de las imágenes, sobre sus relaciones y sus apariencias. Es en este punto donde establecí un vínculo entre lo que es y lo que parece ser. Las piezas habitan un límite entre un espacio quimérico y lo arqueológico-geológico. De este modo, se descubre una dinámica donde lo topográfico se vuelve topotésico y viceversa, ya que remiten a un lugar que se desdobra en la posibilidad de su existencia. Es decir, esa cosa de yeso que se parece a una roca (topotesia), podría efectivamente serlo (topografía).

A medida que la producción fue avanzando, comencé a desprenderme de la acción de abollar para pensar la forma. Traté de vincular la manipulación de la arcilla con el negativo de la pieza de yeso para hacer el intento de controlar mejor el resultado. Aun así, este sigue siendo bastante arbitrario.

La escritura como imagen

Ekphrasis

La escritura (o el lenguaje verbal) aborda la mimesis de una manera más indirecta y compleja que el lenguaje visual. Esto es debido a la arbitrariedad de sus signos con respecto al referente. Existe un concepto que profundiza en esta problemática: la *ekphrasis*.

La *écfrasis* o *ekphrasis* es la representación verbal de una representación visual; por lo general aparece ligada exclusivamente a la descripción de pinturas o esculturas. El problema de la *ekphrasis* reside justamente en cuestionar la capacidad de la palabra para producir una imagen visual, ya que la primera sucede en una dimensión temporal y la segunda en una espacial. Murray Krieger se refiere

a esto como la “ambición ecrástica de representar lo literalmente⁵ irrepresentable” (1992, p. 2). Para describir una imagen, debe acudir a metáforas o debe hacer uso de un dispositivo retórico de descripción gráfica como la *enargeia*, esto es, usar las palabras “para dar una descripción tan vívida que ponga el objeto representado ante el ojo interno del lector” (Krieger, 1992, p.5). Por consiguiente, la percepción no se da de forma directa, vale decir, a través de los sentidos, sino que está mediada por la mente, de manera que este “ojo interno” del que habla Krieger abre un abanico de posibles imágenes que corresponden con la descripción escrita, configuradas por la subjetividad de cada lector.

Mi producción actúa de la misma manera al insinuarse funcionando como indicio, permitiendo que cada obra sea reinventada por el espectador. Cada pieza puede ser muchas cosas a la vez o no ser nada más que una forma despojada de significación. Podemos discurrir que la ekphrasis es topotésica por dos razones: en primer lugar, por su contradicción intrínseca de construir algo que no existe sino metafóricamente (la imagen escrita); y en segundo lugar porque actúa como propuesta, sugiere al lector ciertas características para que luego modele su imagen ideal. En *De lo inconmensurable. Proyecto para un poema*, aparecería una doble ekphrasis puesto que la obra es una representación verbal (el proyecto) de otra representación verbal (el poema) de una imagen visual (la montaña). La obra describe un poema -inexistente- que intenta, mediante la *enargeia*, representar una imagen. Ahora, ¿qué sucede cuando la palabra o el texto están constituidos como una imagen, como una obra de arte visual? ¿Es en sí misma un objeto ecrástico? En otras palabras, ¿puede la palabra ser concebida como imagen, aunque no esté intentando representar una imagen?



Imagen 10. J. Kosuth. *Self-defined object (Orange)*. Luz de neón. 1966

⁵ Literalmente no hace alusión a la concepción de “al pie de la letra” sino se refiere a los textos escritos o relacionado con ellos.

Para responder a estas preguntas me remonto al arte conceptual de las décadas de los 60-70. A Joseph Kosuth⁶ y el grupo Art & Language⁷, quienes afirmaban que la ausencia del objeto artístico se puede compensar con la presencia de una idea. Esta concepción del arte impulsa a que la figura del espectador tenga una participación muy activa e intelectual, en donde el proceso de contemplación se cruce con una lectura comprensiva e interpretativa de la obra. En cuanto a esto, Anna Maria Guasch sostiene que “el texto lingüístico no es un comentario de la imagen, sino portador en sí mismo de significados artísticos” (2000, p.183) o parafraseando a Robert C. Morgan (2003) la forma puede conocerse mediante una idea, por más que esta no esté intentando representarla.

Las palabras-objeto de Robert Barry⁸, por ejemplo, mantienen una relación paradójica entre la ausencia de contexto y connotación y la presencia de una infinidad de significados, incluida la falta de tal, pertenecientes a las interrelaciones con los demás elementos constituyentes (de sus propios dispositivos de montaje, elementos formales y características del espacio en donde están situadas).

