

ISSN 2618-2254

SENDAS

Revista de Trabajos Finales de Artes

#7 2024:

La potencia de seguir
escribiendo

Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina



unc



artes
editorial

SENDAS

Directora y Editora

DRA. FWALA-LO MARIN - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) / Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba / Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.

Editor Asociado

LIC. VALENTÍN MANSILLA - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) / Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité Editorial

MCTER. TALMA SALEM DE OLIVEIRA - Secretaría de Ciencia y Técnica / Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba / Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.

DRA. PAULA MA. LA ROCCA - Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, Argentina.

PROF. LUCIANO PASCUAL - Instituto de Humanidades, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina - (CONICET) / Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

LIC. AYLÉN FERRINI - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Comité Académico

DRA. XIMENA TRIQUELL - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

DR. MARCELO NUSENOVICH - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

ARQ. MYRIAM KITROSER - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

DRA. DANIELA MARTÍN - Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

DR. ALEJANDRO REYNA - Instituto Superior de Música, Universidad Nacional del Litoral, Argentina.

Referatos

Lxs evaluadorxs de este volumen pertenecen a la Escola Superior de Artes Célia Helena, Universidad de Chile, la Universidad Nacional de Córdoba, la Universidad Nacional de La Plata, la Universidad Nacional de San Martín, la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional del Litoral y la Universidad Nacional de Rosario.

Equipo técnico de producción editorial

DRA. MARÍA LUCÍA TAMAGNINI (Secretaria editorial, gestora y editora técnica OJS) -Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

CORR.^a / PROF. VALENTINA GOLDAIJ (Corrección de textos) - Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

DG. TEC. MARINA FERNÁNDEZ - (Diseño y maquetación) - Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

DI. FLORENCIA DEL RÍO (Diseño y maquetación) - Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Autoridades

Facultad de Artes (FA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Decana: MGTER. ANA MOHADED

Vicedecano: LIC. FEDERICO SAMMARTINO

Editorial de la Facultad de Artes (EdFA), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Directora: LIC. CARINA CAGNOLO

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes

ISSN 2618-2254

Editorial de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

Dirección web: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas>

Dirección postal: Facultad de Artes, Pabellón Haití – El Cordobazo S/N, Ciudad Universitaria, ciudad de Córdoba, Argentina. Código postal X5000HUA

Correo electrónico: sendas@artes.unc.edu.ar

Indexaciones y bases de datos

[Latindex Catálogo 2.0](#), [Latindex- Directorio](#), [Malena](#), [LatinREV](#), [Sherpa Romeo](#), [EuroPub](#), [Cite Factor](#), [DRII \(Directory of Research Journals Indexing\)](#), [I2OR \(INTERNATIONAL INSTITUTE OF ORGANIZED RESEARCH\)](#), [AURA](#)

Licencia



Esta publicación está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](#).



Contenidos

EDITORIAL

Sendas en contramano. La política del seguir escribiendo

Luciano Pascual / pág. 05

ARTÍCULOS

Debates conceptuales y análisis sobre producciones artísticas

Exvotos: El Ornamento del Recuerdo.

Desandando supervivencias texturales del universo autobiográfico textil

Maité Soledad Rodríguez / pág. 09

¿Cuántas formas podemos inventar?

Prácticas artísticas de desvío en torno a objetos de uso cotidiano

Verónica Lucentini / pág. 31

Reflexiones en torno a obras y procedimientos compositivos propios

La presencia escénica concebida desde la técnica: una tensión entre excesos

Micaela Sofía Hoz y Virginia María Romero / pág. 51

La aleatoriedad en música como recurso expresivo

Ceferino Antonio García / pág. 71

Territorio inexplorado.

Huella y reconfiguraciones posibles de espacios sensibles

Micaela Luberriaga / pág. 93



Sendas en contramano. La política del seguir escribiendo

Sendas against the tide.
The politics of keep on writing

— **Luciano Pascual**

Universidad Nacional de Córdoba
CONICET - IDH
luciano.pascual@unc.edu.ar
Córdoba, Argentina

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s26182254/ka7hibh31>

El lanzamiento de un nuevo número de la revista *Sendas*, dedicada a la publicación de trabajos finales de estudiantes de artes, cobra en el actual contexto una particular dimensión política. El trabajo artístico, así como su estudio e investigación, se ven constantemente amenazados por políticas de Estado que avanzan a toda velocidad. Sostener nuestras actividades artísticas y académicas se torna una tarea a contramano, cada vez más difícil pero necesaria.

La incertidumbre generalizada y el creciente desconcierto dificultan tanto nuestras proyecciones a largo plazo como la resolución de lo más inmediato de la vida cotidiana. Encontrar el pulso vital y las energías para preparar un examen, componer o ensayar una obra, escribir la tesis, postularnos a una ayudantía, comenzar un posgrado, sentarnos a leer o escribir un apunte o un artículo académico, resulta cada vez más arduo. No se trata de meras contingencias personales o de una situación individual excepcional. Estamos atravesando colectivamente un cimbronazo que nos llena de inseguridades y preguntas en cuanto a lo que hacemos. En esta presentación identificaremos solo algunas de las políticas que hacen a esta incertidumbre y malestar para comprender que no estamos solos en esta situación, que nuestras situaciones individuales están íntimamente relacionadas entre sí y con el contexto político, económico y social, y que el compromiso con el hacer artístico, la lectura y la academia se convierten hoy en respuesta política.

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/).



Producir en un contexto de desfinanciamiento del sistema educativo y científico argentino

No nos encontramos frente a una mera desatención o desjerarquización de la educación pública, la ciencia o las instituciones dedicadas a la cultura, sino a políticas activamente dirigidas a su desintegración. Este poder imponente se puede ver ejercido, principalmente, a través del desfinanciamiento. Debido a la prórroga del presupuesto 2023, las partidas para las universidades nacionales, como también el presupuesto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), no fueron actualizadas. Estas instituciones se sostienen desde enero con el mismo presupuesto que en 2023. Es decir, en términos reales disponen de solo un tercio de los fondos que tenían el año pasado. Los cálculos más optimistas estiman que podrían funcionar hasta junio de este año. Como consecuencia inmediata de esta desfinanciación, CONICET ya comenzó con recortes, como lo fue la reducción de la cantidad de becas doctorales. En una comunicación oficial se comprometieron a garantizar solo 600 de las 1300 becas que se proyectaron en un principio, para finalmente otorgar unas 400 (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2024). En el mismo sentido, las Universidades Nacionales advirtieron en un comunicado a través del CIN (Consejo Interuniversitario Nacional, 2024) que el rumbo de la situación afectará su pleno funcionamiento. La comunidad de la Universidad Nacional de Córdoba ha expresado, a través del Honorable Consejo Superior, una profunda preocupación por la situación presupuestaria de las universidades nacionales y encomendó a nuestro Rector a realizar las gestiones necesarias para asegurar un presupuesto que garantice la continuidad de las funciones en docencia, investigación y extensión (Consejo Superior de la Universidad Nacional de Córdoba, 2024).

Este amedrentamiento hacia instituciones públicas se advierte también en la reducción de ministerios: la motosierra alcanzó, entre otros, al Ministerio de Cultura, el Ministerio de Ciencia, tecnología e innovación, el Ministerio de las Mujeres, Géneros y Diversidad. Actualmente, el Fondo Nacional de las Artes (FNA), el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Instituto Nacional del Teatro (INT) también están en constante amenaza de vaciamiento o disolución. Estos organismos, al igual que las Universidades Nacionales o el CONICET, resultan claves para permitirnos proyectar tanto nuestro trabajo individual, como también nuestro desarrollo como país. La política presupuestaria no logra estar a la altura del valor estratégico que aporta cada una de estas instituciones. ¿Qué nos motiva a seguir formándonos, terminar nuestros estudios o apostar a la investigación cuando estas mismas instituciones comienzan a colapsar? Sin becas de estudio, de producción artística o de investigación, sin cargos docentes, además de la quita de subsidios al transporte, la energía y la suba de los alquileres y la comida, ¿qué condiciones se nos ofrece para seguir proyectándonos en estos espacios?

Discursos bélicos y batalla cultural: el arte y la ciencia en la vanguardia de la contienda

El desfinanciamiento es retroalimentado, a su vez, con la instalación de discursos de odio y desprestigio. Apalancándose en una “insatisfacción democrática” se construyeron narrativas en las que toda la política (o los políticos, “la casta”), el Estado o, incluso, “lo público” en general se con-

virtieron en el chivo expiatorio de los problemas de la Argentina. La campaña de descrédito hacia el CONICET era ya impulsada por Javier Milei cuando este aún no había llegado a la presidencia. Este ataque se da a pesar de que el *ranking* “SCImago” posiciona a CONICET como la principal institución pública de investigación de América Latina y la sitúa en el puesto 20 a nivel mundial desde 2009. Este *ranking* se basa en información proporcionada por Scopus, una de las bases de datos académicas más legitimadas, que utiliza 17 indicadores para evaluar la producción científica, las publicaciones y el liderazgo científico. En cambio, algunos títulos de ponencias, sacados de contexto, le alcanzan al presidente para sostener la campaña de desprestigio y fundamentar el desfinanciamiento. La carta escrita por 68 premios nobeles (Cech et al., 2024), en la que refieren a un “peligroso precipicio” al que se acerca el sistema científico argentino, tampoco parece hacer mella en la definición de políticas del gobierno.

El hostigamiento a la artista Lali Espósito es un caso particularmente representativo de los modos y la orientación del sentido común que se instala. En sintonía con el expresidente de Estados Unidos, Donald Trump, se opta por la construcción y autoafirmación de la identidad política a partir de la confrontación con mujeres jóvenes y artistas, que deciden posicionarse en la agenda pública, que se permiten ser críticas al gobierno y que además triunfan bajo las leyes del mercado cultural. Tanto Lali como Taylor parecen expresar una conjugación insoportable para estos discursos.

La instalación de estas narrativas contra la academia y contra artistas críticas calan profundo, incluso al interior de nuestras comunidades, y también explican parte de las incertidumbres y los malestares que nos atraviesan: “¿no sería conveniente que las investigaciones se orienten a la explotación rentable del conocimiento?”, “¿y si realmente era un privilegio esto de la gratuidad universitaria?”, “¿no habría que terminar con el hambre del pueblo antes que financiar un festival de Lali?”. Los discursos encapsulan falsas dicotomías, dilemas vagos que aún así continúan resonando y coaccionando alternativas: ¿acabar con el hambre o invertir en ciencia?, ¿cultura o equilibrio fiscal?, ¿artistas o administradores de empresas?. Las consecuencias de asumir tales alternativas como dilemas insalvables nos pueden despertar cuestionamientos sobre nuestro rol en la sociedad como estudiantes/artistas/investigadorxs. Gran parte del efecto de estos discursos es el desánimo y la resignación, lo que termina facilitando el desfinanciamiento. Ahora bien, al mismo tiempo observamos que ni el hambre, ni los salarios, ni las posibilidades de desarrollo del país se ven beneficiados por los recortes o la incertidumbre generalizada. Esto queda sintetizado en la comparación que realizó el vicerrector de la Universidad Nacional General Sarmiento cuando remarcó que con la exención impositiva de la empresa de Marcos Galperín, Mercado Libre, se podría financiar todo el sistema universitario de la Argentina. En la asignación de los recursos se expresa ya que el mismo gobierno no cae en las capciosas dicotomías que instala.

Seguir nuestra senda

Es en estos contextos que podemos comprender la naturaleza política del lanzamiento de un nuevo número de esta revista. El lugar que *Sendas* ha construido a lo largo de los años va a contramano del desaliento y produce todo lo contrario: compartir lo descubierto, brindar tiempo

y energía en desarrollar pensamiento situado y encender debates candentes son elementos fundamentales de nuestro quehacer editorial. Más que ayer, esta publicación expresa el compromiso con la promoción académica en las artes, sirviendo como una invitación abierta a la investigación y a la escritura académica. Este espacio representa una forma de encontrarnos en los intereses, aprehender y construir conocimiento, así como también una apuesta al fortalecimiento de los lazos entre lxs estudiantes, investigadorxs y artistas. En Sendas, buscamos visibilizar los trabajos de investigación artística en el panorama general del conocimiento: es sabido que nuestras prácticas y modos de pensamiento han tenido que hacerse un sitio; quizá esa capacidad de lucha hoy pueda ser una fortaleza. Sendas espera continuar siendo un estímulo para seguir proyectándonos en lo que deseamos. Al reunirnos en torno a la producción y difusión del conocimiento artístico, reafirmamos nuestro compromiso con nuestras disciplinas y con el valor intrínseco de la educación y la cultura en nuestra sociedad.

Referencias

- Cech, T. R. et al. (2024). 68 científicos/as ganadores del Premio Nobel firmaron una carta contra el ajuste a la ciencia argentina. <https://cordoba.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/25/2024/03/SPANISH-translation.pdf>.
- Consejo Interuniversitario Nacional [CIN] (2024). *Situación crítica en las universidades públicas*. <https://www.cin.edu.ar/situacion-critica-en-las-universidades-publicas/>.
- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas [CONICET] (2024). *Declaración del Directorio del CONICET*. <https://www.conicet.gov.ar/declaracion-del-directorio-del-conicet-2/>.
- Consejo Superior de la Universidad Nacional de Córdoba (2024). *El Consejo Superior expresó su preocupación por la situación presupuestaria de las universidades nacionales*. <https://www.unc.edu.ar/comunicaci%C3%B3n/el-consejo-superior-expres%C3%B3-su-preocupaci%C3%B3n-por-la-situaci%C3%B3n-presupuestaria-de-las>.



Exvotos: El Ornamento del Recuerdo. Desandando supervivencias texturales del universo autobiográfico textil

Exvotos: The Ornament of Memory.
Unraveling textural survivals of the textile autobiographical
universe

— **Maité Soledad Rodríguez**

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Artes
Licenciatura en Artes Plásticas
maite_sr_13@hotmail.com
La Plata, Argentina

Recibido: 02/10/2023 – Aceptado: 11/03/2024

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s26182254/auv6tfbu2>

Resumen

El artículo resulta un resumen de mi trabajo de investigación en artes e intenta estrechar un puente entre distintas disciplinas artísticas, dibujo, arte textil, fotografía y tarjetería española, desandando las prácticas artísticas adquiridas por quien suscribe. A tal fin se exploran las posibilidades del exvoto –promesa inmaterial que se materializa en un objeto–, a partir del desborde de sus límites en cuanto dispositivo establecido en la Historia del arte renacentista. Se enfatiza su carácter de objeto conector –entre lo profano y lo sagrado– al poner en juego acciones que convergen en la praxis autobiográfica, en donde el elemento textural cobra especial preponderancia, al producir derivas que resultan *nuevos espacios de memoria*.

