



¿Cuántas formas podemos inventar? Prácticas artísticas de desvío en torno a objetos de uso cotidiano

How many shapes can we invent?

Artistic practices of detour around everyday objects

— Verónica Lucentini

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en grabado y arte impreso

verolucentini@gmail.com

La Plata, Argentina

Recibido: 02/11/2023 – Aceptado: 25/01/2024

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s26182254/8sgjxor6h>

Resumen

Este trabajo reflexiona sobre prácticas artísticas de desvío en torno a objetos de uso cotidiano que, a través de distintas operaciones, construyen ficciones que interrogan nuestros modos habituales de vinculación con las cosas. A estos fines, utilicé un modelo de silla que producía mi abuelo en la fábrica familiar ubicada en la ciudad de Berisso para reparar sobre la noción de *uso*, particularmente la de *usos desviados* propuesta por Michel de Certeau ([1980] 2006). La cianotipia fue la técnica fotográfica elegida para el desarrollo de las imágenes con el objetivo de poner en valor procedimientos de registros únicos e imprecisos.

Palabras clave

Práctica artística,
objeto cotidiano, uso
desviado, cianotipia

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



Abstract

This work reflects on artistic practices of detour around everyday objects that, through different operations, build fictions that question our habitual ways of connecting with things. For these purposes, I used a model of a chair that my grandfather produced in the family factory located in the city of Berisso to reflect on the notion of use, particularly that of deviant uses proposed by Michel de Certeau ([1980] 2006). Cyanotype was the photographic technique chosen for the development of the images with the aim of highlighting unique and imprecise recording procedures.

Key words

Artistic practice,
everyday object,
deviant use, cyanotype

Introducción

Este artículo que aborda la realización del trabajo de graduación de la Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en grabado y arte impreso de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) reflexiona sobre prácticas artísticas de desvío en torno a objetos de uso de la esfera cotidiana que, a través de distintas operaciones, construyen ficciones que interrogan los modos habituales de vinculación con las cosas para poner en primer plano la memoria de nuestras acciones pasadas. En él, se abordarán los aspectos más relevantes del proceso creativo vinculado al desarrollo de la tesina, así como su posterior exposición, tres años después, durante el Festival FUA! Mercosur en el Museo de la Cárcova de la ciudad de Buenos Aires en el mes de mayo de 2023.

En este proyecto, el horizonte de lo doméstico constituye la materia prima que, con su función original desestabilizada, interpela los hábitos cotidianos que mantienen las personas con los objetos que circulan en el contexto próximo. A tales fines, recuperé el modelo de silla “coca” que producía mi abuelo materno en la fábrica familiar ubicada en la ciudad de Berisso –en tanto mobiliario de uso doméstico–, atendiendo principalmente a la noción de *uso desviado* asociada a los fines preestablecidos para la que fue construida. En este sentido, este tipo de uso se plantea “como una actividad que yuxtapone y contradice los objetivos comunicacionales y funcionales que el diseño les ha reservado a los productos” (Baeza, 2013, p. 11), promoviendo acciones espontáneas y antidisciplinarias que desestabilizan la función atribuida a los mobiliarios de uso doméstico. La categoría de *uso desviado* será retomada durante el posterior análisis de obras artísticas que fueron utilizadas como antecedentes de la tesina realizada, y que establecen relaciones de proximidad y distanciamiento con la vida cotidiana.

Fue así como armé un molde idéntico a la silla original y lo desarmé. No descarté ninguno de los sobrantes, ya que todo el material era posible de ser impreso. El resultado fueron imágenes hechas únicamente con luz solar y agua, a partir de un proceso fotográfico antiguo llamado cianotipia que era utilizado para copiar planos de arquitectura e ingeniería. Atender a lo procedimental era esencial para este proyecto, que involucra no solo aspectos técnicos del manejo de un medio de registro antiguo, sino también modos de generar una imagen que estaba lejos de adoptar un carácter mimético o figurativo. En este sentido, se dedicará un apartado especial al desarrollo histórico de la cianotipia en tanto antecedente técnico de la tesina, siendo este procedimiento uno de los más utilizados para el copiado fotográfico desde su aparición a mediados del siglo XIX. De este modo, se recuperó este procedimiento a base de sales de hierro con fines prácticos para crear nuevos planos de sillas que no se pudiesen armar, que quizás sean, un tanto inútiles. La técnica fotográfica elegida para copiar las piezas del mobiliario, me permitía la impresión directa por acción de la luz solar de distintas partes del objeto sobre los soportes fotosensibles, sin la necesidad de utilizar negativos fotográficos. A propósito de esto, se retomará la perspectiva abierta por Phillippe Dubois ([2008] 2019) en torno a la fotografía como huella lumínica de un real, para señalar su cualidad indicial que convierten a este tipo de imágenes fotográficas en únicas e imprecisas. Es así que, a partir de la búsqueda por copiar las marcas de este objeto conocido y heredado, se obtuvieron impresos de un color azul intenso; de rastros fantasmales, aplanados y no reproducibles; y de bordes