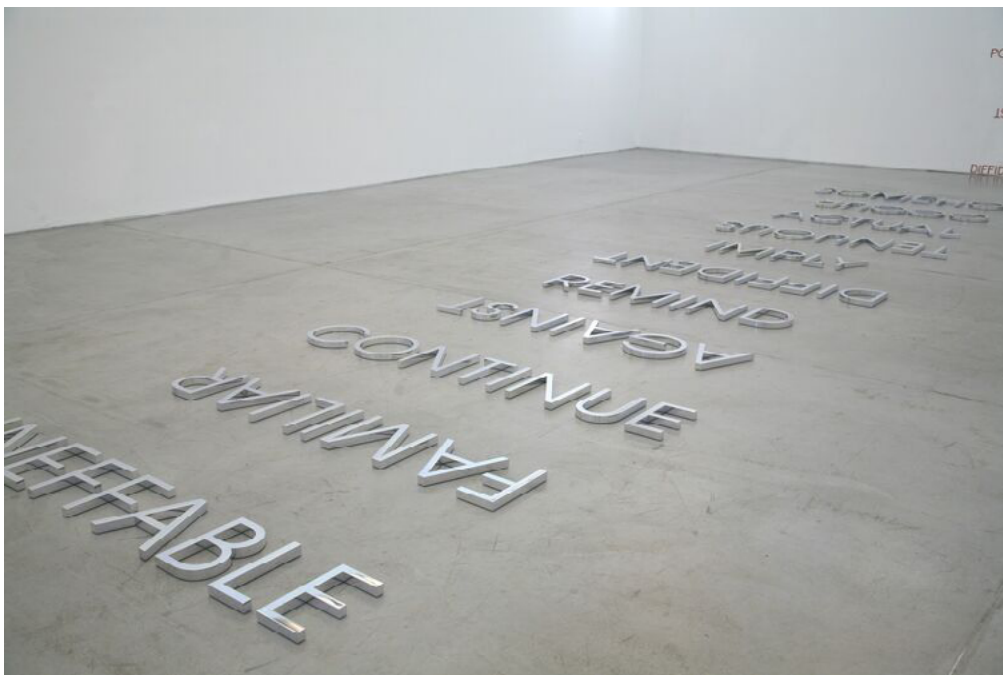


Imagen 11. R. Barry. *Word List*. Acrílico cromado. 2009

⁶ Joseph Kosuth (Toledo, EE. UU., 1945) es un artista estadounidense. Estudia en Toledo (1965) y completa su formación en la School of Visual Arts de Nueva York. Pronto se convierte en uno de los más importantes líderes del arte conceptual, llegando al rechazo absoluto de cualquier tipo de producción de obras, debido a su carácter ornamental. Enuncia el principio de que una obra de arte es una tautología, llegando a expresar que “el arte es, de hecho, la definición del arte”. Aborda el tema artístico como un problema filosófico y lingüístico, lo que le acerca al Art and Language Group. La obra de 1969 *Art after Philosophy* es su principal manifiesto y el lugar donde desarrolla la base teórica de sus obras. Sus creaciones más conocidas llevan por título *Investigaciones* (por Wittgenstein) y consisten en dispositivos que examinan y reclasifican realidades mediante el uso del texto, cuya función es explorar la naturaleza del arte y conducirlo a su desmaterialización.

⁷ El grupo fue fundado por artistas que compartían un deseo común de combinar ideas e inquietudes intelectuales con la creación del arte. El primer número de la revista del grupo, *Art-Language*, se publicó en noviembre de 1969 en Chipping Norton en Inglaterra, y fue una influencia importante en el arte conceptual en los Estados Unidos y el Reino Unido. El grupo criticaba lo que se consideraba las principales prácticas de arte moderno en ese momento. En sus conversaciones de trabajo, crearon arte conceptual como parte de sus discusiones.

⁸ Robert Barry (9 de marzo de 1936 en el Bronx, Nueva York) es un artista estadounidense que desde 1967, ha producido obras de arte no materiales, instalaciones y performances usando una variedad de medios invisibles. El trabajo de Barry se enfoca en escapar de los límites físicos previamente conocidos del objeto de arte para expresar lo desconocido o no percibido. En consecuencia, Barry ha explorado una serie de caminos diferentes para definir el espacio generalmente invisible alrededor de los objetos, en lugar de producir los objetos en sí.

En el retorno de lo nuevo, del que hablé anteriormente, hay un permanente flujo de sentido, puesto que en la trama cada cosa arrastra una parte de la estructura anterior y le suma lo que construye por sí misma. De este modo, se genera una red de niveles de sentido que puede ser recorrida pero que es difícilmente atravesable (por la imposibilidad de llegar al comienzo). Barthes postula algo similar respecto a la escritura múltiple al mencionar que “instaura sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido” (1987, p. 70) La obra o el texto, funcionan a modo de palimpsesto, escribiendo sobre lo ya escrito traen la carga de su referencia y, a la vez, funcionan como referencia para lo que venga después.

Obras 2

De lo inconmensurable. Proyecto para un poema.

Esta pieza consta de la descripción de un texto, una suerte de boceto de poema, que indica cuáles serán los puntos en los que éste hará hincapié, el modo de escritura y la utilización de ciertos recursos retóricos. El poema quiere hacer referencia a la cordillera santiaguina y como ésta juega con su apariencia, ocultándose y dejándose ver aleatoriamente tras el espeso velo del smog citadino. El poema quiere remarcar la relación de presencia/ausencia que surge en la contemplación. Este último punto lo manifiesta no sólo desde la escritura sino desde la forma, de modo que el texto aparece casi imperceptible, como la montaña. Este recurso se lleva a cabo mediante la superposición de distintos matices de blanco, tanto en la letra como en el papel.