Palabras clave

Exvoto, autobiografía,
arte textil, textura,
materialidad

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

The article is a summary of my research work in the arts and aims to build a bridge between different artistic disciplines: drawing, textile art, photography, and Spanish card-making, retracing the artistic practices acquired by the undersigned. To this end, it explores the possibilities of ex-votos—an immaterial promise materialized into an object—by pushing the boundaries established in Renaissance Art history. Emphasis is placed on its role as a connecting object—between the secular and the sacred—by employing actions that converge in autobiographical praxis, where the textual element takes on particular significance, leading to new realms of memory through drifting.

Key words

Ex-voto, autobiography,
textile art, texture,
materiality

En fin, ante una imagen,
tenemos humildemente que reconocer lo siguiente:
que probablemente ella nos sobrevivirá,
que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso,
y que ante nosotros ella es el elemento del futuro,
el elemento de la duración.
La imagen a menudo tiene más de memoria
y más de porvenir que el ser que la mira.
Didi-Huberman (2018)

Para Rosicler, la textura más bella que mi memoria podrá portar.

Introducción

Durante el tránsito académico, mi indagación siempre estuvo orientada por la intención de estrechar un puente teórico entre las artes visuales –haciendo hincapié en el arte textil– y el diseño de indumentaria. Sin embargo, en mi anhelo de producir una obra artística a partir de indumentos encontré ciertos obstáculos. En la búsqueda de referentes artísticos me topé con la producción de Tadao Cern (2017). Una frase de este artista, en la cual hace referencia a sus propios modos de hacer, me resultó esclarecedora:

Quería verme a mí mismo, colgado en la pared frente a mí. *Hanging Paintings* documenta e imita una de las partes más importantes de nuestra existencia, que ha estado con nosotros desde el principio y lo que nos separa de los demás: vestirse cubriendo nuestros cuerpos con telas por razones estéticas y funcionales. Y lo más importante es que las composiciones textiles experimentan y representan las mismas condiciones físicas que nosotros: luz, temperatura, humedad, gravedad, viento, etc.

Es por ello que, en esta oportunidad, mi indagación se orienta a la resignificación de aquellas prácticas y técnicas que tienen incidencia y proyectan resonancias en la experiencia autobiográfica, y se manifiestan a través de la supervivencia al desandar mi devenir y práctica dentro del universo textil y de la tarjetería española¹. De esta manera, el objetivo es revivir conexiones con los registros propios de producción, con aquellas contradicciones persistentes que de forma anacrónica se presentan y fulguran en la memoria –lo oculto-lo visible, lo puesto-lo que no te pueden quitar, lo elegido-lo dado, lo abandonado-lo recuperado–.

La producción artística tiene como materialidad preponderante el papel vegetal, considerando aquellas prácticas compartidas entre la técnica de tarjetería española (repujado y calado), la costura y el bordado, las cuales devienen del vínculo con mi seno familiar materno. De aquí que la

¹ De aquí en adelante, con *tarjetería española* me refiero a la técnica manual de repujado y calado de papel vegetal. De aquí en adelante, con *tarjetería española* me refiero a la técnica manual de repujado y calado de papel vegetal.

materialidad escogida se alinea en el sentido de lo que plantea Gabriela Siracusano (2008): “Una imagen se torna eficaz cuando su propia materialidad no sólo acompaña sino también construye sentido” (p. 8).

A tal efecto, interesa reflexionar en torno a algunas de las acciones citadas por Richard Serra (1967-1968) en su *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself*,² retomando varias de ellas y poniéndolas en acto, para elaborar nuevas historias a partir de *síntomas-fragmentos*. Los procedimientos mencionados son aquellos que resultan de la experimentación con la materialidad: *arrugar, rasgar, hender, cortar, cercenar, quitar, simplificar, diferenciar, desordenar, mezclar, esparcir, incrustar, desbordar, girar, suspender, colgar, reunir, amontonar, dispersar, agujerear, juntar, de mapa, de posición, de contexto, de tiempo*. Al entender el proceso de producción como obra en sí mismo, estos procedimientos se convierten en materia prima, en materialidad que potencia la poética de la obra.

A pesar de haber realizado un sinnúmero de producciones desde pequeña, muy pocas de las construidas han sobrevivido el paso del tiempo, empero, han quedado en mi memoria. Recientemente, revolviendo viejas cajas de recuerdos, retazos, trapos, puntillas, hilados, alfileres... apareció una vieja muñeca-móvil que me regalaron cuando era pequeña. Una suerte de objeto votivo que durante mucho tiempo había desaparecido. Andrajosa, con su vestimenta rasgada por el paso del tiempo, pero con su aura intacta. Rápidamente me percaté de la similitud de esta figura con la imagen de la portada del libro de *Exvoto: Imagen, órgano, tiempo*, de Didi-Huberman (2013). Con ello renacieron sus palabras: “Las formas votivas pueden desaparecer durante un largo tiempo y, del mismo modo, reaparecer cuando menos lo esperamos” (pp. 14). Y agrega:

Resumiendo, se trata casi siempre de objetos-residuo, restos de pruebas orgánicas elaborados psíquicamente (...) Por lo tanto, son objetos cuya donación les otorga valor psíquico, según el sentido que el donante les da al ofrecerlos como voto; son objetos a los que el donante está unido, pero también son objetos que le unen a algo (p. 20).

Dirá César Ceriani (2017):

El autor del exvoto es un especialista en el manejo de los materiales y formas que componen el regalo ofrecido a la divinidad por la gracia concedida, actor clave en el ámbito de las relaciones, los símbolos, y emociones que encierran esta práctica, y un artista de traducción e intercesión derivada de la materialidad del objeto votivo. El artesano o artista materializa el deseo religioso del devoto, traduciéndolo a otro lenguaje: el de las texturas, las superficies duras, la flexibilidad y el color, las técnicas, las herramientas y un trabajo paciente en la materia (p. 24).

Lo que se suele llamarse exvoto no se impone por su valor ostentoso ni por su monumentalidad. Si, como dijo Aby Warburg, “Dios está en los detalles”, este ha encontrado su reino en el objeto votivo, que tan a menudo es un producto de desecho, de restos, los cuales resultan huella

² Compilación de la lista de verbos: Acciones para relacionarse con uno mismo.

en el presente. El exvoto es una prueba de una intención pasada, pero la mayoría de las veces no hay otra más. Hay aquí una paradoja que nos llevará lejos: el exvoto es un pasado que se puede ver en el presente.

En resumen, el objetivo de este proyecto reside en reconfigurar un acervo autobiográfico que sirva como una suerte de ficción de la genealogía familiar: un regalo/legado para detener el tiempo, o para hacerlo infinito, de forma que una los tiempos discontinuos que jalonan nuestra vida, las pérdidas que no han de volver, las presencias que no han de perderse en el futuro... En fin, la obra de arte como vida.

Haciendo un poco de historia

Este escrito persigue desandar las supervivencias texturales del universo autobiográfico textil. A pesar de no tratarse de una tesis de investigación en artes, considero relevante hacer notar que todas las disciplinas y técnicas citadas por quien suscribe, como *modos propios de hacer*, han sido consideradas *artes menores o decorativas* –en contraposición a *artes mayores*, las Bellas Artes–.

Desde el origen de la humanidad, el tejido es una de las expresiones –artística y utilitaria– que han estado presentes en todas las culturas. Sin embargo, su inserción plena en el campo de las artes plásticas de Occidente ha tenido lugar en el siglo XX. La esencia del arte textil se encuentra en la realización de un objeto a través de tramar, tejer, entrelazar. Se une a lo táctil, a la confección manual, gracias a la utilización de materiales blandos y moldeables. Puede considerarse un puente que permite unir el pasado, el presente y el futuro, propiciando un arte híbrido, debido a su variado abanico de influencias enraizadas en lo ancestral y lo popular, que fue adquiriendo la entidad de obra artística, al deslindarse paulatinamente del estigma de su cualidad de artesanal. No obstante, su reconocimiento como categoría dentro del campo artístico no será ampliamente difundida y aceptada hasta entrado el siglo XX. Dicha problemática encuentra su origen en el seno del sistema de las Bellas Artes, cuando se configura la categoría de *obra maestra*.

El nacimiento de la obra maestra, aquella producida por el artista genio, significó el establecimiento de una clara escisión respecto de la artesanía, entre artes mayores y artes menores: las primeras, la pintura, la escultura y la arquitectura (más tarde, el dibujo); las segundas, el grabado, la cerámica y todo aquello que no encajara en el canon y que, por lo mismo, pasaron a denominarse «artes aplicadas, industriales o decorativas (Ciafardo, 2016, p. 26).

Esta visión de lo estético, fundada sobre los pilares de la modernidad occidental, se erige como universal, ligando la obra de arte a lo armónico y bello y concibiéndola como resultado de la labor de un artista “genio” que permite ser contemplada y genera goce estético. Esta teoría presentaba categorías binómicas contrapuestas tales como forma-función, belleza-utilidad y ar-

te-artesanía. Es así que el arte textil fue concebido como un arte menor por el simple hecho de no encajar en el canon (Ciafardo, 2016). A pesar del largo recorrido histórico que evidentemente tiene la disciplina, su punto de inflexión está marcado por la fundación de la Bienal Internacional de Tapicería de Lausana de 1962 –recién a partir de la década del setenta el término *tapicería* fue reemplazado por el de *arte textil*–. En ella participaron artistas que tomaron un nuevo camino en cuanto al uso de la fibra textil como materialidad de la obra visual. No buscaron imitar a la pintura, sino que persiguieron una creación autónoma que tomó como punto de partida la trama y la urdimbre, extendiendo sus campos de investigación hacia lo escultórico, lo cromático, lo textural, lo matérico, lo táctil y lo lúdico. Estas innovaciones pueden sintetizarse en tres direcciones: “el tapiz se desprende del muro”, “el tapiz retorna al muro” y “el tapiz como instalación artística” (De la Colina Tejada y Chinchón Espino, 2012, p. 183). En respuesta a su creciente conciencia crítica, la actividad textil abandonó su condición artesanal. La aceptación y aplicación de estas técnicas en el contexto del arte contemporáneo permite que una multitud de creadores utilice el tejido como medio de expresión artística, superando la falsa dicotomía experiencia estética/funcionalidad.

Tarjetería española en pergamino

Es una antigua técnica de decoración en papel. El primer pergamino fue hecho en la ciudad de *Perganum* [Pérgamo] en Turquía occidental como sustituto del papiro. El arte en Pergamino apareció en Europa en el siglo XV, los diseños eran de carácter religioso y tenían una participación importante en los matices católicos que se desarrollaban en España –de allí su nombre: tarjetería española–. Sin embargo, este arte no se extendió rápidamente durante dicho siglo debido a la forma mecanizada de hacer tarjetas después de la invención de la imprenta en el año 1445.

Esta técnica resurgió en el siglo XVIII con un manual más decorativo, bordes ondulados y perforaciones. Con la llegada del romanticismo francés se comenzó a incorporar temas florales, ángeles y retratos en tres dimensiones. Posteriormente se añadió el repujado.

La tarjetería española llegó a América del Sur, a principios de los años 1500, gracias a los misioneros europeos (principalmente españoles) de los monasterios y conventos, donde floreció entre las personas de las comunidades religiosas. De ahí que la técnica se haya extendido por diferentes países sudamericanos como Colombia, Argentina, Chile y Perú. El estilo varía de país a país, pero los procedimientos de *realzar*, *repujar*, *perforar*, *calar* y *cortar* siguen siendo iguales. Así pues, el arte en pergamino se convirtió en un arte enseñado solamente en las iglesias tradicionales.

Una de las características de esta técnica que ha pervivido hasta hoy en día es que se trata de un proceso completamente artesanal, lo que hace que todos los trabajos sean distintos y tengan una vistosidad especial.

Memoria poético-conceptual: *Tu recuerdo*

Retomando lo expuesto anteriormente, el objetivo de artículo reside en rastrear aquellas prácticas y técnicas que tienen incidencia y proyectan resonancias en la experiencia autobiográfica y se manifiestan a través de la supervivencia al desandar mi devenir y práctica dentro del universo textil y de la realización de tarjetería española. En esta línea, el texto que se presenta a continuación recupera los aspectos conceptuales y procedimentales que hacen a la poética de la obra y que remontan su aplicación a un pasado que se hace presente.

Todo lo que no te pude decir quedó retenido en cada una de las puntadas que me enseñaste. Una ventana, el tijerín con forma de ave, un dedal que nunca pude usar a pesar de tu insistencia, las tijeras afiladas que solo se podían usar para cortar tela. Hojas de dibujo, papeles de molde, retazos de tela, tarjetas de papel vegetal, ovillos de lana, tizas, hilos de bordar, agujas por doquier... Tiempos que fueron eternos y volátiles.

Las primeras prendas: vestidos de Alta Costura para mi Barbie. El paso a paso: tomar las medidas, «es muy importante saber dónde van las pinzas de entalle», me decías. Mi ansiedad de niña me hacía querer llegar rápidamente a la parte de coser, esa terapia que me permitía escuchar, pero también olvidar todo lo que estaba de más. La clave: unión y distancia. Paciencia y repetición.

La forma: primero a mano. Luego de mucha insistencia y llanto simulado, sería a máquina. La imagen: sentada debajo de esa ventana, con la máquina situada debajo, vos parada a mi izquierda, explicándome: «Tenes que mover suavemente el pie sobre el pedal, eso activa la correa para que funcione. Hay que tener cuidado porque puede trabarse»... Y sí. Tenías razón. Se trababa seguido, pero con tal de no perder tiempo y pedir ayuda –ya que implicaba que me saquen de la máquina–, aprendí a solucionarlo sola. También a desenredar el carretel de hilo inferior, aceitarlo, sacarle las pelusas con un pincel. Todas tareas de cuidado para mi fiel amiga.

Ya no juego a descubrir que hermosos tesoros se esconden en los cajoncitos de la Singer ni a revolver los placares buscando telas traídas de algún recóndito lugar, ya no tengo que esconderme para cortar esas prendas que amabas pero que confiaba firmemente que me iban a servir para algo mejor. Quedan unas pocas sin cortar, escasos hilos de bordado de tu costurero.

Guardo los recuerdos y lo compartido. Muchas tardes de lluvia ocupadas por puntadas y la obsesión por los detalles, las eternas caminatas en círculo dentro de la cocina, las ganas de vivir aún en las adversidades, la última muñeca que me regalaste y abracé cuando ya no estuviste. Esa que hablaba y decía todo lo que yo no podía. No me acuerdo su nombre, solo sé que no pude hacerle ropa.