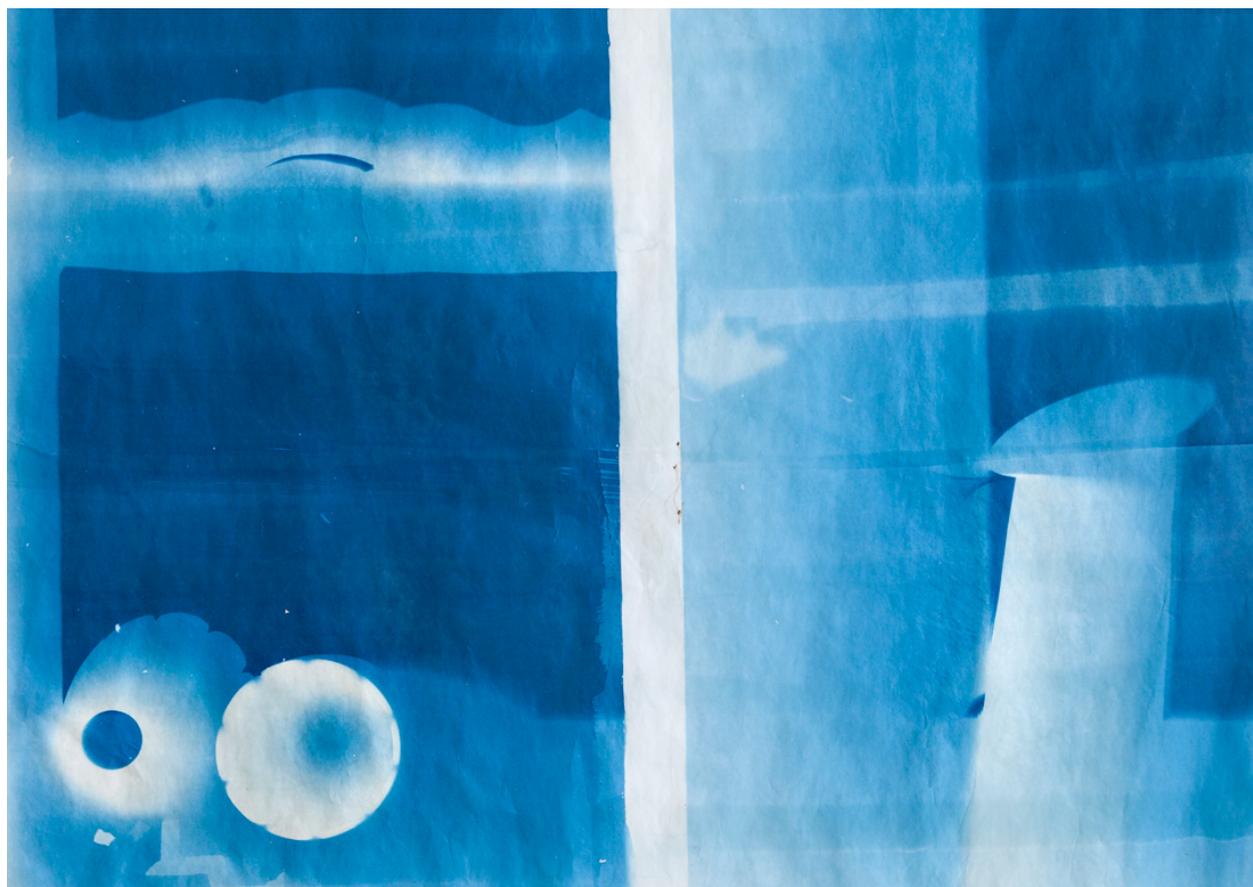
incierto por la acción de las luces y las sombras proyectadas sobre los soportes sensibles. Se trató de un juego de distancias entre dos cosas –el papel emulsionado con solución de cianotipo y el objeto– que convierten a lo fotográfico en un medio de registro impreciso, y un tanto inesperado.

El propósito de este artículo que recupera mi trabajo de graduación será identificar aquellas acciones silenciosas e invisibles que se realizan sobre los objetos, abriendo las posibilidades de encontrar prácticas cotidianas diferentes a los modelos imperantes, implementando desvíos que alteren el flujo habitual de las cosas, creando espacios de indefinición que habiliten a la pregunta por lo establecido. De modo tal que, en esta producción, la mirada se dirige hacia la noción de uso y trabaja en la génesis de imágenes fotográficas de grandes formatos dentro del espacio cotidiano. Esto supone alejarse de una concepción de la fotografía como espejo de lo real, y dar cuenta de la singularidad de lo experimental. Es decir, poner en valor el procedimiento de un registro único, impreciso y sensible.

Prácticas artísticas de la esfera de lo cotidiano

A nivel artístico, de este artículo que recupera mi trabajo de graduación considero como antecedentes producciones que ponen en acción distintas tácticas de apropiación de objetos de uso comúnmente conocidos, dando lugar a nuevas construcciones ficcionales en el espacio expositivo. Por un lado, se retomó el proyecto *Avenida de los Incas* de la artista Claudia Cortínez (2016)





Imágenes 1 y 2: Cortínez, C. (2016). *Avenida de los Incas*. Proceso de impresión de los objetos con cianotipias e imágenes resultantes del proceso.

quien documenta, con la técnica de cianotipia, la casa que pertenecía a sus abuelxs a través de la impresión directa de los objetos encontrados dentro de ella.

Este proyecto formó parte de la exposición *Ópera Prima* en la Casa Nacional del Bicentenario de la ciudad de Buenos Aires, y partió del interés de la artista por recrear a escala real el modo en que estaba habitada la casa durante el período que vivieron sus abuelxs en ella. La artista relata que, al mudarse a Buenos Aires y establecerse en la casa familiar que se encontraba deshabitada desde ya algunos años, entra en contacto con todos los muebles, objetos y fotografías que generaciones anteriores habían adquirido y almacenado durante su vida y su inmigración a dicha ciudad a principios del siglo XX. De este modo, a partir de este encuentro, Cortínez convierte la casa en tema y en estudio, y decide documentarla a través de esos objetos. El proceso de fotografiar cada uno de ellos la acerca a la historia del sitio y de quienes lo habitaron de manera física. Es así como, frente a la posibilidad de fotografiar con una cámara obteniendo copias que reflejen el exterior de los objetos, la artista eligió un procedimiento fotográfico que construye imágenes a partir de la luz que los atraviesa.