El poema nombrará los andes santiaguinos.
 Estará escrito en primera persona del singular y/o plural.
 El poema bajo ninguna circunstancia hará uso de la rima.
 Describirá específicamente la ausencia de la montaña en el andar cotidiano.
 La fragilidad de su figura.
 La manera en la que se sugiere sutilmente a sí misma.
 Se preguntará el significado de inmensidad y qué lo determina.
 Hablará sobre la perplejidad que le produce al sujeto-que-escribe la invisibilidad de una montaña, sabiéndose consciente de su existencia.
 Comparará mediante metáforas.
 Introducirá el concepto de topotesia en relación a lo ausente.
 Dudará.
 Dudará de la percepción de quien observa y de la consistencia de las cosas, de las palabras, de los conceptos.
 Posiblemente el poema concluya con una palabra o en su defecto, una afirmación. (Airaud, 2019)

La obra consiste en dos instancias. La intención es que la pieza llegue al espectador desde diferentes lugares y que éste tenga una interacción directa con la obra. La primera la realicé en Chile. Fue el sábado 10 de mayo del año 2019 a las 11.00 hs. No había mucha gente. Tomó forma de volante inmiscuyéndose entre la masa que permanecía (o no) fuera del campo artístico, abriendo, de esta manera, el circuito de la obra. Se entregó en el espacio público de mano en mano (imagen 12).

Estuve incómoda desde el principio. Siempre pretendo esconderme detrás de mis obras, no estar del todo presente. La verdad, pensé que entregar un flyer iba a ser sencillo. Pensé que no iba a haber miradas conscientes -conscientes de momento artístico- frente a las cuales estaría expuesta. Pero hubo preguntas, hubo miradas de desconcierto, hubo reclamos: “me diste un papel en blanco”, “acá no dice nada”. Pensé que estaba generando algo y ese era, al fin y al cabo, mi objetivo. Las personas que volvían a preguntarme por qué les daba un papel en blanco, lo vincularon a una denuncia ecologista en cuanto tuvieron un pantallazo de lo que se trataba. Y termina siéndolo en algún punto.



Imagen 12. Registro de acción. Santiago de Chile, 2019.

Eso es lo que pasa cuando la obra se vuelve pública, comienza a desplegar sentidos mucho más allá de la intención primera.

La segunda instancia se sitúa acá en Argentina. Ésta, en cambio, se emplaza en un espacio dentro del campo artístico. Esta decisión se debe a que, en Santiago, la gente convive con la cotidianeidad de la montaña velada, por lo que puede establecer un vínculo directo. Es el mismo texto que en la situación anterior, pero en vez de estar impreso en un papel ordinario, está gofrado en una hoja de mayor gramaje, otorgándole más cualidades plásticas (imagen 13 y 14).

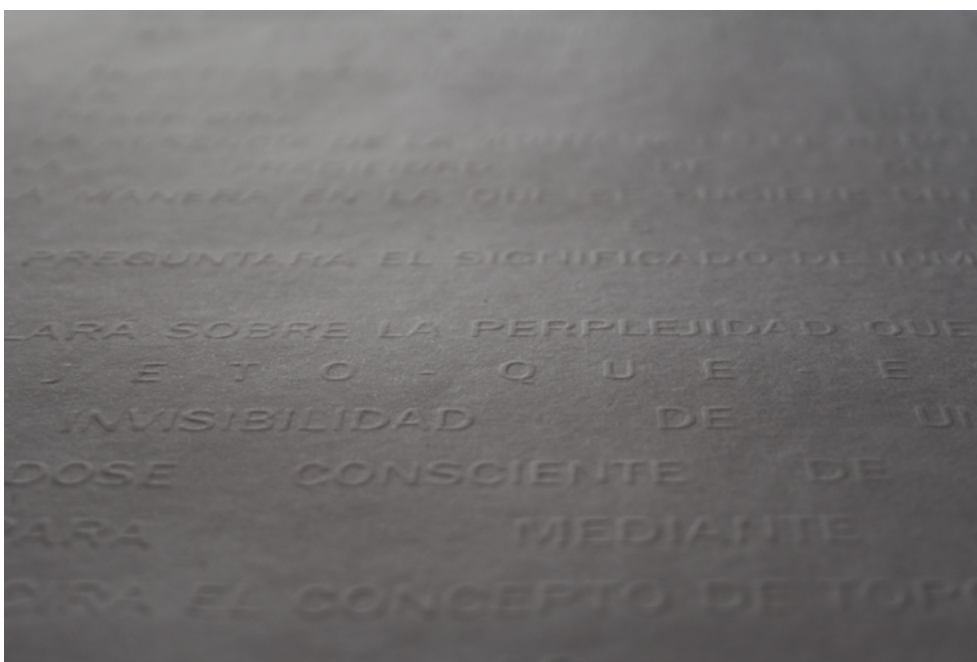


Imagen 13. Detalle de obra en segunda instancia.