Perduran secretos que no pudiste contar y que están contenidos en los textiles etéreos y transparentes que heredé. Cuando te fuiste algunos lograron filtrarse y, te cuento algo: no salió nada bien, pero te perdono. Nos arrebataron nuestra casa, pero pudimos atesorar una

de tus máquinas. Me acompaña siempre, igual que tu recuerdo infinito, el que se detiene en el tiempo y fluye como una suave brisa que abraza y luego se aleja. Sin embargo, estas siempre presente.

Antecedentes

Bordar el silencio, para develar lo oculto.
La transparente paciencia y su textura amorosa.
El hilo continuo: tu recuerdo

En relación con las producciones artísticas propias, me interesa hacer foco en la línea de trabajo de *Marcos que marcan* (2015) y *Conversaciones en silencio* (2019). La primera de ellas (imagen 1) se trata de una obra de carácter abstracto que invita a reflexionar acerca de las cuestiones formales del marco de encierro. El textil como segunda piel. El quehacer y el tiempo se ralentizan con cada angustia atada. Interesa retomar el trabajo textural creado a partir de la trama de textiles anudados, como metáfora de los vínculos familiares del seno materno.



Imagen 1: Rodríguez, M. S. (2015). *Marcos que marcan*.
Obra textil, dimensiones variables.

En *Conversaciones en silencio* (2019) (tríptico) (imagen 2) se plasman tres fotografías textiles que abordan la conexión existente entre la imagen del compromiso de mis abuelos y la prenda que mi abuela utilizó para dicho evento. El tema de la obra gira en torno al *recuerdo* y el *silencio*, como constitutivos de la memoria familiar. Las capturas presentan una paleta cromática reducida en la que predomina la escala de grises y tonos blancos/marfil. Esta responde a los elementos formales predominantes en la fotografía y la prenda que se utilizan como disparador de la obra. En ella se busca captar la transparencia del textil, como así también los detalles de ornamentación con los que contaba el atavío –bordados, plisados y volados–. Por la superposición de capas de tejido, se evidencia un proceso de veladura, gracias a la transparencia propia del textil de poliéster.

Las fotografías, realizadas a través de una cámara digital, son intervenidas con

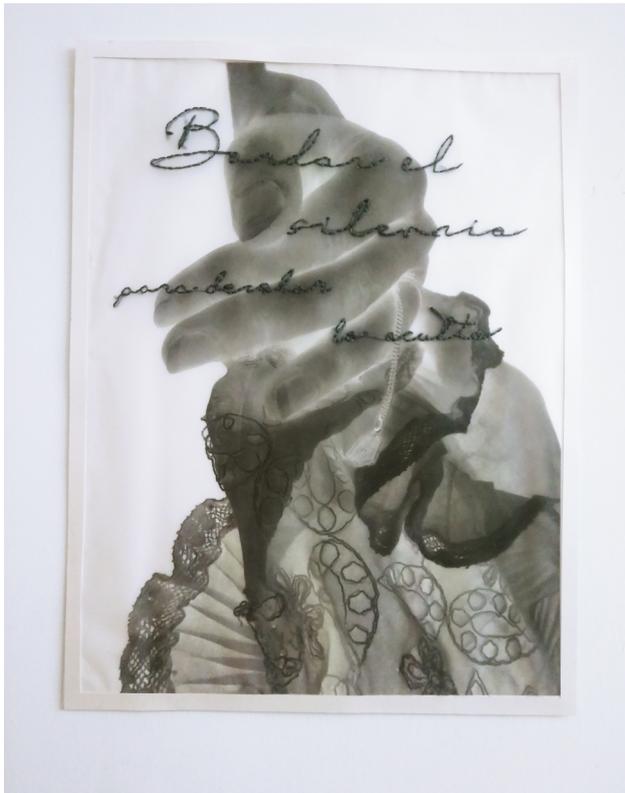


Imagen 2: Rodríguez, M. S. (2019). *Conversaciones en silencio*. Fotografía textil (41 cm x 31 cm).

programas de edición de imagen, de manera que se evidencien los detalles del bordado y la superposición de capas del textil. De ahí que la textura como elemento formal cobre especial relevancia, trascendiendo la funcionalidad de la prenda. La elección del soporte material de estas fotografías textiles (papel vegetal) se conecta con aquella práctica/técnica que realizaba cuando era pequeña, acompañando a mi abuela mientras ella cosía y/o bordaba: la tarjetería española.

¿Cómo es el proceso de producción?

Todo está visible e infinitamente hecho a mano
John Berger (2012)

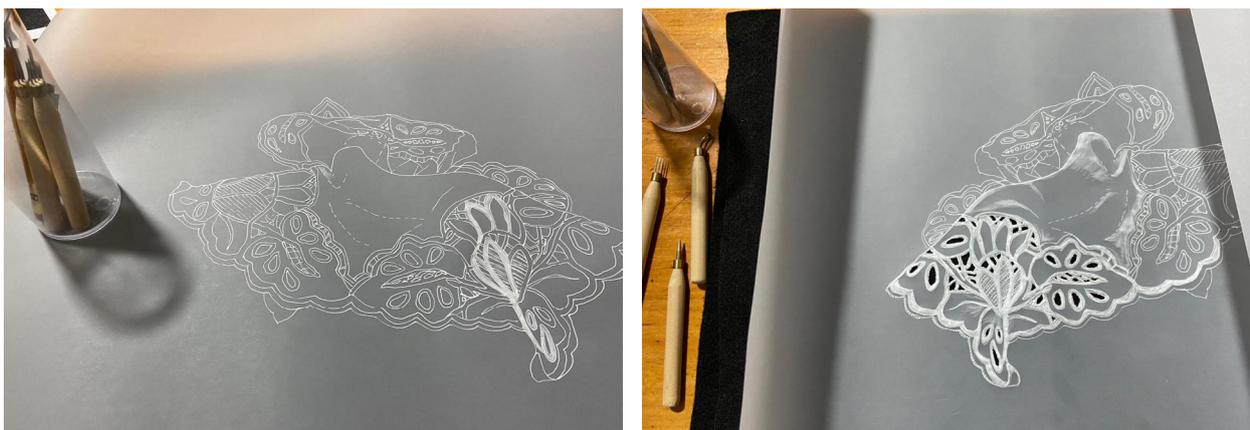
Las imágenes surgen a partir de la fotografía de un textil antiguo bordado que poseo como acervo personal (imagen 3). Gracias a distintas acciones/operaciones aplicadas sobre él –*doblar, plegar, torcer*, entre otras (Serra, 1967-1968)– se producen derivas de la imagen original. Estos volúmenes son fotografiados y, posteriormente, las imágenes obtenidas –con sus distintas derivas– son impresas en papel.

A continuación, se lleva a cabo un trabajo de síntesis y selección del juego de líneas y formas que conforman la imagen, realizando una suerte patrón que esquematiza la estructura de la forma (imágenes 4 y 5). Estas imágenes son calcadas en el papel vegetal, utilizando tinta china blanca y plumín. El soporte, papel vegetal o *pergamino*, debe ser de 145 gramos –ni más ni menos–, ya que si se utiliza un papel más fino, este se ondula, lo cual no permite trabajar cómodamente, además de que se obtienen resultados no satisfactorios y deslucidos.



Imagen 3: Rodríguez, M. S. (2022). Exvotos. *El ornamento del recuerdo*. Textil antiguo. Acervo familiar personal.

Luego de calcar el dibujo, se procede a *repujarlo*³ (con bolillos) y *calcarlo*⁴/*picarlo* (con punzones) (imagen 6). Esta técnica se realiza con herramientas muy variadas, ya que cada una de ellas tiene una función diferente, lo que resulta en efectos distintos sobre el papel: buriles, mateadores, punzones (de una, dos, tres, cuatro y cinco puntas), esfumadores, tijeras de punta curva, alfombrillas de goma, fieltro, etc.



Imágenes 4 y 5: Rodríguez, M. S. (2022). Dibujo en papel vegetal.

3 repujar. Del lat. *repulsāre* 'repercutir'. 1. tr. Labrar a martillo chapas metálicas, de modo que en una de sus caras resulten figuras de relieve, o hacerlas resaltar en cuero u otra materia adecuada (RAE, 2024).

4 calar. Del lat. tardío *chalāre* 'bajar, descender', y este del gr. *χαλᾶν* *chalân* 'hacer bajar'. 3. tr. Agujerear tela, papel, metal o cualquier otra materia en hojas, de forma que resulte un dibujo parecido al del encaje (RAE, 2024).

Supervivencias texturales

Si, en lo que se refiere a la articulación visual, la textura, creada mediante entrecruzamiento de hilos, constituye el núcleo de la tejeduría, los componentes periféricos que pueden darle variedad ocupan solo el segundo lugar en orden de importancia.
Anni Albers (1965)

Las láminas repujadas en papel vegetal resultan un registro de las tramas del pasado y suponen una operación de transferencia al terreno de la textura. De allí que la textura se constituye como el contenido del arte que toma especial preponderancia en mi producción.

Hablamos de textura como aquella propiedad cualitativa de las superficies, susceptible de ser percibida por la vista y/o por el tacto. Crespi y Ferrario (1995) la definen como la apariencia externa de la estructura de los materiales o el efecto de los distintos tratamientos posibles sobre ellos. En la misma línea de pensamiento, Groupe (1993) caracteriza a la textura como la repetición de elementos en la superficie de una imagen, los cuales constituyen su *microtopografía*⁵. En ella operan dos *parámetros*: los *texturemas* –elementos repetidos, es decir, figuras– y la repetición de estos.

Se evidencia en la obra la presencia de los *texturemas*. Este parámetro se caracteriza por su dimensión reducida que imposibilita hacer de la microtopografía una forma, ya que su percepción individual se interrumpe a partir de una cierta distancia crítica y es suplantada por una aprehensión integral o global. En las obras, el elemento de la textura, materializado en el *calado* y *repujado* del papel, solo puede ser percibido si nos acercamos a la imagen, realizando un primerísimo primer plano. Hasta aquí, según la clasificación propuesta por Cuomo, Sirai, Delfino y Cifardo (2019), en el *Glosario de términos relativos a la textura en el lenguaje visual*, estamos hablando de la **textura visual**: “Es la que se percibe por medio del sentido de la vista sin que haya una correspondencia en su percepción táctil” (p. 304).

Sin embargo, tal como expresa Groupe (1993):

...la textura está ligada, directa o indirectamente, a la tercera dimensión. Puede, en efecto, aunque sea a una escala más reducida (apenas más de unos diez milímetros) crear directamente profundidad. Pero sobre todo, puede proponer impresiones táctiles, que actúan en el sentido de la ilusión realista: el signo (plástico o icónico) se presenta al espectador como un objeto manipulable. Las sugerencias táctiles pueden, por otra parte, precisarse en sugerencias motrices (flexibilidad, viscosidad, etc) (p. 183).

⁵ topografía. Del gr. *τόπος τόπος* 'lugar' y -grafía. 1. f. Técnica de describir y delinear detalladamente la superficie de un terreno. 2. f. Conjunto de particularidades que presenta un terreno en su configuración superficial (RAE, 2024).

Según la clasificación propuesta en el *Glosario* antes citado, se trata de la *textura táctil* perceptible mediante el sentido del tacto. Asimismo, las texturas pueden clasificarse en lisas o rugosas, suaves o ásperas, etc. En el caso de que la manifestación visual coincida o corresponda con la sensación táctil sugerida, se podrá caracterizar como *textura háptica*. En alusión a ello expresa Clelia Cuomo (2015): “Cuando se establece una equivalencia entre la percepción visual y la táctil, se la denomina *textura háptica* y se percibe en sentido temporal, como puede ser al recorrer una superficie con la mano, por ejemplo, en una producción textil” (p. 4).

En relación a la manera o el tratamiento que se realiza sobre la *materia*, que da como resultado la *textura*, se presentan modificaciones combinadas: sustractivas -*textura modificada por la acción de picar y calar el papel vegetal*- y aditivas -*textura generada por el repujado de papel, la superposición o acumulación de capas, sin un orden preciso*-. Esta *textura* resulta una metáfora de cómo opera la memoria: por momentos, a modo de *síntomas*, una fragmentos dispersos en distintas temporalidades.

De aquí surge un interrogante: ¿cómo pueden, las imágenes, ser portadoras de múltiples temporalidades? A los efectos de elaborar una respuesta, es pertinente dar cuenta del valor de uso de los conceptos que Aby Warburg (2014) le ha otorgado a la cultura -“supervivencia”, “síntoma”, “espacio para el pensamiento” y “espacio entre imágenes”-, al ponerlos en acto en los debates actuales sobre las imágenes y el tiempo.

Aby Warburg fue un historiador del arte nacido en Hamburgo (Alemania, 1866). Dedicó su vida al estudio de las imágenes en la cultura, buscando relaciones entre ellas. Concretamente, a la migración de las fórmulas visuales en largos periodos históricos y su posterior recuperación por parte de los artistas. Su método interpela el pasado y el presente del sujeto histórico a partir de las imágenes que *perviven* en la memoria colectiva, estableciendo vínculos entre los montajes de detalles/síntomas singulares de tiempos heterogéneos y discontinuos que conforman anacronismos y revelan polarizaciones, interrupciones y deslizamientos evidenciados en los diferentes estratos que conforman la historia de la cultura. La aproximación a este concepto ilustra su visión de la Historia del arte como disciplina dialéctica. La imagen es portadora de tiempos heterogéneos y discontinuos que se “construyen y derrumban”, que aparecen por momentos, luego mutan, desaparecen -descienden al olvido-, pero, en su carácter intrínsecamente intermitente, vuelven a aparecer como *supervivencia* del pasado -con su impronta de repetición y diferencia-, en forma de testimonio y memoria visual.

Durante los últimos años de su vida (1924-1929), Warburg se embarca en la construcción de su gran proyecto, el *Atlas Mnemosyne*⁶, una compilación de más de doscientas imágenes que condensa y yuxtapone temas y tiempos heterogéneos. Podemos considerar que dicho proyecto informa el espíritu de su modo de trabajar el análisis de las formas de arte, como así también el concepto de *Nachleben* -traducido al castellano como “vivir después” o más conocido como *supervivencia*-. Dicha noción no puede ser escindida de otros dos conceptos centrales de la *Iconología del Intervalo*: *Denkraum* -espacio de pensamiento o espacio para pensar- y *Zwische-*

⁶ Atlas de la memoria.

raum –espacio entre imágenes–. Warburg expone al *Denkraum* como un espacio fundacional de la distancia consciente que los seres humanos establecen con el mundo exterior, la cual genera una nueva forma de vinculación con los objetos y, por consiguiente, una ponderación acerca del espacio que conduce a la abstracción (cfr. Ruvituso, 2013, p. 75). En efecto, Warburg sostiene que es en las imágenes donde se evidencia ese primer espacio para pensar, entendido en los términos de “primer registro civilizatorio en el que los hombres habían plasmado las primeras distancias para diferenciarse de y para conquistar su entorno” (Santos en Warburg, 2014). En esta línea, el *Denkraum* permite pensar en otro de sus conceptos centrales: “el *Nachleben* [supervivencia] de formas y de ideas del pasado activas (por impregnadas) en las imágenes de tiempos posteriores” (Ruvituso, 2013, p. 76).