Por otro lado, la artista argentina Eugenia Calvo (2011/2012), en su obra *La última región*, presenta una instalación donde desestabiliza la función original del mobiliario cotidiano en pos de la construcción de relatos que operan sobre las lógicas de uso. En sus estrategias artísticas de apro-



Imágenes 3 y 4: Calvo, E. (2011-2012). *La última región*. Palos de maderas de diferentes procedencias (patas de mesas, sillas, palos de escoba, vigas de techo, camas, etc.) desplegados sobre la superficie pintada amarilla en piso y pared.

piación, se reconocen acciones que promueven tensiones y disensos sobre un universo cotidiano aparentemente estable.

Desde sus inicios, los proyectos de Calvo evocan escenarios domésticos que tradicionalmente pertenecieron a cierto sector de la clase media/alta conservadora, donde sólidos y macizos mobiliarios parecían contribuir a los idearios de seguridad, privacidad y estabilidad en el hogar. Pero en esta obra, es posible que la artista haya estudiado, tal como analiza Ferreiro (2011), la estructura de estas “instalaciones improvisadas” que monta cada operativo policial: secuestro de objetos, clasificación, disposición en el piso sobre un lienzo cuyo color de base contraste con los elementos colocados sobre él y, por último, la fotografía de todos ellos. La analogía con estos procedimientos policiales convoca a pensar esta instalación como una escena final, cruda y despojada, donde lo doméstico se encuentra totalmente desmantelado. El desvío de la funcionalidad original de los objetos elegidos por Calvo, invita al público a encontrar nuevos usos en aquellas piezas que se despliegan en la sala de exposición. La morfología de cada uno de los objetos puede atraerlos a un acto de violencia o convocarlos a emprender, una tarea constructiva casi imposible, por la ausencia de otros elementos (Marmor, 2011). Aquello que tenía forma, en este proyecto pareciera estar desarticulado, pero continúa siendo reconocible, evoca su forma y “uso original”.

Ambas referentes elegidas tematizan las prácticas de la esfera de lo cotidiano, a través de diversas estrategias de reinención y apropiación. Es así que, las producciones artísticas seleccionadas como antecedentes, operan con modos de reproducción y re-exposición de productos culturales ya disponibles como lo son las camas, las sillas, las mesas y los artefactos domésticos. De este modo, las artistas destruyen la distinción entre producción y consumo, desarrollando acciones intermedias sobre aquello que ya está hecho. Advierto en estas prácticas procedimientos desprendidos de la noción de uso expresada por Michel de Certeau ([1980] 2006) que, al tratarse de usos desviados, configuran lo que interpreto como una de las dimensiones posibles de identificar tanto en las obras de las artistas elegidas como en el proyecto de tesina: nuevos usos del mobiliario. En palabras del autor, “a una producción racionalizada, expansionista y centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción astuta, silenciosa y casi invisible, que opera no con productos propios sino con maneras de emplear los productos” (p. XLIII).

Física y material, la huella de lo real

En términos de antecedentes técnicos, es esencial comprender los orígenes de la cianotipia como una técnica fotográfica de copiado por contacto, del siglo XIX, que en sus inicios tenía fines no artísticos. Forma parte de los denominados procedimientos fotográficos experimentales que permiten cubrir distintos soportes –en su mayoría papel– con una capa química fotosensible para copiar imágenes en ellos sin la posibilidad de ampliación. Esto significa que tanto el negativo utilizado como la copia resultante poseen el mismo tamaño.

El conocimiento de sus raíces históricas permite contextualizar la evolución de esta técnica a lo largo del tiempo. A base de sales de hierro, esta técnica –descubierta por John Herschel en

1842– permitía la creación de imágenes monocromas en un color azul muy intenso llamado azul de Prusia. La ausencia de utilización de las sales de plata permitió que el cianotipo requiriera de los productos más baratos en comparación a cualquier otra técnica fotográfica de la época como el daguerrotipo o el colodión húmedo, siendo muy utilizado para la copia de planos por parte de constructores, compañías y talleres; además de su baja toxicidad y fácil aplicación. Este proceso luego fue reemplazado por las llamadas copias heliográficas, y es por ese motivo que, hasta hoy en día, los planos también llevan el nombre de *blueprints*, voz inglesa que significa *proyecto*. Si bien fue un procedimiento muy utilizado para el registro de obras de infraestructuras e ingeniería, perdió éxito durante el siglo XIX ya que su color azul no era compatible con las exigencias de la fotografía comercial de la época.

Cabe destacar que, durante ese período, el campo visual se construía de modo fragmentado y ocultaba las huellas que evidencian la naturaleza artificial de su construcción. Esto se debe a que la práctica fotográfica de principios del siglo XIX contribuyó a la construcción de relatos sobre la modernización y el progreso tanto en Europa como en América Latina, en pleno período de triunfo del capitalismo industrial, para participar de las formas de desarrollo de la época. Es así como durante este tiempo, las imágenes tenían usos no artísticos, siendo parte de registros documentales obras de infraestructura, lugares históricos, retratos públicos para propagandas, impresos para periódicos y revistas, planos de obras de ingeniería y arquitectura, ilustraciones científicas y botánicas. A propósito de esto, Clément Rosset ([2006] 2008) afirma que la fotografía, desde su nacimiento hasta una época relativamente reciente, fue considerada copia fiel y objetiva de la realidad. Según el autor, la llegada de este medio a la vida de las personas permitió encontrarse con:

(...) la realidad misma autenticada por el hecho de que ninguna persona había podido intervenir en su proceso de grabación: la máquina sola había decidido (...) parecía ignorarse que una máquina (...) sólo funciona bajo las instrucciones de un fabricante y de un operador. La máquina había hecho que se olvidara al maquinista (p. 12).