Imagen 14. *De lo inconmensurable. Proyecto para un poema. Gofrado. 35 x 50 cm. 2020*

Es la misma pieza verticalizada y continuo preguntándome cuándo se verticaliza y si tiene algo que ver el espacio donde se sitúe, el material con el que esté hecha y los dispositivos de montaje. Si bien hay un intercambio con el público ya que su dispositivo de montaje permite que quien quiera pueda llevarse un ejemplar, no aparece el choque, no interpela de la misma manera que entregada en la calle. El espectador está preparado para contemplar.

Mi intención es captar el paisaje desde distintos órdenes y considero que situar a la palabra como representación es una manera otra de generar una imagen más allá de la imagen. El texto se inserta en la toposesia desde distintas dimensiones: por la dificultad de descifrar el mensaje, por la descripción de algo inexistente y por la tensión entre presencia/ausencia de la cordillera. Se puede hacer un paralelismo de este último punto entre lo topográfico presente (lo real, lo tangible) y lo topotésico ausente (lo ideal, lo efímero, lo inmaterial). Podría decirse entonces que la obra es una descripción topográfica de un fenómeno topotésico.

De cuestionar lo definitivo.

Es una serie de fotografías-objeto de 10,5 x 15 cm. Cada una está compuesta de varias láminas translúcidas que superponen poemas a modo de trama (imagen 15). Es la única obra de mi trabajo que no está estrictamente vinculada a la relación topotésica-topográfica. Los poemas son personales y poco tienen que ver con lo aparente, el paisaje y la representación. No obstante, además de que forman parte de uno de los ejes principales (la escritura), la forma en la que sugiere al texto, como se muestra tímidamente, solapado, como un susurro, es lo que se vincula con la dificultad de identificación que atraviesa todo el proyecto y que de alguna manera corresponde a la idea de lo topotésico.



Imagen 15. *De cuestionar lo definitivo*. Impresión en filmina. 10.5 x 15 cm. 2018

Estos textos pertenecen a una obra realizada en el 2017, *Un mes (en un millón de años)*, donde la pauta de trabajo fue determinar un período de tiempo y escribir un poema de tres o cuatro líneas por día, hasta que concluyera el ciclo. Su formato era el de un libro (imagen 16). A modo de posproducción de mi misma, con la intención de reconstruir y retroalimentar el pensamiento y el propio hacer, desplacé su materialidad y su función.

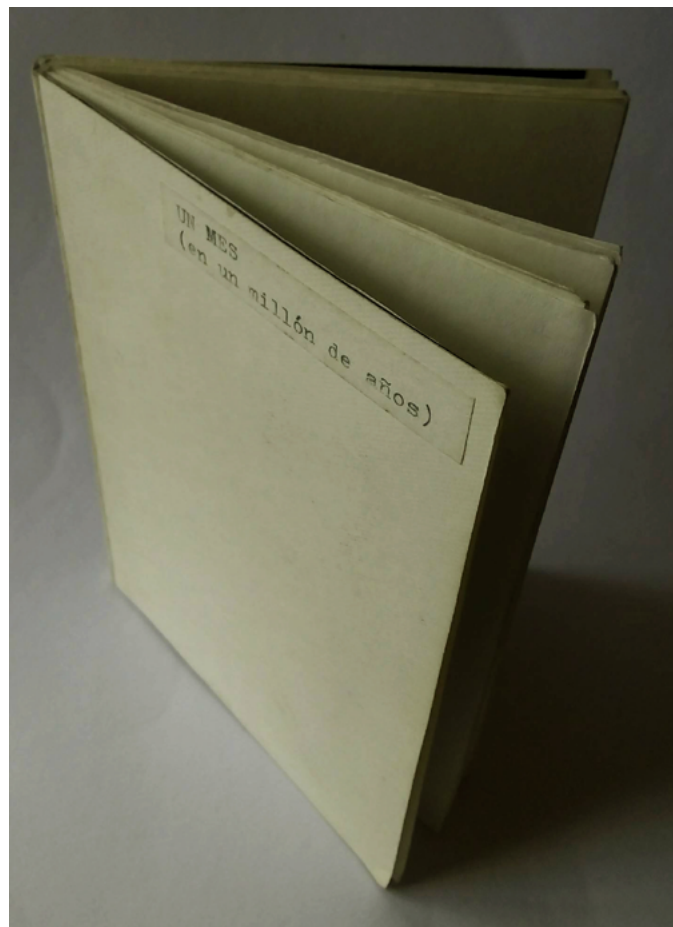


Imagen 16.

Dejó de ser un libro de poemas, con una lectura lineal y transparente para convertirse en un entramado de palabras, una lectura permeable a combinaciones, a omisiones, a tergiversaciones. En varios momentos, con esta y otras obras, me cuestioné si estaba repitiéndome. Pensé si preguntar dos veces lo mismo es preguntar lo mismo, o es una forma de insistir en una idea, intentando descubrirla y profundizarla.