La materialización del *Espacio de pensamiento* se hace presente en otro de sus conceptos clave: *Zwischeraum*, entendido como la distancia física existente entre las distintas imágenes que se presentan en los paneles del *Atlas Mnemosyne*. El fondo negro sobre el cual se encontraban pinchadas las fotografías promueve una pausa para *pensar con imágenes* y establecer distintos vínculos entre ellas. Siguiendo esta línea, puede inferirse que en el espacio existente entre ellas es donde opera el conocimiento. Warburg piensa la Historia del arte como una acumulación de imágenes que aparecen, cuando uno menos se lo espera, como una suerte de espectros o *fantasmas* [*Fantasmata*]. Es por ello que se aleja de la concepción de un relato histórico lineal y cronológico y se acerca, en cambio, a un modelo en que las *supervivencias* resurgen en forma de *síntomas* que emergen anacrónicamente estableciendo vínculos atemporales, desordenados, discontinuos y rizomáticos. Las imágenes portan una temporalidad específica que interpela a partir del *relampagueo* o *torbellino* que implica la supervivencia. Para Warburg, esta categoría configura el funcionamiento de la memoria como actualización de formas y emociones que *perviven* en estado latente a lo largo de la historia.

Retomando el análisis de la textura en las obras, se evidencia la presencia de la textura orgánica –aquella cuya repetición no sigue un ritmo matemático previsible– gracias a la acción de procedimientos de realce (repujado) y calado de la materialidad, los cuales generan formas fluidas, moldeables, cambiantes –caracteres intrínsecos de la materialidad textil–.

¿Quién no recuerda determinados textiles que persisten en la memoria a través del tiempo?

Da la impresión de que, si la obra está hecha con hilos, se considera artesanía; si es en papel, se considera arte
Anni Albers (1965)

La tela es nuestra segunda piel. Nos resulta íntima, su sola presencia nos viste. No obstante, hemos naturalizado tanto su existencia que no solemos interrogarnos acerca de ella. Y, tal

vez, nunca nos ponemos a reflexionar qué lugar ocupan en nuestra vida cotidiana los textiles, qué sentimientos nos provocan. Sin lugar a dudas tienen un protagonismo imposible de eludir. Desde nuestra vestimenta, hasta la de ventanas, camas, mesas, sillones, la tela forma parte de nuestra vida y de la cultura de los pueblos. Estos materiales, para bien o para mal, evocan nuestros orígenes y nuestro desarrollo; son objetos que narran nuestra historia.

En relación a la producción, surgen otros interrogantes para reflexionar: ¿es esta una obra de arte textil?, ¿la materialidad que la compone puede ser concebida como una creación de este tipo? La serie se construye a partir de la repetición de fragmentos de papel bordado que se superponen conformando una *microtopografía* personal. La materialidad adquiere una gran relevancia en esta obra, dando sustento y sentido a su poética y admitiendo su carácter de producción textil contemporánea, al *bordar* deseos con el anhelo de que se plasmen en recuerdos eternizados en el tiempo.

El conjunto de obras que da sustento a este recorrido (imágenes 7, 8, 9, 10, 11 y 12) se presenta como una producción que es fruto de la relación entre distintas técnicas tradicionales y disciplinas artísticas –dibujo, fotografía, costura y bordado, tarjetería española y arte textil– y persigue la puesta en valor de saberes. De igual manera, se tensionan los límites de las categorías artísticas, lo cual obliga a reflexionar sobre las problemáticas de la contemporaneidad y los cruces disciplinares que se dan en las artes visuales. Respecto de estas incertidumbres reflexiona Mariel Ciafardo (2016) en su artículo “Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad”:

Lo cierto es que la apertura de materiales y de técnicas que influyeron en muchos artistas contemporáneos, precursores del arte textil, es absolutamente explícita. (...) Lo curioso es que, con el tiempo, los teóricos inscribieron buena parte de las producciones de los artistas mencionados como esculturas postminimalistas (p. 29).

La esencia de estas producciones reside en el acto de tramar y entrelazar, creando texturas. Dichas operaciones se vinculan profundamente con lo táctil, la confección manual, gracias a la utilización de materiales blandos y moldeables. Con relación a ello expresa Ximena Farias (2017):

Así, el arte textil se fue posicionando dentro del mundo del arte, construyendo un lenguaje propio, usando las diferentes técnicas textiles de maneras inusuales, además de experimentar con otros materiales que no fueran fibras, como el papel, el plástico, el alambre, etc. (p. 14).

Tal vez la clave no esté en afirmar con total convicción que esta obra puede ser concebida como una pieza de arte textil, sino en habilitar la posibilidad, analizar estos límites tan porosos y difusos, dar cuenta de los cambios que está evidenciando la disciplina al dar lugar al uso de nuevos materiales que se alejan de las clásicas materias blandas y moldeables y a sus potenciales acciones: *tramar, entrelazar, tejer, bordar*.



Imagen 7: Rodríguez, M. S. (2022). tres nudos. Bordado sobre papel vegetal (36 cm diámetro).

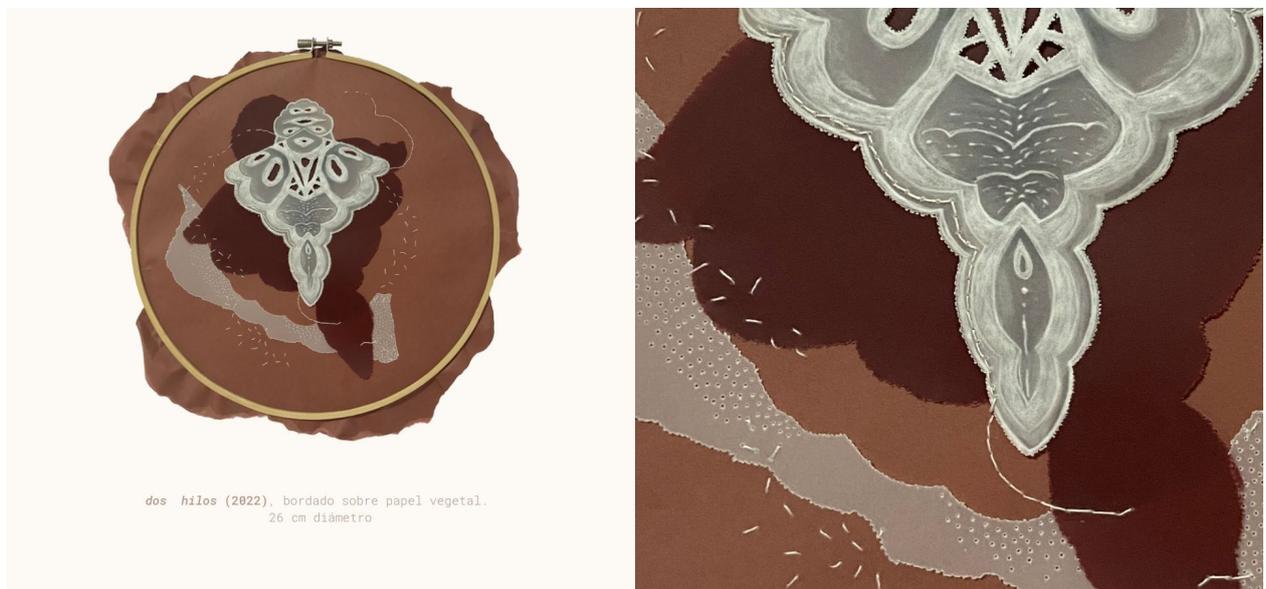


Imagen 8: Rodríguez, M. S. (2022). dos hilos. Bordado sobre papel vegetal (26 cm diámetro).



Imagen 9: Rodríguez, M. S. (2022). *ausencia*. Bordado sobre papel vegetal (30 cm diámetro).



Imagen 10: Rodríguez, M. S. (2022). *unión*. Bordado sobre papel vegetal (23 cm diámetro).



Imagen 11: Rodríguez, M. S. (2022). *indeseada*. Bordado sobre papel vegetal (7 cm diámetro).



Imagen 12: Rodríguez, M. S. (2022). *latencia*. Bordado sobre papel vegetal (15 cm diámetro) [Detalle anverso de la obra].

Emplazamiento y montaje

La serie titulada *Deposité aquí tu ofrenda* se compone de seis obras (imagen 13) que se encuentran *colgadas/suspendidas* sobre paños de gasa de algodón. Todas ellas están enmarcadas con los bastidores que se utilizan comúnmente para *teñar* los textiles al momento de realizar un bordado. La decisión de exponerlos de esta manera –*colgados*– responde a las características propias del exvoto. Xavier Moreno (2013) afirma: “los exvotos se cuelgan en racimos del techo y de las paredes. Los exvotos deben estar en contacto unos con otros en orden a constituir un conjunto, porque es el conjunto lo que resulta eficaz. Y la eficacia tiene que ver con el acto, siempre temporal, de mirar” (p. 72). Y agrega: “Los exvotos se parecen entre ellos y se pueden agrupar en grupos no tan numerosos mediante su aspecto formal” (p. 73).



Imagen 13: Rodríguez, M. S. (2022). *Deposité aquí tu ofrenda* [serie].

Será la *ubicación* –emplazamiento– de las obras (imagen 14) la que le concede el sentido de gratitud en unidad, ya que es el montaje lo que aúna fragmentos de representaciones disímiles,

relacionados de forma más aleatoria –aunque precisa y convencional– de lo que imaginamos. (...) Y esa globalidad, hecha de trozos sueltos –que son, no obstante, los que guardamos en la memoria– evidencia su funcionamiento. Globalidad que sólo adquiere sentido en el encuentro de unos exvotos con otros. En su acumularse y en su colgarse (Moreno, 2013, p. 73).

En la misma línea de pensamiento, Broda (2013) define a la ofrenda como “el acto de disponer y colocar en un orden preestablecido ciertos objetos que, además de su significado material,

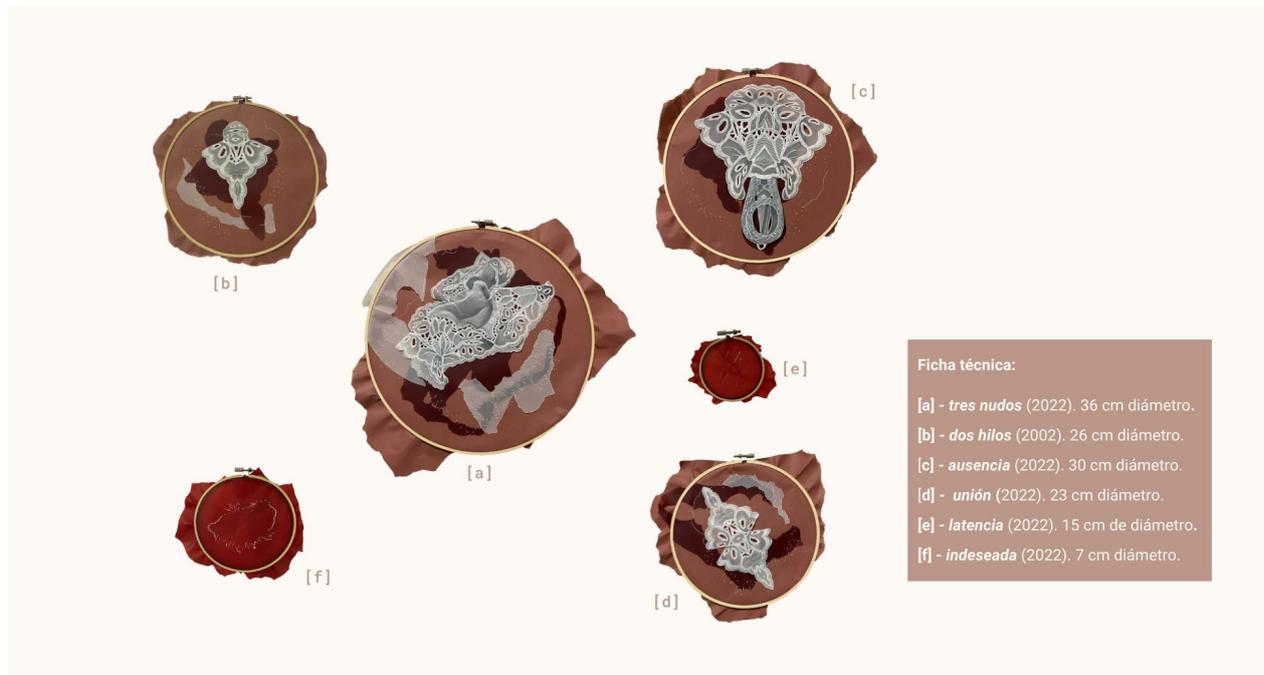


Imagen 14: Rodríguez, M. S. (2022). *Deposité aquí tu ofrenda* [serie].

tienen una connotación simbólica” (p. 614). En tanto, Yamamoto, Vences y Martínez Yrizar (2017) recuperan la definición de Matos (1998) quien indica que ésta “se percibe como un objeto o un conjunto de ellos depositados intencionalmente y colocados siguiendo un arreglo formal; disposición ordenada de cada objeto al interior del depósito, lenguaje que constituía el medio de comunicación entre el hombre y los dioses” (p. 174).

El montaje escogido para el conjunto de obras responde a estos rasgos formales que caracterizan la forma de exposición de los exvotos –entendidos como ofrendas votivas– ya que resultan el núcleo poético de la producción. Asimismo, la escala de las producciones hace que estas se alejen del carácter utilitario-funcional que poseían tradicionalmente las tarjetas españolas –tarjetas de saludo, felicitación, invitaciones, etc.–.

Puntadas finales

En la actualidad, las llamadas artes textiles no son consideradas decorativas ni menores, sino una manifestación artística de gran potencia estética que involucra soportes y materiales con una importante presencia dentro del campo del arte contemporáneo, y se configuran como un nexo que habilita reconocer las supervivencias de las visualidades del pasado en el presente.