Se trataría entonces del descubrimiento de un nuevo modo de reproducir aquello que ya existía en el mundo, más que de un nuevo modo de expresión, para inaugurar otro tipo de relación con lo real. Por cierto, Gabriel Bauret (2016) distinguirá entre los conceptos de *real* y *realidad*. Mientras que el primero hace referencia al mundo tal cual existe, sin influencia de cualquier tipo de reflexión, el segundo abarca todo lo que tiene que ver con la percepción y que, por lo tanto, puede representarse. Sin embargo, dirá que “todo lo que se percibe no es necesariamente representable mediante la fotografía” (p. 47). Estas concepciones que consideran a la fotografía como la imitación más perfecta de la realidad fueron planteadas también por Phillippe Dubois ([2008] 2019), quien señala que esta primera posición ve a la fotografía como una reproducción mimética de la realidad que se debe a “su propia naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de manera ‘automática’, ‘objetiva’, casi ‘natural’ (...)” (p. 45).

En oposición a esta mirada de la fotografía como *espejo de lo real*, surge otro tipo de imágenes formado a partir de la incidencia lumínica de los objetos sobre los soportes sensibles y, por lo tanto, de su vulnerabilidad a la luz. Esas marcas trasladadas pueden ser consideradas en



Imagen 5: Atkins, A. (1843). Algas botánicas. Libro con ilustraciones botánicas realizadas en cianotipia.

el orden de lo que Phillippe Dubois ([2008] 2019) define como *índex*, es decir, la huella física de un objeto real que estuvo presente por un momento determinado de tiempo en conexión real con el referente. En este tipo de imágenes, el vínculo con el referente ya no pasa por su semejanza sino por su proximidad física, diferenciándose rápidamente de la ilusión de perspectiva generada por la presencia de un dispositivo óptico de la fotografía tradicional. A propósito de esto, Joan Fontcuberta ([1997] 2015), en *El beso de judas. Fotografía y verdad*, hará referencia al pueblo japonés Enoshima donde los pescadores realizan carteles promocionando sus ventas con estampaciones de los propios peces que pescan. Según el autor, el contacto del pez únicamente con el papel permite fijar su propia silueta manteniendo su tamaño real: su huella directa, sin trampas. Con este ejemplo, Fontcuberta nos invita a interrogar la presunta *objetividad* fotográfica, mostrando que la huella podría tratarse del tipo de imagen que más nos acerca a lo real.

Entre los trabajos realizados con la técnica de cianotipia, entendiendo a la fotografía como *huella luminosa*, encontramos la obra de la botánica y fotógrafa inglesa Anna Atkins en su libro con ilustraciones fotográficas titulado *Algas británicas: impresiones en cianotipia* de mediados del siglo XIX. Allí, se compila un gran número de copias directas de helechos y otras plantas a partir de la cianotipia. La obra de Atkins no fue solo un trabajo de gran importancia para la ciencia por la gran cantidad de información sobre las algas que había recopilado, sino que también la convirtió en la primera fotógrafa de la historia. Sin embargo, la utilización de este tipo de imágenes no fue muy bien recibida por la comunidad científica de la época que seguía considerando que las ilustraciones debían ser mucho más fieles a la realidad. Atkins, sobre un papel previamente impregnado con sales de hierro, colocaba las algas que había recopilado como investigadora y las presionaba con un cristal; luego las exponían al sol directo unos quince minutos y las zonas que recibían mayor luz adquirían tonalidades de azul más intenso mientras que las partes opacadas por las algas hacían aparecer los blancos o azules de menor intensidad. En este sentido, “fotografiar –y ver– es

lidiar con las sombras, es capturar la luz que una cosa reflejó y la que esa misma cosa obstaculizó” (Tell, 2018, p. 7).

Lo doméstico como insumo poético. Dos casos previos

La vida cotidiana ha sido siempre un insumo para el arte, y este último no es más que una ficción que se solapa con lo real. De este modo, la búsqueda de nuevas matrices de impresión dentro del ámbito doméstico, a partir del proceso de copia fotográfica llamado cianotipia, se convirtió en el motor de este proyecto. A razón de la producción *Acciones diarias* (2020), en la que ensayé imágenes a partir de sombras proyectadas de la casa durante el Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO) ocurrido en marzo del 2020 en el país, encontré otros objetos posibles de ser impresos. Entre ellos, una silla del modelo “coca” perteneciente a la fábrica de mi abuelo Juan, un inmigrante ucraniano que había montado su carpintería en la ciudad de Berisso. Este proyecto antecesor, que incluía copias de cianotipia y *collage* digital de capturas de pantalla de películas y series, formó parte del fotolibro *Treinta ocho encuentros virtuales* del Taller de investigación y experimentación fotográfica “Creadores de Imágenes”, coordinado por Santiago Goicochea en la ciudad de La Plata. Las imágenes resultantes fueron copias de sombras proyectadas de elementos arquitectónicos y vegetales presentes en el interior de la casa y el patio –como plantas, reposeras,



Imagen 6: Lucentini, V. (2020). *Acciones diarias*. Primera página del fotolibro con imágenes realizadas en cianotipia a partir de sombras y capturas de pantallas de películas y series.