Voy a traer a colación la muestra *Cúidese Mucho* de Sophie Calle⁹ (imagen 17), por un lado por la utilización de la palabra y el texto como imagen, y por el otro por la posproducción que hay en cada pieza artística. En este proyecto ella toma un e-mail de su expareja en el que termina con la relación (finalizando la carta con la frase “cúidese mucho”) y se la entrega a 107 mujeres de distintas profesiones para que la interpreten, la comprendan, la respondan por ella. En la exposición, el texto aparece una y otra vez comentado, manipulado, ultrajado. El texto, si bien se repite, desprende de sí otra cosa, toma otra forma y convierte al espectador en cómplice cediéndole el lugar a que construya otra nueva pieza en su mente.



Imagen 17. Sophie Calle. *Cúidese Mucho*. MAC-PF, Santiago, Chile. 2019

Paisaje

Entrar en el paisaje

Hay cierta distancia entre el hecho objetivo de la realidad física, la orografía, la geografía, y el «sentido del paisaje». El componente fundamental que determina ese cambio de significado es la MIRADA. Entre el paisaje y el paisaje está la mirada, hay alguien que mira.” (Maderuelo, 2007, p. 248)

En primer lugar, podemos decir que el paisaje es tanto una extensión de territorio como su representación. Pero no sólo es un entorno percibido, incluso no se reduce solamente a la naturaleza, sino que es la configuración de ese territorio. Tiene una estructura, una forma y contenidos que le son atribuidos culturalmente. Si bien en este proyecto me desplazo de la representación del paisaje históricamente¹⁰ construida en las artes, para ir hacia una postura más experiencial y fragmentada, propia del arte contemporáneo, mantengo la idea de la contemplación ligada al goce y a la reflexión como modo de hacer paisaje. Cito a Javier Maderuelo cuando sostiene que “el paisaje se encuentra en la mirada de quien contempla con ánimo de disfrutar de la contemplación. Es la intencionalidad estética puesta en la contemplación la que transforma un lugar en paisaje” (2007, p. 14). Esta mirada estética es lo que Alain Roger conceptualiza como la “artealización” del territorio o país, operación que no puede estar escindida de la cultura, convirtiendo al paisaje en un constructo cultural, y en

9 Sophie Calle (París, 9 de octubre de 1953) es una escritora, fotógrafa, directora y artista conceptual francesa. El principal objeto de su obra es la intimidad y de modo particular la suya propia. Para ello utiliza gran diversidad de medios de registro como libros, fotografías, vídeos, películas o performances.

10 Me refiero a la tradición hegemónica del paisaje dentro de la historia del arte occidental, donde aparece representado como una “ventana” por la cual se puede identificar la vastedad del territorio, de la naturaleza, y sus atributos comúnmente identificables (árboles, montañas, campos, ríos, mares, etc.) En el caso del presente proyecto artístico, la representación del paisaje al desplazarse o fragmentarse se configura de una manera abstracta. Es decir, comienza a diluir sus rasgos identitarios y el espectador no puede saber a simple vista que las imágenes o formas resultantes parten de la observación de un paisaje natural.

tanto cultural, indirecto y colectivo. Cuando digo indirecto, me refiero a que nuestra mirada e interpretación no pueden escapar de la carga que traemos por el hecho de ser sujetos sociales, por lo que dicha percepción se verá modificada por las experiencias obtenidas en el marco de determinado horizonte socio-cultural.



Imagen 18.

Los paisajes que seleccioné para realizar esta producción artística, provienen de distintos viajes que hice entre los años 2018 y 2019. Específicamente se sitúan en el sur argentino, la Cordillera de los Andes y Santiago de Chile. Al presentar este trabajo en Córdoba, la idea de viaje nos sitúa, tanto a mí desde el lugar de viajera como al espectador de la exhibición, como extranjeros. Mi experiencia personal del viaje constituye un aspecto crucial en cuanto motor de producción de las obras. El hecho de haberme encontrado circundada por esa masa geográfica, topográfica, es lo que me motivó a pensar de qué manera transformar la reproducción de esa imagen para proponer un nuevo paisaje, para volver topotésica esa topografía. Hay un pasaje de Martínez de Pisón que dice:

El paisaje además de su configuración geográfica, en parte precisión y en parte discurso, es sobre todo desprendimiento, una mirada desinteresada que lo observa como un espacio en el que se han acumulado los tiempos y como un tiempo donde se han sucedido espacios. (2009, p. 13)

No sé cuál es el grado de desinterés de mi mirada cuando pienso en el hacer-imagen, y me pregunto si hay tal desprendimiento en la contemplación. ¿Es la contemplación la espera de un acontecer?, ¿implica alguna inquietud lo que encontremos más allá? Al menos, existe el interés de demorarse en cada elemento que aparece. En la contemplación (creo yo) no existe la inactividad. En el paisaje coexisten tantas cosas que actúan al mismo tiempo, independientemente y en conjunto, que no puede suponer en nosotros una participación pasiva. Incluso el sosiego que produce el introducirse-en-el-paisaje estalla en pensamientos y reflexiones.