Siguiendo esta línea de trabajo, las obras del trabajo final de grado se constituyen como conclusión personal de las técnicas y prácticas desarrolladas a lo largo de toda mi praxis artística. Sin embargo, el proceso de investigación y experimentación llevado adelante para la elaboración de

este proyecto no culmina con este recorrido, sino que se ha convertido en un gran punto de partida para continuar explorando rasgos y huellas de la supervivencia en la materialidad textil a través del relato autobiográfico, reflexionando y rastreando aquellos *fragmentos* que ayuden a indagar en la construcción de una *microtopografía* propia que rememora y repara ausencias, silencios y heridas. El exvoto, configurado en vehículo del recuerdo como agradecimiento, plasma *un pasado que se puede ver en el presente*. Una suerte de dispositivo genealógico de almacenamiento de la memoria personal y familiar, un papel-textil que se despliega y repliega, desborda y contrae, refleja y oculta.

Cabe recordar lo manifestado por Didi-Huberman (2018): “Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea–, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria...” (p. 32). Y agrega: “el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades” (p. 38). Las distintas temporalidades manifestadas en formas de síntomas resurgen, sobreviviendo y resignificándose en el presente, dando lugar a la imagen dialéctica.

Coincidiendo con lo expuesto por *Bordadoras*, en alusión a la muestra *Bordar Evita* (2022), “bordamos para recordar, bordamos para mantener la memoria” (Costa Peuser, 2022). Asimismo, en este sentido, Soledad Gago, refiriéndose a la muestra *El olvido de la belleza* (2022), afirma: “Bordar para dejar un registro, para cultivar el tiempo, para ir más lento. Bordar, sobre todo, para reparar la belleza, para recuperar la memoria, para que lo que se perdió no termine de perderse: para que no se olvide” (párr. 1). En resumen, tal como se expresa en el anexo de obras, “cuidaré esta ofrenda para que tú recuerdo sea mío”.

Referencias electrónicas

Arte Online. Bordadoras en el Museo. En línea: <https://www.arte-online.net/Notas/Bordadoras-en-el-Museo>.

Art Jewelry Forum (2017). Exvotos y joyeros contemporáneos. En línea: <https://artjewelryforum.org/articles/ex-votos-and-contemporary-jewelers/>.

Bibliografía

Albers, A. (1965). *On weaving*. Connecticut: Wesleyan University Press.

Berger, J. (2012). *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Broda, J. (2013). *Convocar a los dioses: ofrendas mesoamericanas. Estudios antropológicos, históricos y comparativos*. Veracruz: Instituto Veracruzano de la Cultura.

- Ceriani, C. (2017). "Verdadero es lo hecho": exvotos, materialidad y estética del deseo. En: Ríos, J. (Comp.) *Por gracias recibidas: exvotos de joyeros contemporáneos* (pp. 22-30). Buenos Aires: Taller Eloi.
- Cern, T. (2017). *Hanging Paintings*. <http://www.tadaocern.com/>.
- Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Revista Octante*, 1, pp. 23-33. <https://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/octante/issue/view/21>.
- Costa Peuser, M. (18 de octubre de 2022). Bordadoras en el Museo. Del Museo Ferreyra a Casa de Córdoba. *Arte Online*. <https://www.arte-online.net/Notas/Bordadoras-en-el-Museo>.
- Cuomo, C., Sirai, A., Delfini, L. y Ciafardo, M. (2019). Glosario de términos relativos a la textura en el lenguaje visual. En *La enseñanza del lenguaje visual: bases para la construcción de una propuesta alternativa*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Crespi, I. y Ferrario, J. (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Colina Tejada, L. de la y Chinchón Espino, A. (2012). El empleo del textil en el arte: aproximaciones a una taxonomía. *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia Contemporánea*, 24, pp. 179-194. <https://doi.org/10.5944/etfv.24.2012.10264>.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Barcelona: Sans Soleil.
- Gago, S. (31 de agosto de 2022). Bordar para recuperar la memoria: un proyecto para dejar registro de las casas que fueron demolidas. *El País*. <https://www.elpais.com.uy/vida-actual/bordar-para-recuperar-la-memoria-un-proyecto-para-dejar-registro-de-las-casas-que-fueron-demolidas>.
- Groupe, U. (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Matos, E. (1998). *Vida y muerte en el Templo Mayor*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Moreno, X. (2013). Colgar. Acumular. En *Revista Sans Soleil. Estudios de la Imagen*, 5(2), pp. 69-76.
- Real Academia Española (2024). En *Diccionario de la lengua española* (edición de tricentenario).
- Ruvituso, F. (2013). *Aby Warburg y la imagen como fuente. Aproximaciones acerca de los conceptos de memoria, montaje y supervivencia en el Atlas Mnemosyne*. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/42502>.
- Siracusano, G. (2008). *Las entrañas del arte. Un relato material (s. XII- XXI)*. Buenos Aires: Catálogo Fundación OSDE. Espacio de arte.

Serra, R. (1967-1968). *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself* [Compilación de la lista de verbos: Acciones para relacionarse con uno mismo]. En línea: https://www.ubu.com/concept/serra_verb.html.

Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las Imágenes por Warburg*. Buenos Aires: Miluno.

Yamamoto, Y. G., Vences, G. J. y Martínez Yrizar, D. (2017). La vida cotidiana vista a partir de las ofrendas-depósito de dos sitios del valle de Toluca: Santa Cruz Atizapán y San Mateo Atenco. *Anales de Antropología*, 51, pp. 171-182. <https://doi.org/10.1016/j.antro.2017.03.007>.

Maité Soledad Rodríguez

Licenciada y Profesora en Artes Plásticas egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Doctoranda en Artes (Facultad de Artes, UNLP). En el año 2020 obtuvo la beca doctoral de la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora en formación del Instituto de Investigación en la Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (FDA, UNLP). Integrante del proyecto de investigación “El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto”, dirigido por la Mg. Silvina Valesini y codirigido por la Lic. Guillermina Valent. Ayudante Adscripta en la Cátedra de Lenguaje Visual 2B (periodo 2015-2019). Docente del Curso Introductorio en la materia Lenguaje Visual (periodo 2018 y 2019) (FDA, UNLP). Ha publicado artículos en congresos y revistas de investigación en artes visuales de alcance nacional e internacional, haciendo especial énfasis en el análisis y estudio del arte textil argentino contemporáneo.



Como citar este artículo

Rodríguez, M. S. (2024). Exvotos: El Ornamento del Recuerdo. Desandando supervivencias texturales del universo autobiográfico textil. *Sendas*, 7(1), 09-30. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/44814>.



¿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.

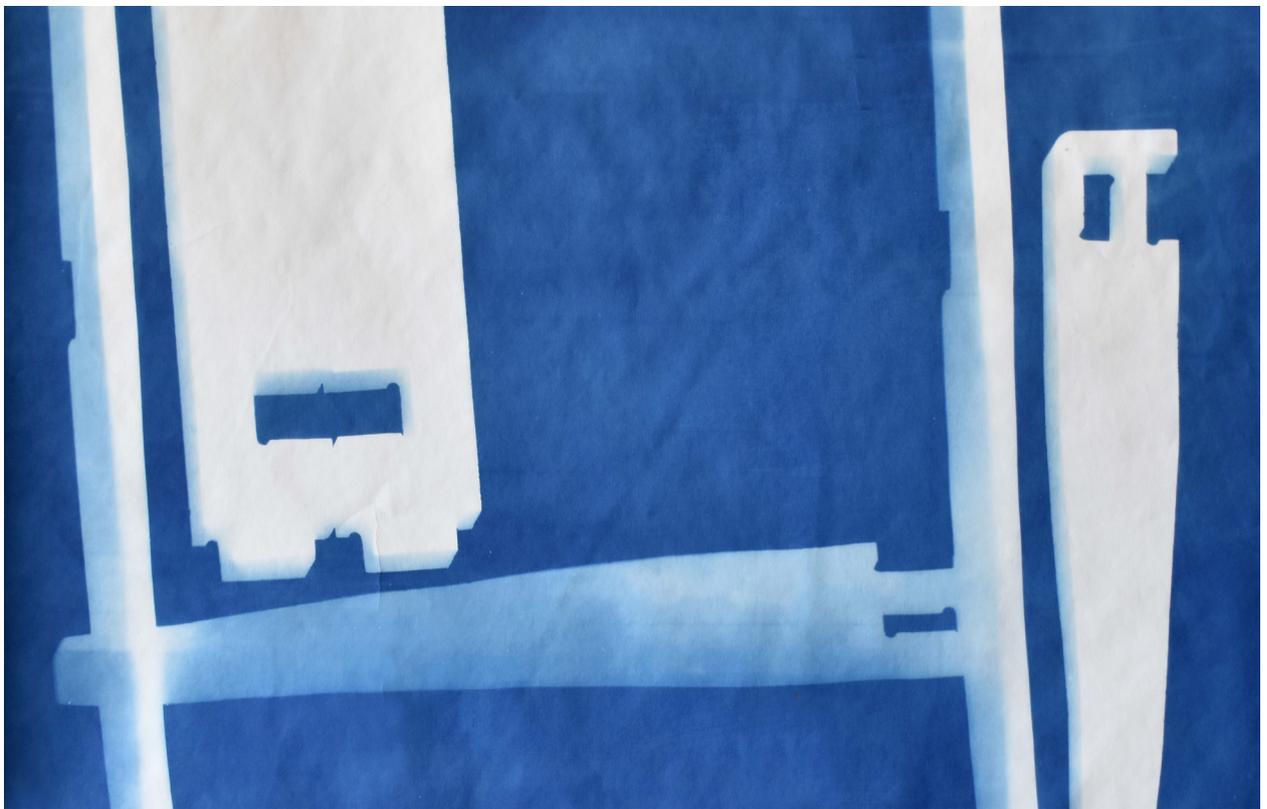
En este procedimiento, conocido como cianotipia, la emulsión que contiene sales de hierro reacciona ante la luz solar y cambia a un color azulado. Esto se debe a que, al exponerse a la radiación solar, se reduce volviéndose insoluble en agua, y es por eso que con el lavado de la copia se consigue la 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 lo 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-



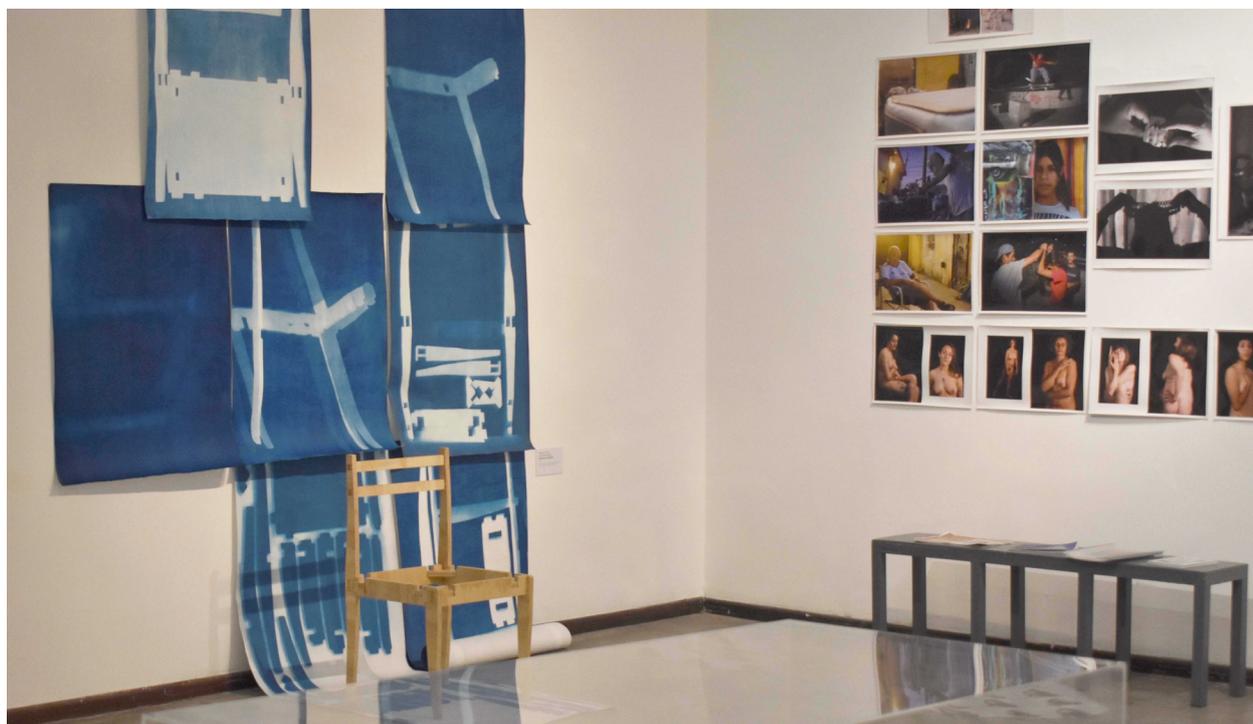


Imágenes 10-14: Lucentini, V. (2021). *¿Cuántas formas podemos inventar?*. Algunos planos de la silla impresos con cianotipia sobre papel Fabriano Accademia de 70 x 100 cm.



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>.

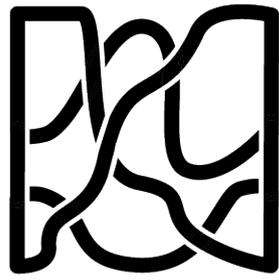
Verónica Lucentini

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>.





La presencia escénica concebida desde la técnica: una tensión entre excesos

Presence as technique: a tension between excesses

— Micaela Sofía Hoz

Universidad Provincial de Córdoba
Facultad de Arte y Diseño
Licenciatura en Composición Coreográfica
hoz.mica@gmail.com
Córdoba, Argentina

— Virginia María Romero

Universidad Provincial de Córdoba
Facultad de Arte y Diseño
Licenciatura en Composición Coreográfica
mvirgiromero01@gmail.com
Córdoba, Argentina

Recibido: 26/04/2023 – Aceptado: 27/02/2024

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s26182254/fooq7kwqu>

Resumen

Nuestra investigación se basa en el estudio de la presencia escénica, como un aspecto del entrenamiento de los bailarines-creadores, que concebimos a partir de los pilares técnicos del agotamiento y la quietud. Estas dos nociones teórico-metodológicas construyen estados en una plataforma de entrenamiento específico para el cuerpo escénico y la composición coreográfica. Trabajamos el formato de conferencia performática como red de encuentro y tensión entre la escenificación y lo comunicacional, para habitar y asumir el rol de investigadoras y creadoras de/en la escena.