Imagen 7: Lucentini, V. (2017). *Vueltamanzana: Berisso 167/1654*. Fotolibro plegado e impreso en inkjet dentro de caja contenedora de madera, 70 cm por 400 cm de largo.

bicicletas, aleros de puertas y ventanas– como si se tratara de un ensayo de reconocimiento del entorno que habitamos que, en el marco de la pandemia, se había convertido en un refugio.

Se trató de una invitación a mirar con mayor detenimiento aquellos espacios del circular diario que se escapan en la vorágine del trabajo y el estudio. El interés de este acto fue encontrar, en aquellas pequeñas acciones casi silenciosas sobre el espacio doméstico, la posibilidad de cambio del sentido de las cosas por un determinado tiempo, por su carácter transitorio que no es más que algo del mundo dentro del espacio del arte que luego se irá de nuevo.

Cabe destacar que el trabajo con el mobiliario que la fábrica familiar producía tuvo como primer acercamiento el proyecto *Vueltamanzana: Berisso 167/1654* (2017). Se trató de un fotolibro plegado que presenta la pervivencia de la silla como objeto simbólico y de identidad familiar, pero sin contar con la presencia de ella, sino más bien recuperando el sitio donde se producía. Este libro reunió más de cuarenta fotografías que crearon un recorrido alrededor de la manzana de la antigua casa/taller carpintería que, luego de ser librada al destino inmobiliario, fue reemplazada por un edificio y una cochera para autos. El formato apaisado de este fotolibro permite que las distintas fotografías se encuentren unidas como si se tratase de una cinta sin fin, lo que conduce a que el lector siga un relato y un recorrido por distintas páginas. Pero, la decisión de realizar un plegado de modo irregular permite establecer diversas relaciones entre los tramos más largos, más cortos y por superposición de las secuencias de imágenes. Es decir, por un lado, es posible seguir mi propio recorrido alrededor de la vuelta a la manzana del barrio que visité desde mi infancia, pero al mismo tiempo se pueden formar nuevos recorridos por la propia acción de quienes manipulan el libro. La elección del montaje casi panorámico ofrece una vista poco común del espacio urbano, ya sea desde el ojo humano o desde el ojo de la cámara fotográfica. En su temporalidad

–a veces continua, otras veces generada por los vínculos entre casas no cercanas, pero de todos modos siempre lineal–, esta vuelta a la manzana se aproxima a una relación fílmica del espacio, un paneo que excede los bordes del encuadre tradicional fílmico, que en algunos casos se muestra como planos generales y que en varias oportunidades lleva al acercamiento con primeros planos y detalles de cada una de las viviendas.

Fue así como, a partir de los antecedentes *Vueltamanzana: Berisso 167/1654* (2017) y *Acciones diarias* (2020), me propuse desarrollar estrategias de apropiación de uno de los mobiliarios de uso doméstico que tenía en el hogar. Al mismo tiempo, la intención era indagar –a través de procesos fotográficos tradicionales– los modos en que, en cada instancia de representación, la fotografía también se expone y se representa a sí misma (Tell, 2018).



Imágenes 8 y 9: Lucentini, V. (2021). *¿Cuántas formas podemos inventar?*. Proceso de impresión de los planos de la silla a partir de las piezas de madera de tipo fenólico con cianotipia sobre papel Fabriano Accademia de 70 por 100 cm.

Formas de imprimir una silla

En los inicios del desarrollo del proyecto de tesis, me preguntaba si bastaba con hacer entrar en contacto el papel sensibilizado con el molde de la silla, ya que mi interés no solo estaba en el registro de su forma original, sino, más bien, en sus otras formas posibles, para modificar sus límites y armar otras configuraciones del objeto. Esto condujo a reproducir la estructura de la silla del modelo “coca” en dimensiones reales a través de un corte de router de madera de tipo fenólico, dando lugar a distintas piezas con sistemas de encastrés y a sobrantes de ese mismo molde. De este modo, obtuve una copia del original del mismo tamaño y forma que se convirtió en una matriz de impresión, que podía desarmarse y/o armarse por partes, lo cual permitió un mayor abanico de posibilidades de composición de las imágenes.