En mis lecturas sobre la contemplación y la percepción, me topé con un texto de Martin Seel en el que propone una conceptualización sobre la percepción estética particularmente, en oposición a una percepción a secas. La diferencia radica en que la percepción estética no puede circunscribirse

a una descripción conceptual, ya que excede la selección que hacemos para describir, encontrar, o estudiar algo concreto.

En la percepción estética todo se da simultáneamente, no sólo las características de lo que estamos contemplando sino esa cosa en relación a todos los demás factores y objetos que intervienen en la escena (la luz, el entorno, los olores, otros objetos en relación, etc.) por lo que deviene temporal por su constante transformación, y consecuentemente inabarcable. Seel propone que

lo que acompaña a ese demorarse ante la particularidad sensible de alguna cosa es un sentirse-a-sí-mismo-estando-presente. La presencia particular del objeto de la percepción está sujeta de este modo a la presencia particular de la realización de esa percepción. (2010, p. 55)

Esto tiene que ver con lo que describí en el apartado *La actitud del caminante*, el resultado de la percepción permanece en relación directa con la experiencia de quien percibe. Como bien dice Maderuelo sobre el paisaje en la presentación del Centro de Arte y Naturaleza en 2006:

Contemplar, dibujar, describir, recrear, construir, son fases de apropiación que conducen a un pensar y un reflexionar sobre el placer y sobre aquello que lo produce. Sobre quién lo disfruta y sobre el lugar y el tiempo en que se disfruta. (Maderuelo, 2017)

El acto de introducirse en el espacio, en tanto reacción encarnada in situ. El acto de olvidarse del determinismo de la funcionalidad cotidiana, de dejar que el espacio nos rodee y nos absorba de tal modo que dejemos de lado la necesidad de decretar lo que ante nosotros acontece. El paisaje, al envolver a quien contempla se vuelve por segunda vez dinámico (entendiendo la primera como el dinamismo per-sé de los elementos que lo componen), ya que todo va a mutar en relación a la posición espacial del espectador.

Para hablar de este tipo de percepción, Seel utiliza el concepto de *aparecer* refiriéndose a la manera y el momento en que la cosa se encuentra con la percepción sensible de una persona. Este aparecer no es permanente ni simulado, es algo completamente circunstancial, sincrónico y efímero. El aparecer del paisaje es la experiencia de estar *en-medio* de él.

Obras 3

El peso del recuerdo

Se trata de un conjunto de rocas que recolecté en la base del volcán Lanín (Dpto. Huiliches, Neuquén; enero 2019) (imagen 19). Caminar, recorrer la tierra, observar. Recojo una roca ¿En qué se diferencia a cualquier otra roca? ¿Contiene dentro la experiencia de estar a la intemperie, de caminar errante, de migrar? Ese acto de selección entre la inagotabilidad del paisaje ¿Dota al objeto de “paisajidad”? Me pregunto, en otras palabras, si un objeto que forma parte de un territorio, el cual está siendo observado estéticamente y convirtiéndose en paisaje, es sólo un componente o puede llegar a ser paisaje en sí mismo.



Imagen 19.

Cada una de estas rocas fueron parte alguna vez, de aquél lugar en el cual yo estuve, una porción tan insignificante que nadie que lo recorra notará su ausencia. Pero en mí, son recuerdos. Son imágenes. Evocan mi cansancio, el agua helada de deshielo abrazando mis pies, el sol del mediodía, la recompensa de haber llegado, la inmensidad, la mismísima nada. El objeto trae consigo la experiencia tanto del contemplar como del estar-adentro, ambas acciones constituyentes de la noción paisaje, ¿Es la imagen de un paisaje también paisaje? ¿Es residuo, registro o lugar en sí mismo?



Imagen 20. *El peso del recuerdo. Rocas.* 120 x 80 x 40 cm. 2020

Intermitencias

La serie reúne un grupo de diez dibujos de 20 x 25 cm. que representan porciones del glaciar que se encuentra en la cima del volcán Lanín (imagen 22). Esta aclaración es de carácter meramente contextual y de vínculo con la obra anterior.