Palabras clave

presencia, técnica,
conferencia,
agotamiento, estado

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

Our research is based on the study of stage presence, as an aspect of the training of dancer-creators, which we conceive from the technical pillars of exhaustion and stillness. These two theoretical-methodological notions build states in a specific training platform for the scenic body and choreographic composition. We delved into the performative conference format as a network to create encounters and put the performing and communicative aspects in tension, in order to inhabit and assume the role of researchers and creators of/on the scene.

Key words

presence, technique,
conference, exhaustion,
state

Introducción

Cuerpo en obra

La investigación que llevamos a cabo se enmarca en la modalidad “producción escénica”, es decir, es una investigación artística que consiste en conceptualizar, a través de la creación/producción escénica, la práctica de investigación y el laboratorio de experimentación.

Nos interesa indagar la presencia escénica, como un aspecto del entrenamiento de los bailarines-creadores, concebida a partir de los pilares técnicos del agotamiento y la quietud, entendiendo que estas nociones teórico-metodológicas construyen estados en una plataforma de entrenamiento específico para el cuerpo escénico y la composición coreográfica. Trabajamos con exploraciones y experimentaciones, profundizando estos conceptos, indagando corporalidades atentas y disponibles.

Para la presentación del Trabajo Final de Licenciatura, elegimos el formato de conferencia performática, el cual pretende ser una interpretación artística de la forma tradicional de una conferencia en la que se integran acciones performáticas y concepciones provenientes de las artes escénicas. Este formato nos facilita usar como punto de encuentro un espacio de exploración y comunicación, como un modo de habitar y asumir el rol de investigadoras y creadoras de/en la escena. Creemos que el hecho de cuestionar los propios modos de creación desde el deseo y el interés aporta al campo de la danza. Nuestro trabajo contribuye a pensar la composición coreográfica y a dar herramientas metodológicas y teórico-conceptuales para habitar la escena.

Para contextualizar, es preciso señalar que en el circuito artístico de las danzas contemporáneas de la ciudad de Córdoba coexisten propuestas múltiples y eclécticas que abarcan diferentes maneras de abordar el cuerpo y el movimiento. Este se conforma de hacedores con gran variedad de lenguajes, corrientes estéticas y poéticas que diversifican el medio. Esta multiplicidad de propuestas implica una retroalimentación de saberes que van de lo conceptual a lo práctico, de lo técnico-formal a la inmediatez de la experiencia, de lo convencional a lo experimental. En este marco, en nuestra investigación, proponemos referirnos a “las danzas”, en plural, como un modo de apostar por el intercambio y expandir el propio trabajo corporal a otros campos que nos atraviesan y recorren nuestra problemática hoy.

A lo largo de nuestro recorrido como estudiantes, bailarinas, espectadoras, creadoras e investigadoras de danzas, hemos observado en bailarines un modo particular de habitar el cuerpo y la escena que despertó en nosotras el deseo de profundizar en aquello que veíamos. Cursamos juntas la Licenciatura en Composición Coreográfica y también otros espacios de formación de danzas. Al comenzar la investigación, nos propusimos abordar un concepto que durante la carrera se ha mencionado tanto en cátedras teóricas como prácticas, pero que, sin embargo, sentimos, no contó con un espacio de reflexión en profundidad. Es por eso que decidimos basar nuestra investigación en el trabajo acerca de la presencia escénica.

En esta investigación, abrimos la posibilidad de pensar la presencia escénica desde una mirada técnica que nos permite habitar de un modo consciente el cuerpo/escena. La vinculamos con

la palabra *técnica* en tanto modo de accionar del cuerpo concedor. Cabe aclarar, no pretendemos generar un método de aprendizaje somático acabado como lo es, por ejemplo, el Método Feldenkrais o la Técnica Alexander, sino que nos propusimos abordar y cuestionar los conceptos de *técnica* y *presencia escénica* para repensar y desarrollar procedimientos y herramientas metodológicas. Reflexionamos sobre la tensión que opera entre el agotamiento y la quietud, para investigar el movimiento de un cuerpo que danza presente.

La búsqueda consistió en transitar y habitar, desde la teoría y la práctica, el ensayo/escena como una manifestación de la presencia en un espacio-tiempo (físico, virtual, conceptual o energético) en donde se desarrolla la creación artística. Particularmente nos preguntamos: ¿qué tipos de disposiciones, percepciones y relaciones se habilitan al entrenar la presencia escénica y al considerarla de un modo técnico?

El objetivo de máxima fue abordar una investigación escénica que dé cuenta del estudio técnico de la presencia en la escena. Nuestro propósito fue sistematizar las herramientas técnicas, teóricas, conceptuales y metodológicas que encontramos para la construcción de la presencia escénica a partir de profundizar en las nociones corporales de agotamiento y quietud, y experimentar otras concepciones técnicas de entrenamiento en danzas contemporáneas.

Para reflexionar sobre la presencia, comenzamos estableciendo vinculaciones con el concepto de *performance* que contiene en su definición a la presencia como el encuentro entre los espectadores y los artistas, siendo este un encuentro efímero dado entre sujetos activos. Peggy Phelan (2003) entiende que “la performance implica lo real a través de la presencia de cuerpos vivientes” (p. 3). Elegimos poner el foco en esta relación de cuerpos, tiempos y espacios compartidos para dar inicio a reflexiones y conceptualizaciones que contribuyan a pensar la presencia escénica en relación a un modo de estar.

Para hablar de técnica, partimos del concepto de *técnica del cuerpo*, de Marcel Mauss (1934), en tanto conocimiento analizable y transferible. Mauss considera a las técnicas del cuerpo como un estudio de los modos de acción de las diferentes actividades que el cuerpo realiza. Estas técnicas, por ser específicas de cada sociedad, se modifican y cambian con el tiempo, por lo tanto, no son naturales sino adquiridas. Como hacedoras de danzas, nos interesa el estudio metodológico del movimiento en nuestros cuerpos y, desde este lugar, elegimos acercarnos al autor para pensar a la técnica como el modo en el que llevamos a cabo la búsqueda de las particularidades de cada movimiento, que permite agudizar la capacidad propioceptiva en la pregunta: ¿cómo hago lo que hago?

Para establecer una perspectiva desde donde abordar el agotamiento, tomamos a André Lepecki (2008), quien hace foco en la acción de agotar para repensar el rol de los bailarines y las danzas a partir de una crítica a los cuerpos en la modernidad. El autor sostiene que el agotado es aquel que agotó su objeto y a sí mismo, y que el agotamiento es el agotamiento de lo dado, de las posibilidades dadas de antemano. Lepecki menciona a María La Ribot, quien introduce la inmovilidad como herramienta y recurso coreográfico para la percepción de una presencia que no se contemple en una temporalidad lineal, sino, más bien, se inscriba en una dimensión multifacética e inestable del ser. Estas concepciones, tomadas como categorías epistémicas y ontológicas, fueron

el punto de partida para la exploración corporal en el laboratorio. Exploramos un cuerpo que, como dice Lepecki, prueba y agota sus posibilidades de hacer y estar, para apropiarse y dejarse afectar. En relación a lo que sostiene La Ribot, también nos obligamos a hacer silencio, a detenernos y a percibirnos en una presencia poética que nos permite permanecer en la quietud para cuestionarnos, preguntarnos y habilitar nuevos puntos de partida, disparadores y direcciones. Para ello, partimos de nuestras experiencias y establecimos conexiones entre las perspectivas de agotamiento y quietud, con el fin de explorar corporalidades que componen aspectos técnicos para la presencia.

Desarrollo

1. Cimientos: apoyarse en

En el inicio de nuestro trabajo tuvimos que tomar decisiones acerca de qué mirada nos interesaba para el estudio sobre la presencia, teniendo en cuenta lo ambiguo que resulta profundizar en este concepto. Nuestro deseo era ahondar en la complejidad de la teoría y la práctica de manera genuina, sin el objetivo de generar respuestas efectistas, sino, por el contrario, manteniendo las preguntas abiertas desde la práctica.



Imagen 1: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2022). *Un cuerpo que danza presente*. Instalación performática de la conferencia. Fotografía de V. Richardson.

La presencia ha sido un tema de interés y preocupación en muchas investigaciones. Erika Fischer-Lichte (2011) define su “concepto radical de presencia” involucrando en la presencialidad a lo que acontece energéticamente en el encuentro. Junto con la implicancia del cuerpo fenoménico en la presencia, Fischer-Lichte plantea la experiencia mutua del espectador y el actor donde la energía es fuerza transformadora.

Entre las corrientes de pensamiento que estudian la presencia elegimos tomar, para acompañar nuestras reflexiones, el modo en que Laurence Louppe (2011) la concibe, ya que lo hace desde las artes escénicas y nos parece relevante seguir aportando en nuestra área disciplinar. La autora afirma que en el campo de las danzas los objetivos de las prácticas presenciales son completamente diversos. A partir de esta afirmación, se pregunta si es posible pensar a la presencia desde una “visión transestética” que recorra objetivos y concepciones tan distintas, postulando que:

La presencia es plural según la historia del sujeto-actor, sus aprendizajes, sus experiencias. Pero de nuevo este “estado de presencia” no surge del otro mundo. Es conducido por un trabajo específico y se vale de un conjunto de factores puestos en juego cuya combinación lleva a un cierto tipo de uso de uno mismo. El todo sería tomar conciencia de ello en la observación de los fenómenos vinculados a las presencias de los sujetos en un espacio de representación (p. 407).

La presencia, según la autora, es construida desde un trabajo específico; esta afirmación sirvió para establecer la problemática de nuestra investigación. Siguiendo con la perspectiva de Louppe, coincidimos y elegimos cuestionar la concepción de la presencia escénica como algo meramente espontáneo, para, en cambio, poder tomarla como vivencia personal de cada cuerpo, enfocándonos especialmente en el hacer que reside en la práctica. Nos parece interesante compartir que en nuestros laboratorios incorporamos el término *estado*, que Louppe utiliza al nombrar a la presencia, para hacer referencia al procedimiento que usamos en el abordaje del agotamiento y la quietud, que nos permite ampliar la experiencia de estar. Es por ello que, en la siguiente investigación, nos propusimos hablar de *estados* para generar una apertura de los conceptos a su permanencia en el entrenamiento y la exploración escénica, posibilitando su registro, análisis y estudio con el fin de generar un diálogo entre el hacer y el pensamiento hecho palabra, desde la propia experimentación. Aquello que nosotras llamamos *estado* se relaciona con la decisión de permanecer durante un prolongado tiempo en una determinada corporalidad, construída y reconstruída por relaciones y microrelaciones. Consideramos al *estado* como un recurso en el abordaje del agotamiento y la quietud en nuestra práctica, para vivenciar la presencia como un modo de estar, donde los límites entre lo que sucedió y está sucediendo se van difuminando para desaparecer y posibilitar fisuras en la temporalidad tal como la conocemos. Lepecki (2008) se pregunta al respecto:

¿Y qué es ese ser que constantemente ejecuta este entrelazamiento de la contemporaneidad en el pasado y nuevamente desde el futuro, sino el *cuerpo*, que mueve su presencia no en una cuadrícula espacial, sino en la dimensionalidad multifacética de su inestable, oblicuo <<ser arrojado>> en el tiempo? (p. 155).

El autor, a partir de este interrogante, nos invita a seguir reflexionando sobre lo presente como acción temporal y como acción corporal. Nos preguntamos, entonces, ¿dónde habita el tiempo?, ¿en el cuerpo?, ¿cómo percibimos nosotras el tiempo?, ¿cómo se relaciona la presencia con el tiempo? Presencia en el tiempo-El tiempo en el presente. Este juego de palabras nos interpela a lo largo de nuestra investigación abriendo constantemente interrogantes. Lepecki establece una relación entre presencia-ausencia y sostiene, “la presencia que se despliega como una modalidad de ser cuya temporalidad escapa al control escópico, la presencia como asediada por lo invisible, la presencia como condenación a la ausencia” (p. 417). Coincidimos con el autor en que la presencia es también una incidencia de la ausencia, creemos que se afirma la presencia en la no ausencia. Es el “estar” que se despliega y se deshace en el tiempo y el espacio, y habilita las preguntas: ¿por qué estoy?, ¿qué estoy haciendo?, ¿cómo lo estoy haciendo?, ¿para qué? Esto nos permite contemplar la presencia de manera no idealizada o abstracta, ya que estamos en el ejercicio de ponerle el cuerpo y la atención a la situación en la que nos encontramos.

Siguiendo con Lepecki (2008), también nos basamos en su estudio para reflexionar sobre el agotamiento y la quietud. En su libro *Agotar la danza*, se introducen estas concepciones como fuerzas reaccionarias, en el marco de una crítica ontopolítica a los modos de crear en la modernidad basados en la danza como pura exhibición y en la “presencia siempre al servicio del movimiento” (p. 37). De esta manera, el autor se refiere al agotamiento como la acción de agotar el concepto de movimiento, que empuja a la danza hasta su límite. El agotamiento es el agotamiento de la modernidad, que lleva a un agotamiento de la danza misma hasta ausentarla de movimiento. La crítica que se sostiene en “Agotar la danza” sobre los modos cinéticos de ser en el mundo nos llevó a explorar la inmovilidad como parte de una búsqueda de agotamiento. Lo inmóvil, considerado como acto de interrogación histórica que cuestiona las economías del tiempo, es incorporado en nuestra investigación para preguntarnos por la quietud.

Entendemos que Lepecki, desde una postura completamente teórica, escribe en un contexto particular en el que agotar de movimiento a la danza convierte a la quietud en una postura política y novedosa. Sin embargo, nosotras nos proponemos el uso de la quietud como una corporalidad posible en la búsqueda de agotar para tensionar a la presencia escénica en un pedazo de danza que nos es propia.

Con el objetivo de encontrar otras maneras de llevar a cabo nuestras prácticas en danzas, sentimos la necesidad de incorporar en esta investigación a autores y autoras más contemporáneas a nosotras, para continuar construyendo prácticas integrales, conscientes y plurales. Es por esto que tomamos a Aimar Pérez Galí (2015) para definir al laboratorio como un espacio para “teorizar la práctica y practicar la teoría” (p. 223). En este espacio reflexionamos, probamos, estudiamos y repetimos para reconocer los procedimientos por los cuales el cuerpo se siente presente y poder desarrollarlos como herramientas. Leticia Mazur (2020) sostiene al respecto: “creo que hay que practicar y descubrir los propios modos posibles de acceder a eso que nos genera una sensación de plenitud en el instante” (p. 14).

Consideramos que al entrenar, no solo se abren posibilidades en la constante relación de prueba y error, sino que también se colectiviza el conocimiento y la exploración personal. En la ex-

perencia de entrenar se investiga, analiza, examina, prepara, intenta, define, sistematiza, registra, siente y repite.