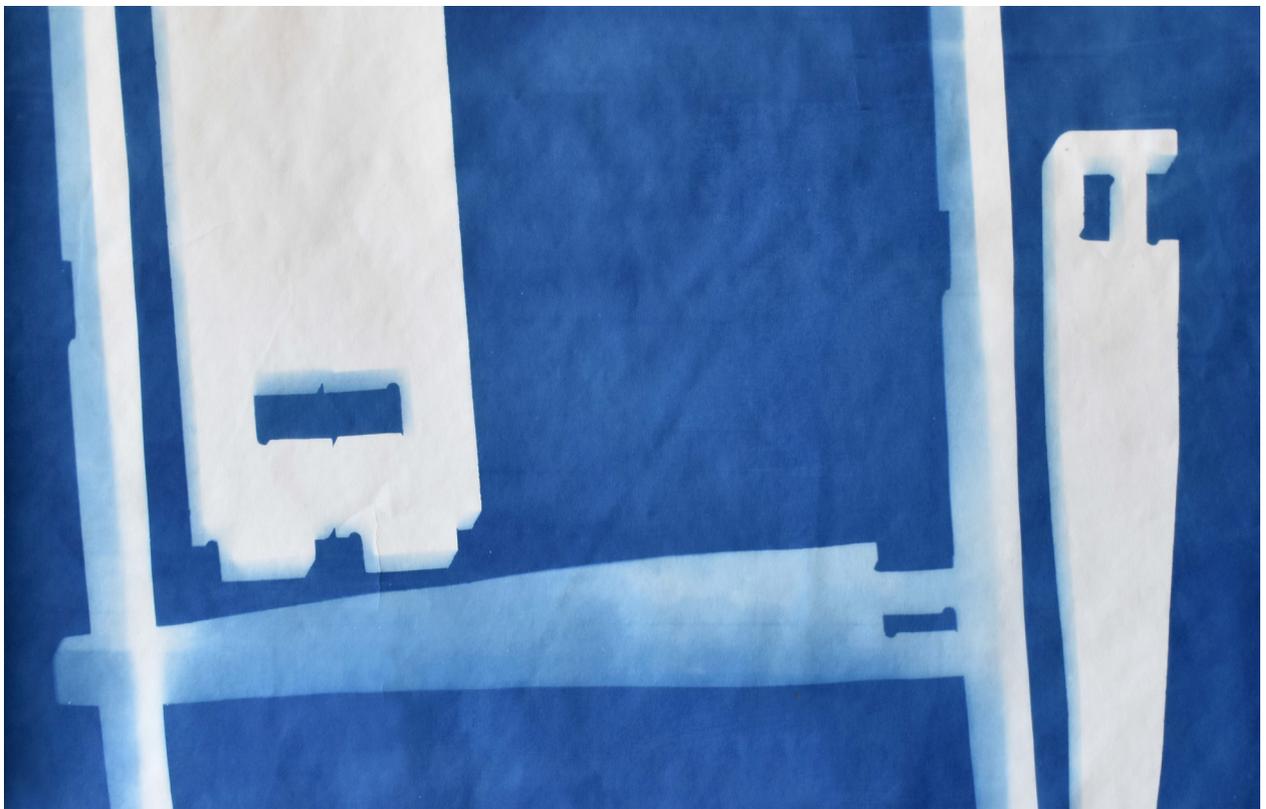
En este procedimiento, conocido como cianotipia, la emulsión que contiene sales de hierro reacciona ante la luz solar y cambia a un color azulado. Esto se debe a que, al exponerse a la radiación solar, se reduce volviéndose insoluble en agua, y es por eso que con el lavado de la copia se consigue la fijación de la imagen sin necesidad de utilizar fijadores fotográficos. Dado que se trata de un procedimiento de emulsionado manual, que puede realizarse utilizando pinceles de esponja o cerda suave, la colocación de más cantidad de solución contribuye a que se requiera más tiempo

de exposición y el azul resultante es más saturado. Esto sucede, por ejemplo, si se aplica doble capa de producto o si se utilizan superficies muy absorbentes como son las telas de algodón. Es decir, que cuantas más capas coloquemos de emulsión de cianotipo, menos fotosensible será el soporte y, por lo tanto, requerirá más tiempo de exposición –aproximadamente unos 15 minutos–. Pasado ese tiempo, que dependerá a su vez de la intensidad de la radiación de la luz solar del día en que se realicen las copias, todo lo que obture la luz –ya sean negativos fotográficos, filminas con dibujos, tramas textiles y/o vegetales, objetos con volumen, entre otras tantas posibles matrices de impresión– quedará registrado a modo de silueta. Pero, lo más interesante y rico de este procedimiento es que los resultados pueden ser tan variados como las matrices posibles de utilizar. Por ejemplo, si estas poseen mucho volumen o no están en contacto directo con la emulsión de cianotipo, las marcas sobre el soporte fotosensible perderán definición y se muestran borrosas.

Estas posibilidades de acción que me permitía la cianotipia fueron capitalizadas durante todo el proceso de impresión de los planos de la silla del proyecto de tesis. Al contar tanto con las partes del mobiliario como con los sobrantes del molde, fue posible generar imágenes invertidas en las que si empleaba las partes del objeto, aparecían sus siluetas de color blanco, pero si, por lo contrario, era el sobrante lo que acercaba al papel emulsionado, el azul completaba los espacios vacíos. A su vez, para la composición de las imágenes, opté porque siempre falten o sobren piezas de la silla, presentando moldes imposibles de llevar a un objeto funcional. Además, algunas imágenes fueron realizadas proyectando sombras del mobiliario sobre el papel, dando la posibilidad de generar borramientos y/o copias con gran sutileza por ausencia casi completa del objeto. Así, de algún modo, estos impresos generados a partir de distintas configuraciones del mobiliario se convirtieron en instructivos para armar sillas inútiles.

Como mencioné anteriormente, al tratarse de un procedimiento de copia fotográfica de emulsionado manual, fue necesaria la construcción de una cámara oscura gigante, dentro de una de las habitaciones de la casa, que tapara el ingreso de luz que atravesaba las ventanas. Esto se debe a que el químico es fotosensible y, por lo tanto, es recomendable trabajar en lugares con iluminación tenue para evitar que se vea. Si bien no es imprescindible contar con un cuarto oscuro a modo de laboratorio fotográfico, debido a que se utilizaron papeles de gran formato, el tiempo de emulsionado y secado de los soportes sensibilizados era mayor y corría el peligro de generar veladuras. La decisión de trabajar con pliegos de papeles Fabriano Accademia de 70 x 100 cm de bajo gramaje me permitió emular los característicos planos de arquitectura e ingeniería. Sin embargo, esto supuso un doble riesgo a la hora de trabajar: por un lado, tener que aplicar el químico de modo manual sobre papeles de gran tamaño y, por otro, tener que lavar las copias una vez expuestas a la luz solar sin contar con bateas de gran tamaño. A pesar de esto, y capitalizando estas dificultades, la aplicación del químico manualmente permitió capturar el gesto de la pincelada sobre el soporte, lo cual otorgó cierto grado de espontaneidad e improvisación. De este modo, los resultados fueron copias muy variadas entre las que se seleccionaron aproximadamente unas diez imágenes. A través de distintas estrategias empleadas –el tiempo de exposición a la luz solar, la distancia entre el objeto y el soporte, y el uso de las partes o de los sobrantes del molde– las matrices fueron atravesadas –o no– por la luz para dejar su huella en la superficie sensibilizada a modo de silueta. Esto se tradujo en imágenes con mayor o menor contraste entre los azules y los blancos de las copias, y en la aparición de medios tonos que no eran más que las partes del objeto que ha-