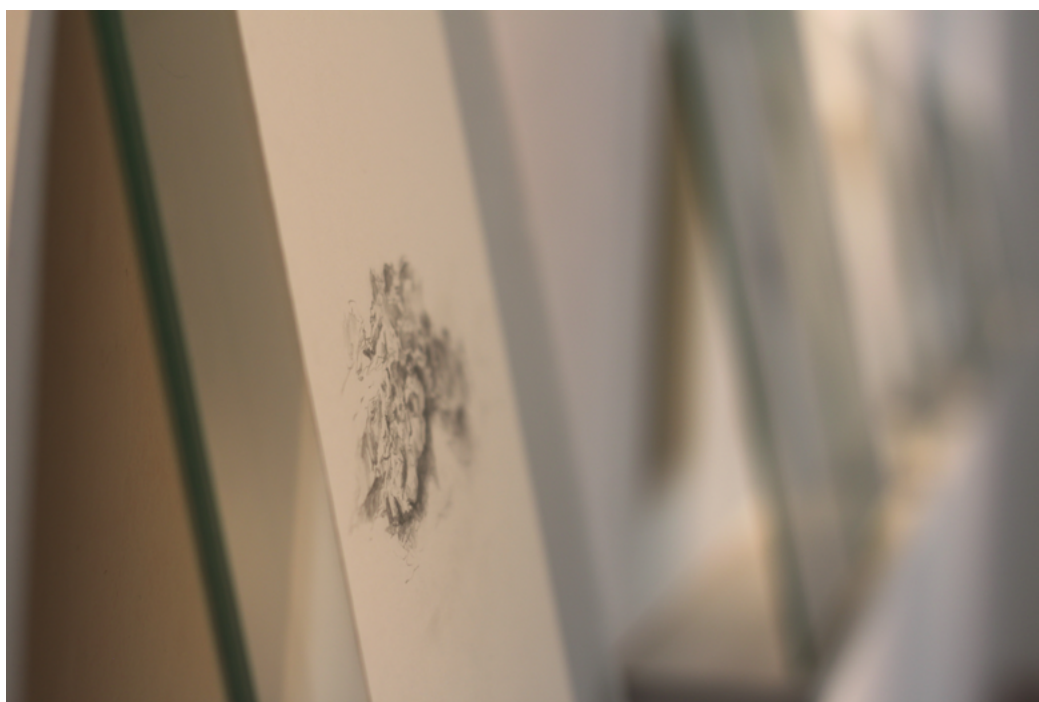


Imagen 21. Detalle.



Imagen 22. *Intermitencias*. Grafito sobre papel. 10 dibujos.
20 x 25 cm. 2019

Realicé los dibujos a través de fotografías, mucho tiempo después de haber recorrido el lugar. Me pregunto si hay algo de aurático en el paisaje, entendiendo lo aurático como una carga de valor, algo que dota al objeto de unicidad. Lo único e irrepetible de cada porción de naturaleza, el ritual de descontaminarse, el entrar en ese estado casi meditativo. Si es así, entonces no existiría una “contemplación en diferido”, pero hay algo en el acto de dibujar que diluye esa distancia espacio-temporal. John Berger en *Sobre el dibujo* habla acerca del lugar donde nos sitúa el dibujo y lo presenta como algo temporal, no espacial. Como un flujo, un movimiento entre dibujo y dibujante en donde se avanza y se retrocede todo el tiempo. Menciona, y esto me resulta muy interesante, que los dibujos no detienen el tiempo, como la fotografía, sino que se deslizan en él.

De esta manera, la obra es una intermitencia entre el lugar físico, el mental (el recuerdo) y el estático (la fotografía) y a la vez, el intervalo temporal entre ellos. Citando a Berger los dibujos “aunque incluyen o tratan de incluir una presencia, se ocupan de la ausencia. Pero ¿dónde está lo que está ausente? ¿Muy lejos y perdido en la distancia, o aquí, pero invisible?” (2012, p.79). Esto puede dar lugar a una contemplación topotésica: contemplar la propuesta de una ausencia presente, de una ausencia sensible, de una ausencia aprehensible.

(silencio)

A lo largo de esta instancia de trabajo final, hubo momentos en donde el nivel de abstracción comenzó a destruir el alcance de la interpretación respecto a la propuesta, este fue un motivo por el cual decidí colocar esta obra en el conjunto. Muchas veces me pregunté qué estaba buscando realmente en una verdad indescifrable; necesitaba encontrar algo que funcione como anclaje, brindar una herramienta de la cual aferrarse para comprender y construir el discurso. Esta pieza es el punto donde convergen todas las obras de este proyecto. Una fotografía repartida en dos telas de 150 x 100 cm. (imagen 23). La topografía sin quiebre. Una montaña, mimética, presuntamente estática, puesto que lo inamovible de la fotografía se ve alterado por su materialidad. La impresión en tela le adjudica nuevas condiciones: lo traslúcido, lo espacial y el movimiento.



Imagen 23. (*silencio*). Sublimación sobre voile. 150 x 200 cm. 2020

Tomé esta fotografía en Bariloche, fue el mismo viaje en el que surge *El peso del recuerdo e Intermittencias*. Había nevado en enero. El aire gélido y el entorno rociado de una fina capa blanca me absorbieron hacia un estado de profunda admiración. Un estado de profundo silencio. Saqué la fotografía en un intento desesperado por apropiarme del mundo. Como dice Susan Sontag, la fotografía representa una “protección contra la ansiedad” (2006, p. 22) contra la insuficiencia del contemplar por contemplar, la urgencia por llevarse algo, por detener el tiempo, por materializar la experiencia.