Al reflexionar y abordar la presencia de una manera metodológica, pudimos reconocer que, cuando entrenamos y practicamos con un estar presente en la ejecución, estamos tecnificando. Entendemos que lo técnico tiene un proceso de aprendizaje, un paso a paso y una mirada estudiosa. Tecnificar aquellos procedimientos por los cuales accedemos a la presencia escénica nos permite estudiarla, entrenarla, vivenciarla desde la percepción de un cuerpo protagonista y creador de conocimiento.

Roxana Galand (2017) comparte en su investigación “Naturaleza de las fuerzas” una perspectiva sobre la técnica. Por técnica se refiere al autoconocimiento de los hábitos personales para potenciarlos y posibilitar nuevas danzas. El trabajo técnico nos permite crear y generar las condiciones en las que se desenvuelve nuestro movimiento, sin las cuales no sería posible su ejecución, “(...) nos permite tensar la dialéctica información-aprendizaje siendo uno mismo el campo para el debate” (p. 83). Creemos en la coexistencia de diversas técnicas posibles para lograr un mismo objetivo. Estas dependen de cada cuerpo y permiten crear muchos caminos viables en las prácticas de danzas. Cada cuerpo adapta esa información técnica a sus posibilidades, no solo por un poder ser, sino también por encontrarse en un ámbito específico. La técnica es la posibilidad de hallar un medio, es ejercicio de adaptación. Para eso consideramos importante diferenciar el trabajo técnico de los lenguajes de movimiento que constituyen las diferentes disciplinas de danzas. Roxana Galand (2017) plantea al respecto:

La técnica como metodología de trabajo no se reduce a las formas particulares que tienden a plasmarse en los lenguajes de movimiento de la danza clásica, el contact, release, flying low, etc. sino que a través de las formas de esos lenguajes es que se desarrollan ciertas cualidades, principios, focos y pensamientos específicos sobre el movimiento, que cada lenguaje investiga (p. 83).

Durante el proceso de trabajo nos propusimos la vivencia del cuerpo en agotamiento y quietud como procedimientos para entrenar presencia escénica. Buscamos hacer conscientes aquellos recursos, estrategias, movimientos, obstáculos, tácticas que ocurren en el espacio de laboratorio y nos ayudan a volver a generar esas corporalidades de manera voluntaria y con mayor precisión.

El ejercicio de registrar lo que nos sucedía en el hacer nos llevó a darnos cuenta de que vivenciamos sensaciones similares en la exploración del agotamiento y la quietud. En nuestros ensayos reconocemos tareas como llevar la atención a cada parte del cuerpo, respirar, regular el tono, percibir las micro y macro movibilidades, explorar con la mirada, mantener una consciencia panorámica, oponer fuerzas y direcciones, tensionar el vínculo, variar la intensidad, cuestionar el tiempo. Sostenemos nuestra presencia a partir del equilibrio y desequilibrio entre agotamiento y quietud.

2. Vigas: soporte y estructura

En cuanto a las decisiones metodológicas, con el propósito de transitar con el cuerpo por lugares sensibles y presentes, elegimos trabajar desde la improvisación, buscando desarrollar consignas de movimiento. Para atravesar estados de agotamiento utilizamos la repetición, rebotes, movimientos latigados y circuitos coreográficos agitados en la búsqueda por autogestionarnos el cansancio. La intención de permanecer en estados de quietud nos llevó a explorar micromovimientos, equilibrios, y a habitar la contemplación, temporalidades suspendidas y lentas, como propuestas de investigación.

Estas pautas de improvisación fueron disparadores poéticos y físicos ideados a partir del trabajo de las lecturas y escrituras que funcionaron en retroalimentación durante el proceso de laboratorio. Tal como sostiene Francisco Maldonado (2019), “la escritura se convierte en una acción performativa” (p. 263). La finalidad de esta metodología fue vivenciar las posibilidades que devinieron del agotamiento y la quietud como procedimientos para la construcción, descripción y caracterización de herramientas técnicas que habiliten modos de habitar, de existir, de estar presentes en escena. Sostuvimos encuentros en los cuales trabajamos lecturas, escrituras y exploraciones corporales en una misma jerarquía; pusimos en cuestión y conflicto los conceptos para construir

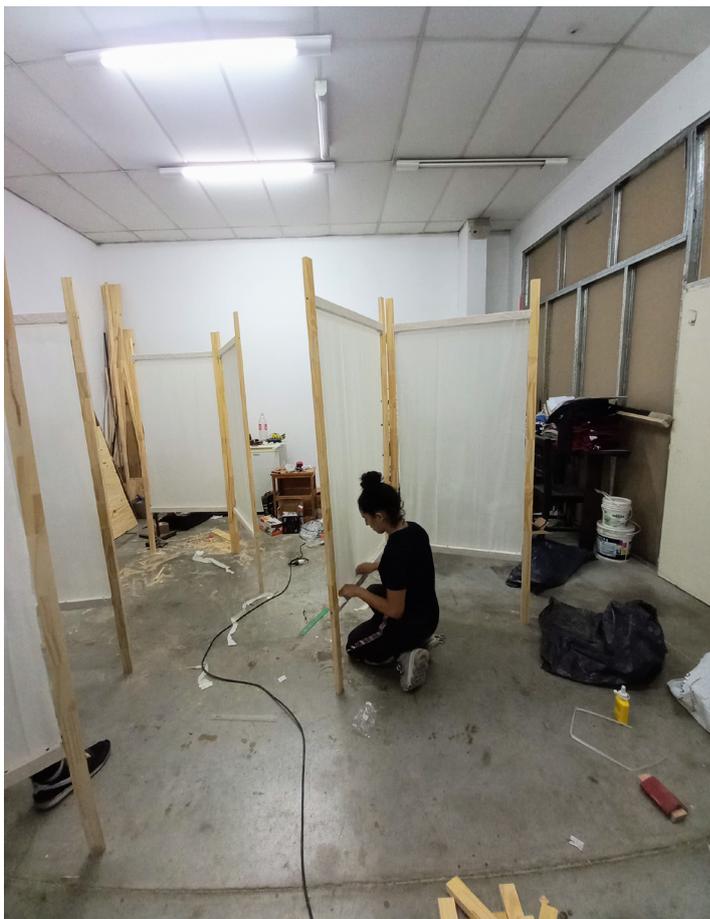


Imagen 2: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2021). *Un cuerpo que danza presente*. Preproducción: poner el cuerpo; proceso de construcción de la escenografía. Fotografía de V. Richardson.

nuevas reflexiones, abrir nuevos interrogantes y elaborar perspectivas propias. Los recursos que encontramos para abordar estos encuentros como campos de acción fueron la permanencia en estados y la exploración de conocimientos desde el cuerpo priorizando, en primera instancia, generar sin juicios, considerando relevante todo lo que en el proceso sucedía para, luego, seleccionar, relacionar y componer con lo que emergía. Nos habíamos propuesto, al comenzar la investigación, registrar cada una de las prácticas a través de videos, escritura performativa y colaborativa e imágenes. Este registro (ver anexo) nos ayudó durante todo el trabajo y nos permitió recuperar materialidades para observarlas desde otros ángulos, volver a pasarlas por el cuerpo y organizar las tareas, las acciones y la información para la conferencia performativa.

En el momento de creación de la conferencia seleccionamos, de los materiales y las conceptualizaciones elaboradas a lo largo del proceso, aquellas que consideramos pertinentes para ser presentadas a otros y que nos permitían acceder a los estados de agotamiento y quietud más rápido, atravesando el desafío de entrenar y relacionar las dos corporalidades en la composición.

Nos dedicamos a coreografiar una estructura escénica haciendo referencia al modo en que Maldonado (2019) considera la coreografía: “más que un ejercicio de producción, de orden, de estrategia, es un instrumento de percepción reflexiva” (p. 265). Esta estructura busca dar cuenta de las herramientas compositivas, conceptuales y metodológicas encontradas en la investigación. Los materiales que componen las dimensiones sonoras, plásticas y escenográficas de la conferencia devienen del peso, la tarea, el esfuerzo, la carga, el uniforme, el poner el cuerpo. La investigación nos acerca al universo del oficio, llevándonos a desarrollar una poética basada en el rol de profesionales de la escena, vinculando el trabajo de obrera con el hacer de la danza. Elegimos el formato de conferencia performática porque nos permite presentar las vivencias de la práctica de investigación y el laboratorio de experimentación mediante diversas atmósferas creativas, haciendo partícipe de una comunicación cercana y directa, a quienes presencian.

3. Pilares: construir el hacer

En el siguiente apartado nos propusimos trasladar las vivencias de la investigación de la manera más similar posible a nuestros registros, con el deseo de que esta escritura se convierta también en experiencia de creación.

En el espacio del laboratorio comenzamos por agotar todas las caras del movimiento en busca de aparecer en otras nuevas, agotar las calidades, las dinámicas y los tiempos para poder abandonarlos. Recuperando a Lepecki (2008), quien afirma que el agotamiento es el agotamiento de lo dado en relación a una identidad en la danza, durante la exploración nos preguntamos: ¿qué es lo dado en nuestra propia investigación?, ¿agotar el cuerpo solamente en velocidad y agitación?, ¿agotarse en la inmovilidad?, ¿agotarse entre estas dos posibilidades?

Pudimos identificar un aumento de posibilidades a partir de la exploración de lo conocido, percibiendo que siempre hay algo más por conocer o reconocer. En cada encuentro emergía una conversación interna en la que el pensamiento era una acción más de nuestra danza, en un cuerpo que piensa/mueve/relaciona. La complejidad en la exploración apareció en el intento de generar un nexo, de establecer una continuidad entre lo que uso y lo que desecho, cuestionando y reconfigurando a cada instante nuestra presencia.

En nuestras prácticas sentimos cómo nuestro cuerpo traía al presente aquellos conocimientos que había adquirido en el pasado, para relacionarlos y habilitar su reestructura. Las diferentes condiciones de los ensayos definieron nuestras prácticas, permitiéndonos generar circunstancias nuevas que produjeron modificaciones en nuestro mover y en lo que pretendíamos agotar. Las condiciones en las que se gestionaba el espacio de entrenamiento variaron, lo cual nos llevó a vivir cómo se regenera el movimiento en el intento de agotar. Percibimos el movimiento como

inacabado y con infinitas posibilidades de vinculación, entonces, ¿que se pretende agotar?, ¿la idea?, ¿el concepto?, ¿la repetición? En la búsqueda por descifrar qué de todas estas preguntas nos permitía permanecer en la tarea de agotar, aparecieron la *velocidad*, el *REbote*, el *t e m b l e q u e o*, lo lanzado → , la *RÍTmic a*, la *agitación*, la *repetición*

la repetición

la repetición

la repetición

como mecanismos para llegar a ese estado. El agotamiento para nosotras fue percibido como un entrecruzamiento de saberes corporales previos y conocimientos ya adquiridos que, al dejarse afectar por estímulos en un intercambio de sensaciones, se cuestionan, se encuentran y dialogan, para dar lugar a nuevos interrogantes, recorridos y experiencias.

En esta exploración del agotamiento en nuestras danzas apareció, como una nueva experiencia, la posibilidad de detener el movimiento.

Nos obligamos a atravesar el silencio, a detenernos y a percibirnos inmóviles...

.
. .
.

A partir de esto nos propusimos seguir profundizando sobre la noción de *quietud*. Comenzamos preguntándonos por la diferencia entre *quietud* e *inmovilidad*: ¿son lo mismo?, ¿son lo mismo para nosotras?

Reflexionando en la práctica, al buscar la *inmovilidad absoluta*, vivenciamos que siempre algo se mueve, que todo se mueve. Notamos que nuestro cuerpo busca modificar su estructura o posición para poder estar en *quietud*.

cambio el peso

trago saliva

se me mueve el pelo

pestaño

el pecho se infla

tiemblan mis músculos por el esfuerzo

siento el sudor rodar por la piel.

A partir de esta experiencia comenzamos a considerar la *inmovilidad* como relativa al momento que pasó y a la *quietud* como la composición de muchas *inmovilidades*, *micromovimientos* y *sensaciones*. Nos propusimos entonces probar diferentes posibilidades de concebir la *quietud*. En la propia experimentación, habitar muchas *quietudes* nos permitió vivenciar también el agotamiento en lo simple, identificando que estas nociones conceptuales/sensoriales –agotamiento



Imagen 3: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2022). *Un cuerpo que danza presente* [conferencia performática]. Sala Farina, Universidad Provincial de Córdoba. Fotografía de V. Richardson.

y quietud– se retroalimentan. Agotamiento–quietud fue la relación principal que sostuvo nuestra construcción de presencia, sin embargo, la presencia se produce en cada relación que vivimos,

afuera–adentro / tiempo–espacio / yo–movimiento / entre–nosotras / palabra–cuerpo.

Sostener estas relaciones mediante la acción nos permitió estar más presentes en lo que estaba sucediendo. Sentimos que, para que nuestra presencia corporal esté enteramente ahí, necesitábamos estar presentes temporalmente también; las concepciones de presencia [acción corporal] y presencia [acción temporal] se retroalimentaron en la práctica constantemente.

En esta exploración de relaciones nos preguntamos, ¿cuántas maneras hay de relacionarse con el otro?, ¿cuántos tipos de relaciones hay?

Contagio

Oposición

Contacto

Repetición

Contemplación

Observación

Percepción

Escucha

Sensación

Comunicación verbal

Afección

En el encuentro y la relación que construye la afección, ¿dejarse afectar por un cuerpo ajeno es una decisión?, ¿activar un cambio en le otre es un acto consciente?, ¿qué acciono para estar disponible y recibir lo que le otre me propone?, ¿cómo llega lo que estoy haciendo-percibiendo-sintiendo a contagiar a le otre?

En los entrenamientos sentimos que se disipaban los roles de accionar y dejarse afectar. Por momentos, provocábamos una modificación en la otra y otras veces respondíamos a un estímulo. Creemos que mantenernos en el “entre” de estos roles, recibir y proponer, se vuelve una herramienta interesante para entrenar la presencia y percibirnos presentes.

4. Muros: contener lo propio

En la búsqueda por componer universos propios que vinculen la investigación con lo escénico, indagamos en metodologías compositivas que nos llevaron a identificar las poéticas que constituyen nuestra conferencia performática. Estas estrategias partieron de trabajos de improvisación y registros de ensayos en los cuales generamos –de manera compulsiva– materiales sin descartar ninguno, dándole valor a lo que creíamos, sentíamos y pensábamos, poniendo en un mismo rango de importancia las experiencias personales, colectivas y cotidianas en relación al laboratorio, a la escena y a la teoría. Consideramos que la práctica de autogestión en el mover y en la escritura nos permitió permanecer firmes en el valor de lo que encontrábamos y descubríamos desde la exploración y el vínculo entre nosotras.