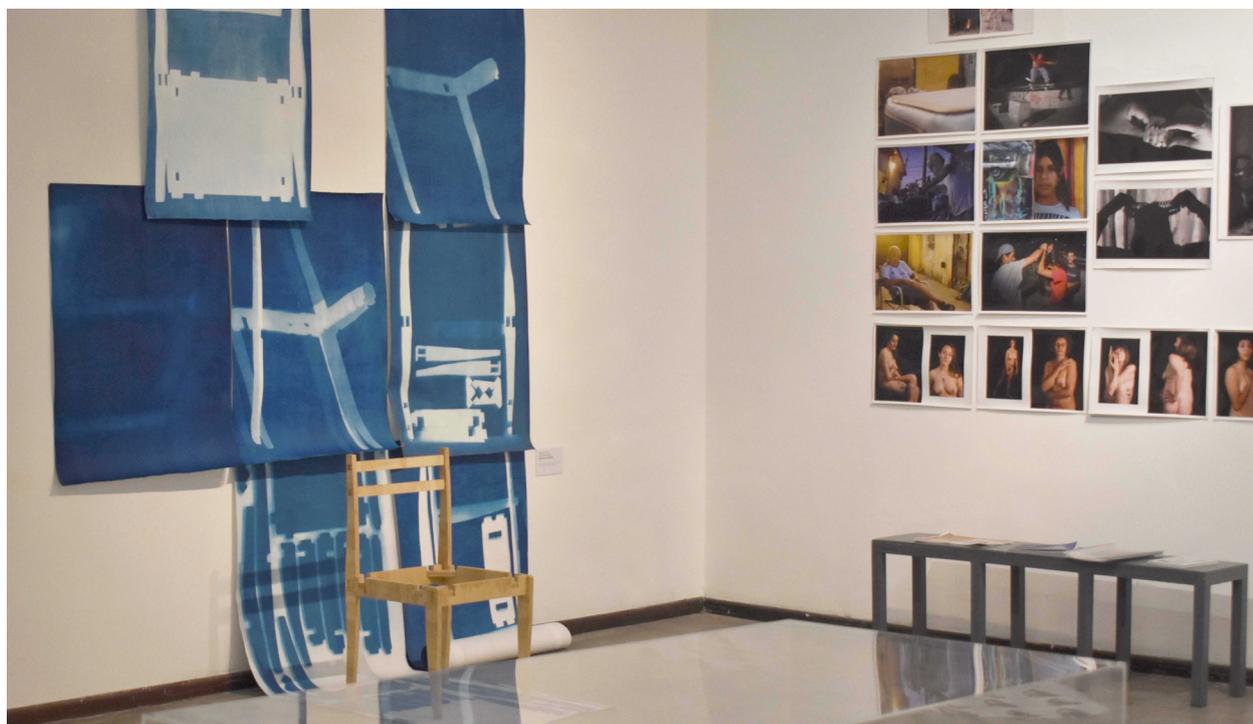


Imágenes 10-14: Lucentini, V. (2021). *¿Cuántas formas podemos inventar?*. Algunos planos de la silla impresos con cianotipia sobre papel Fabriano Accademia de 70 x 100 cm.



bían sido atravesadas por la luz solar con una intensidad menor. A partir de estas múltiples posibilidades que me permitía el molde me dediqué, desde entonces, a copiar la silla. El propósito era explorar distintas composiciones que aparecían entre la luz solar proyectada, el objeto y el papel sensibilizado con químico de cianotipia.

El procesamiento del papel una vez expuesto a la luz solar por un tiempo determinado requería, a su vez, del lavado de las copias con abundante agua para evitar que el químico continúe reaccionado. El lavado se realizó en cada una de las imágenes hasta que no quedaran restos amarillentos. Esto llevó a que las zonas que fueron afectadas por la luz fueran insolubles en agua y adquieran distintas tonali-



Imágenes 15 y 16: Lucentini, V. (2021). *¿Cuántas formas podemos inventar?*. Montaje de la producción final en FUA! Mercosur, Festival Universitario de Artes. 2023. Fuente propia de la artista.

dades de azules dependiendo del tiempo de exposición y la cantidad de capas que tenían del químico. Por el contrario, las áreas de color amarillo (no expuestas) quedaron blancas. En algunos casos, se colocaron unas gotas de agua oxigenada para reforzar el contraste de las imágenes y obtener azules más profundos.