Todas las fotografías son *memento mori*¹¹. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. (Sontag, 2006, p.32)

Esta imagen acarrea para mí su aparecer, su inmensidad e imponentia; para el espectador, será la porción de una experiencia ajena que deberá resignificar o intentar apropiársela mediante vínculos con su propia historia.

¹¹ Frase latina que significa “recuerda que morirás” y se utiliza generalmente como recuerdo de la inevitabilidad de la muerte.

Conclusiones

La materialidad ha sido, durante todo este trayecto, un gran interrogante. Como ya anticipé en la introducción de este trabajo, no logro dilucidar cuál es el papel que ocupa el material; si es un eje central desde el cual se origina toda la problemática conceptual topotésica, o si, al contrario, es un medio que facilita su investigación. ¿Podría ocupar ambos roles? Sí y lo hace mediante un dinamismo pendular.

Sospecho que el límite de la materia como medio o contenido por el que me preguntaba en la introducción es, en realidad, una ilusión. La materialidad construye una idea desde cualquier lugar en donde se sitúe, por lo que dicho límite oscila de acuerdo a la pregunta que se esté formulando. Creo que sucede algo parecido con la forma. No existe encasillada en la concepción pura de entenderla como elemento constituyente o característico de un objeto y nada más, sino que arrastra consigo reflexiones y sentidos, maneras de ver, de pensar y comprender la realidad.

En algunas de mis piezas, como en *Fragmentar hasta el olvido* o en *Ínfima Fracción*, la forma no es más que un pretexto que desencadena la investigación; en cambio, en *Geodas* la forma es el concepto en sí mismo, en ella se concentra toda la reflexión. Incluso cuando observamos la producción en conjunto, podemos vislumbrar que la forma actúa a modo de fractal repitiéndose a distintas escalas. Una roca de *El peso del recuerdo* bien podría ser la montaña de la cual surge *Fragmentar hasta el olvido*, así como *Intermitencias* podría ser una representación de *Geodas* y ésta a su vez el germen de *Ínfima Fracción*.

En síntesis, a lo largo de este texto he intentado explicar los conceptos y preguntas que contienen a mi producción artística a través de tres bloques: la topotesia, la escritura y el paisaje. Mediante ellos y desde las perspectivas que nos ofrecen, hemos recorrido los interrogantes que surgen de las posibilidades que adopta la imagen frente a lo real y lo aparente, apañados bajo la topotesia y su relación dialógica con lo topográfico. Esto nos lleva a profundizar en las manifestaciones de la mimesis y las grietas que se producen ante la fragmentación y la disolución de la iconicidad del objeto representado. Hemos visto también cómo lo topotésico puede interpelar casi cualquier fenómeno: la contemplación, la palabra, el lenguaje, volviéndose parte de una contradicción. Le otorga al objeto una ficción al volverlo una identidad disoluble, concediéndole la posibilidad de volverse múltiple y polisémico. Todos estos aspectos están cruzados por la experiencia estética-perceptiva de adentrarse en un paisaje. Detenerse ante el espacio que acontece y permitirle devenir en algo nuevo. La topotesia, al fin y al cabo, yace en lo contingente, en la acción del extrañamiento, en el desprendimiento de lo determinado.

Bibliografía

- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Berger, J. (2012). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gill.
- Maderuelo, J., García Guatas, M. y Codesal, J. (2017, Marzo 2017). Presentación de Paisaje y pensamiento [registro en vivo]. Madrid: Centro de Arte y Naturaleza (CDAN). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3PAMWJOKUpw>
- Guasch, A. M. (2000). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.

- Krieger, M. (1992). *El problema de la ekphrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria* (A. Romero, trad.). John Hopkins University Press.
- Maderuelo, J. (2007). *Paisaje y arte*. Madrid: Abada.
- Martínez de Pisón, E. (2009). *Miradas sobre el paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Morgan, R.C. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual*. Madrid: Akal.
- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Mexico: Alfaguara.
-

Melina Airaudo

Nació en Río Cuarto, Córdoba en 1995. Es Licenciada en Artes Visuales y Profesora Superior de Educación Plástica. Egresada de ambas carreras en la Universidad Nacional de Córdoba con mención especial y de honor respectivamente. Participó de diversas exposiciones tanto individuales como colectivas en las que se destacan “Investigaciones Topotésicas”, “Materialitat.01” y “Un mes (en un millón de años)”. Recibió la beca creación del Fondo Regional de las Artes (2019) y del Fondo Nacional de las Artes (2021). Realizó una beca de intercambio con la Universidad de Chile (2019) y participó de la Red de Interrelación de las Artes (RIA-TDL). Actualmente dicta talleres de exploración artística en la ciudad de La Falda donde reside y es profesora adscripta de la cátedra Seminario de Trabajo Final en la UNC.

melairauo@gmail.com

Cómo citar este artículo

Airaudo, M. (2021). Investigaciones Topotésicas: entre lo real y lo aparente. La implicancia de la representación en la realidad percibida a través del paisaje. *Sendas*, 4(1), 97-122.