La producción resultante fue presentada en una primera oportunidad de modo virtual para su evaluación por parte del equipo de evaluadorxs del Departamento de Plástica de la FDA, UNLP ya que aún nos encontrábamos atravesando la situación de ASPO en el país. Tres años después, y gracias a la gestión de la FDA, UNLP, el proyecto pudo formar parte de la exposición colectiva de FUA! Mercosur, un Festival Universitario de Artes que reunió diversas producciones artísticas de universidades públicas y estudios de arte en Sudamérica. Este fue organizado por el Ministerio de Cultura de la Nación, a través de la Secretaría de Gestión Cultural y la Universidad Nacional de las Artes, mediante la Secretaría de Extensión Cultural y Bienestar Estudiantil, en articulación con la Red Argentina Universitaria de Artes (RAUdA), y tuvo lugar en el Museo de la Cárcova de la ciudad de Buenos Aires. En esta última oportunidad, se decidió el montaje final de la obra como instalación, ubicando los planos de la silla tanto en la pared como en el piso de la sala de exposición. Más allá de la gran cantidad de composiciones realizadas, se decidió elegir un total de siete pliegos de papel impreso con cianotipia. Algunos de ellos presentaban composiciones que se asimilaban a la forma original, mientras que en otros la silueta de la silla estaba casi borrada por completo. Estos se dispusieron en el espacio de manera asimétrica, adheridos a la pared únicamente en la parte superior para otorgarles un sentido etéreo y un tanto volátil. La totalidad de la obra ocupó aproximadamente unos 2,50 metros de ancho por 2 metros de alto. Junto a los pliegos de papeles se colocó la silla de madera de tipo fenólico en el centro de la escena, para proponer dos registros posibles del mismo mobiliario.

Consideraciones finales

Este trabajo recupera un proceso de impresión antiguo para copiar una silla heredada y construir, a través de distintas estrategias de apropiación, un nuevo registro de este objeto. Las sombras que aparecen están determinadas por la velocidad en que se colocan las piezas de la silla contra el soporte fotosensible y las formas se ven condicionadas por las dificultades de realizar una “copia fiel”. El resultado se convierte en un retrato familiar de lo que alguna vez estuvo allí y permite reflexionar en torno a las tensiones y fusiones que implica considerar lo fotográfico de un modo revitalizado y expandido, sobre todo repensando las nociones de *registro*, *documento*, *archivo* y *huella*. De este modo, los entornos domésticos formados por un escenario de objetos heredados, legados o impuestos que riman con las experiencias cotidianas encuentran el modo de ser sacados de su mutismo para hablar con sus propias resonancias (Baeza, 2018). Ahora tengo dos sillas iguales, una original y una copia, y algunos planos inútiles de sillas que no se pueden armar.

Bibliografía

- Baeza, F. (2013). *Arte y vida (cotidiana): las lecturas de las prácticas cotidianas en el arte contemporáneo argentino (2001-2011)* [tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes]. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4352>.
- Baeza, F. (2018). *Trampa de vocales* [texto curatorial]. ArteBa, Barrio Joven, Acéfala Galería, Buenos Aires. <http://www.rominacasile.com/Trampa-de-vocales>.
- Bauret, G. (2016). *De la fotografía*. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- De Certeau, M. ([1980] 2006). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Ciudad de México: Editorial ITESO/Universidad Iberoamericana.
- Dubois, P. ([2008] 2019). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial La Marca.
- Ferreiro, J. (2011). *La última región*. Eugenia Calvo. <http://eugeniocalvo.com/es-ar/textos-seleccion/la-ultima-region/>.
- Fontcuberta, J. (2015). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Marmor, L. (2011). *Sobre la obra "La última región" de Eugenia Calvo*. Canal Contemporáneo. <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/004222.html>.
- Rosset, C. (2008). *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Editorial Abada editores.
- Tell, V. (2018). *Condiciones mínimas para una visibilidad errante*. Andrea Ostera. <https://andreaostera.com/textos/>.

Material visual

- Atkins, A. (1843). *Algas botánicas. Libro con ilustraciones botánicas realizadas en cianotipia*. <https://www.nhm.ac.uk/>.
- Calvo, E. (2011-2012). *La última región*. <http://eugeniocalvo.com>.
- Cortínez, C. (2016). *Avenida de los Incas*. <https://claudiakcortinez.com/>.
- Lucentini, V. (2017). *Vueltamanzana: Berisso 167/1654*. <https://verolucentini.wixsite.com/inicio/vueltamanzana>.
- Lucentini, V. (2020). *Acciones diarias*. <https://verolucentini.wixsite.com/inicio/accionesdiarias>.
- Lucentini, V. (2021). *¿Cuántas formas podemos inventar?* <https://verolucentini.wixsite.com/inicio/cuantasformaspodemosinventar>.

Verónica Lucentini

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso (FDA-UNLP). Becaria de Doctorado UNLP período 2023/2028. Becada durante el año 2018 por el programa de movilidad académica AUGM en Universidad Federal Río Grande Do Sul, Porto Alegre, Brasil. Coordina el taller “El tiempo en la imagen, Fotografía Estenopeica y Copiados alternativos” de la Secretaría de Extensión (FDA-UNLP). Investiga sobre instalaciones realizadas en Argentina en los últimos diez años por artistas mujeres a la luz de su giro performativo. Asistente editorial en la revista *Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, editada por Papel Cosido (FDA-UNLP). Investigadora del proyecto I+D “El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto” (11/B383) que dirige la Mag. Silvina Valesini y la Lic. Guillermina Valent, en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Integrante del Proyecto “ORILLAS. Prácticas territoriales rioplatenses. Creación de identidades con perspectiva sustentable y en red desde la Cátedra Fotografía e Imagen Digital”, financiado por el Programa de Investigación Bianual en Arte (PIBA) (FDA-UNLP). Actualmente cursa el Doctorado en Artes (FDA-UNLP).



Como citar este artículo

Lucentini, V. (2024). ¿Cuántas formas podemos inventar? Prácticas artísticas de desvío en torno a objetos de uso cotidiano. *Sendas*, 7(1), 31-49. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/44807>.