Imagen 4: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2022). *Un cuerpo que danza presente* [conferencia performática]. Sala Farina, Universidad Provincial de Córdoba. Fotografía de V. Richardson.



Imagen 5: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2021). *Un cuerpo que danza presente* [conferencia performática]. Registro de composiciones de escritura y práctica en el laboratorio de escénica.

Durante el proceso de bucear por las corporalidades del agotamiento y la quietud en situación de estados, aparece la necesidad de empezar a organizar estos materiales pensado en la mirada de uno u otro. Las decisiones en relación a ese orden se construyen a medida que profundizamos en estas nociones. Nos permitimos poner en cuestión la propia investigación para reflexionar sobre lo que queremos decir y cómo queremos accionar. Nos preguntamos cómo es la comunicación que queremos generar y qué tipos de espacios queremos habilitar para compartir las experiencias vividas y, a su vez, construir maneras de investigar en escena.

¿Cómo aparece la voz?

¿Por qué y para qué queremos usar la voz?

¿Qué matices adquiere la voz en cada exceso?

¿Qué le sucede al resto del cuerpo cuando aparece la voz?

¿Cómo estar presente en la voz?

¿Cómo componemos las palabras?

Nuestro propósito es desarrollar la voz como material en la escena al igual que lo son el cuerpo, la música, la coreografía y el tiempo.

Respecto de la temporalidad, percibimos una variabilidad en el tiempo de acuerdo a lo que estamos investigando, a lo que sentimos, al espacio donde estamos, al cansancio y a la presencia de otro. Nuestra intención es trasladar estas preguntas a la conferencia para habilitar desplazamientos en la manera en la que percibimos el tiempo.

¿Cuánto tiempo necesitamos para sentirnos presentes?

¿Cuánto tiempo se sostiene un estado?, ¿existe un tiempo predeterminado?

¿Cuánto debería durar un estado?, ¿cuánto queremos que dure?

¿Cómo se registra el tiempo?

¿Cómo vinculamos el tiempo reloj y el tiempo percibido?

¿Cómo nos vinculamos en la escena?

¿Qué modos de relacionarnos entre nosotras elegimos para estar en escena?

Estas son algunas de las preguntas que nos hacemos continuamente durante la práctica para sostenerla y que nos permiten permanecer en presencia.

Nos parece importante remarcar que la conferencia, además de recuperar sensaciones vivenciadas en el proceso del laboratorio, pretende ser una investigación en sí misma que se actualiza cada vez que se practica. Se construye a partir de la recopilación de experiencias que a nosotras nos permite mantenernos en un estadio de preguntas y tareas, incluso después de haber ensayado hasta el exceso cada uno de los momentos. La conferencia teje una red de encuentro entre la escenificación y lo comunicacional de los universos principales que abre la investigación: presencia, técnica, agotamiento y quietud. En una búsqueda por lo sensible, lo creativo y lo metafórico, orde-

namos de forma estratégica los conceptos, las experiencias, los pensamientos y las acciones, para seguir tomando decisiones en tiempo real que afirmen lo que está siendo y nos aproximen a una mirada performática de la escena.

4.1 Un cuerpo que danza presente

La conferencia performática es la forma en la que elegimos compartir parte de las experiencias recopiladas de la investigación en los laboratorios, para seguir indagando en ellas en escena, porque consideramos que los conceptos trabajados en la práctica no se agotan al momento de componer, sino que se siguen potenciando, recuestionando y reconfigurando en cada ensayo.

4.1.1 Excesos

La primera parte de la conferencia se construye de excesos. Con excesos nos referimos a las vivencias del agotamiento y la quietud en nuestras prácticas. Ponemos en juego tensar y destensar estas nociones para generarnos el estar presentes. En un principio, experimentábamos estos excesos como un lugar de llegada que abandonábamos al alcanzar un punto máximo o nuestro objeto de estudio. Al continuar con la investigación nos propusimos sostener en el tiempo esos excesos mediante variables (de intensidad, de tiempo, de amplitud), generando aquello que llamamos *estados*. Creemos que habitar el agotamiento y la quietud de esta manera nos permite regenerar y desbordar el perdurar en excesos para, desde este modo de estar presentes, poder entrenar, analizar y sistematizar herramientas técnicas.

En nuestra conferencia elegimos comenzar a autogestionarnos el agotamiento desde la velocidad, una dinámica latigada, un recorrido en el espacio amplio y movimientos explosivos. En esta primera instancia, le espectadore ingresa mediante una instalación que propone un recorrido sobre nuestro proceso, mientras se escucha lo que estamos produciendo en ese momento en la escena. Lo primero que se percibe es lo sonoro, que genera una expectativa sobre lo todavía no visto, hasta que nos vislumbramos en escena. Los materiales se reorganizan para dejar aparecer otro tipo de registro corporal que reconocemos fácilmente como danza (unísono, rítmica, virtuosismo). Continuamos por autogestionarnos el agotamiento desde quietudes construidas por instantes de pausas activas y de micromovilidades. En esta permanencia exponemos las tareas que identificamos que hacemos para sostener estas corporalidades. Abordamos también el rebote, el temblequeo y los movimientos contenidos como estrategias de agotamiento, pudiendo identificar tareas similares a las nombradas en quietud. Sostenemos estos excesos y aumentamos nuestra resistencia.

Hemos vivido estos excesos individualmente en la exploración y también al estar juntas en escena. Hemos investigado las posibilidades de agotar el vínculo y, a partir de ahí, tomamos decisiones sobre la relación que queríamos construir en escena. En la conferencia, jugamos con el peso, la carga, el soporte entre nosotras y con los objetos que construyen la instalación, habilitando una relación recíproca en busca de un equilibrio entre fuerzas. Hay exceso en cada vínculo que genera modos de estar.

4.1.2 Inundar de palabras

*El cuerpo grupal es capaz de sostener lo que no puede un
cuerpo individual*
Fabiana Capriotti (2021)

El encuentro entre nosotras fue disparador y sostén en nuestro proceso de investigación. El encuentro con algunos autores fue inspirador para pensar la técnica; establecer relaciones entre ellos nos permitió la construcción de una definición propia en nuestro trabajo.

Natalia Bazan (2021) propone a la técnica como una práctica donde descansa un saber, Lucas Condró y Pablo Messiez (2016) proponen tecnificar los aspectos que hacen a algo singular, Leticia Mazur (2020) comparte –en relación a nuestra vinculación entre la técnica y la presencia– la necesidad de encontrar formas de entrenar la presencia en las artes escénicas. Creemos que todas estas reflexiones se sostienen con la afirmación de Roxana Galand (2017): “la materia del cuerpo es el campo donde sucede nuestra danza” (p. 82).

4.1.3 La antesala del vacío

La antesala es una invitación a / un prepararse para / el espacio entre
recorrer
cambiar de espacio
revelar
aproximarse a la intimidad

4.1.4 El vacío es un equilibrio de excesos

Elegimos cerrar la conferencia creando un espacio de intimidad que propone especial escucha a lo sensible, lo poético, lo metafórico, lo subjetivo de la belleza. Encontramos belleza en la amabilidad del vínculo entre nosotras y los espectadores, en explorar una conciencia panorámica que multiplique nuestra presencia, en generar imágenes pensando en un otre, en sostenernos de imaginarios inundados de sensación, en dejar que aparezca el cuerpo cargado de todo lo estudiado, de todo lo dicho, de todo lo bailado. Nos gustaría que –como si atravesáramos, con todo lo que se investigó, se dijo y se hizo, por un embudo– el cuerpo quede en un lugar pacífico y de disfrute, instalando una atmósfera de contemplación. Reducimos el espacio para acercarnos y que aparezca el detalle; lo que no se ve, se imagina. En esta última microescena que se sostiene en la relación entre lo sonoro, lo plástico, lo lumínico, lo escenográfico y lo corporal, lo que sucede propone ser recorrido para ser mirado de cerca. Es entre los excesos y la antesala del vacío que construimos nuestra investigación para encontrarnos, entre altibajos y vaivenes, ejerciendo la práctica.

4.2 Sistematización de herramientas técnicas para la presencia escénica

- Permanecer en el exceso hasta percibir un modo particular de estar. Permanecer en ese estar.
- Mantenernos en el “entre” de roles afectivos con una/les otre/s para activar una tensión. Dar y recibir como herramientas para percibirnos presentes.
- Habilitar las preguntas durante la práctica. Permitir que estas preguntas sostengan las consignas y sean motores de las acciones. Tecnificar la pregunta, volverla más específica.
- Entrenar lo aprendido en un tiempo pasado para accionar y decidir en el presente.
- Construir lo personal de cada práctica. Crear, elegir y decidir qué es lo específico de esa práctica.
- Registrar la temporalidad en los laboratorios. Entrenar para aumentar la resistencia.
- Percibirnos en conciencia panorámica, registrar que todo lo mencionado antes está sucediendo en simultáneo.

Conclusión

Losa: base para nuevos cimientos

A modo de compartir reflexiones finales, creemos que hubo un cambio en nuestra investigación cuando abandonamos el objetivo ambicioso de pretender crear herramientas técnicas pensadas para otros y comenzamos a estudiar desde la propia experimentación, en nuestros cuerpos y para nosotras. Este cambio no tuvo que ver con una modificación del objetivo, sino, más bien, con la manera en que decidimos abordar la investigación, desde dónde partimos y a dónde pusimos el foco. Luego de este cambio de perspectiva, y en base a las lecturas, vivencias y exploraciones, abordamos la técnica como un conjunto de modos de acción, como el medio que nos permite profundizar lo que acontece en nuestra práctica. Consideramos a la presencia como una forma de estar, de existir, de habitar y una manera particular de accionar el tiempo y el cuerpo. Accionar el tiempo de manera múltiple y relativa, provocando fisuras. Accionar el cuerpo de manera integral y consciente, manteniendo una atención total mediante la escucha, la observación y la percepción de lo que sucede. Para nosotras, el estudio de la presencia se vuelve una técnica desde donde revitalizar la escena.

Para la construcción de herramientas técnicas de presencia escénica desarrollamos un estudio minucioso en el hacer, desde el agotamiento y la quietud. Estas nociones comenzaron siendo conceptos distintos que pretendíamos complementar entre sí. Como metodología en los laboratorios decidimos sostener estas corporalidades en un tiempo prolongado y habilitar la regeneración constante de los movimientos. Este recurso recurrente en nuestros ensayos, que mencionamos como *estados*, nos permitió darnos cuenta de que ambos conceptos nos abrían las mismas preguntas y de que los vivenciábamos de manera similar, por lo que decidimos nombrar al agota-



Imagen 6: Hoz, M. S. y Romero, V. M. (2022). *Un cuerpo que danza presente* [conferencia performática]. Sala Farina, Universidad Provincial de Córdoba. Fotografía de V. Richardson.

miento y a la quietud como excesos, incluyendo un concepto que los contuviera y considerándolos procedimiento de nuestra investigación.

Sostenemos que la técnica es constitutiva del cuerpo y de la danza; las herramientas técnicas nos construyen fuertes, flexibles, permeables, activas, sensibles. Vivimos, muchas veces, la técnica como algo rígido, duro y formal. Fueron aquellas experiencias “grietas” las que nos hicieron preguntarnos por modos de aproximarnos a la técnica y nos vincularon con recorridos más amables, amorosos, moldeables y multidireccionales. Es por eso que elegimos pensar a la técnica desde una mirada puesta en el cuerpo, incorporando la concepción de la sensación y la afección. Esto nos permitió habilitar otros espacios de creación donde cada cuerpo receptiona y adapta de diversas maneras el trabajo técnico. La técnica como soporte de la materia y dosificación de nuestra presencia es una herramienta para atraer la atención de lo otro y trabajar lo sensible. La consciencia que desarrollamos a partir de la repetición, la práctica y el entrenamiento de los mecanismos que nos hacen sentir presentes nos permite salir de la creencia de que la presencia es eso natural y aurático de unos pocos y concebirla como un comportamiento que requiere de concentración en el desarrollo de acciones que sostienen las corporalidades de excesos. A través de la práctica volvemos a encontrar recursos que habilitan una construcción de la escena y trazan otros tipos de estrategias para habitar la presencia como un modo de estar, abriendo las posibilidades de escucha que se dan adentro pero que también necesitan de un afuera.

En nuestra conferencia generamos una investigación *in situ* a partir de la recuperación y la puesta en cuestión de todos nuestros encuentros. La conjunción que propone la carrera de

Licenciatura en Composición Coreográfica entre teoría y práctica fue uno de los grandes desafíos con el que, sabíamos, nos íbamos a encontrar. El formato elegido para nuestra investigación nos permitió llevar un registro escrito que buscó traer los conocimientos generados desde nuestros cuerpos para ponerlos en relación con la teoría. Estos escritos funcionaron para ponerle palabras a la experiencia de lo real en nuestros cuerpos, facilitando el convivio entre lo escrito y lo hecho, el cuerpo y las palabras, la teoría y la práctica. Esta relación la vivimos como una red de encuentros y desencuentros, complementos y oposiciones.

Después de haber atravesado este proceso, que sentimos que aún no finaliza, hemos podido registrar que existen preguntas que aún laten en nosotras: ¿qué es lo que se modifica cuando aparece la expectación de una otra?, ¿por qué?

Bibliografía

- Bazan, N. (2021). *Pequeña danza para ser bailada bajo la lluvia* [disertación]. Conferencias sobre danza contemporánea "Mujer-Cuerpo-Danza". Teatro del Libertador General San Martín. https://youtu.be/4h7l_eeSmAo.
- Capriotti, M. F. (2021). *Danza y peligro*. Buenos Aires: Fabiana Capriotti [Autogestivo, autoproducido y auto editado].
- Condró, L. y Messiez, P. (2016). *Asymmetrical-Motion. Notas sobre Danza y Pedagogía*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Galand, R. V. (2017). *Naturaleza de la fuerza en el cuerpo y en la danza*. Buenos Aires: Roxana Valeria Galand -la ed. la reimp.
- Lepecki, A. (2008). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (A. Fernández Lera, trad.) Madrid: Universidad de Alcalá.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea* (A. Fernández Lera, trad.) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Maldonado, J. F. (2019). ¿Cuánto tiempo se necesita para estar inmóvil? En B. Hang y A. Muñoz, *El tiempo es lo único que tenemos* (pp. 255-265). Buenos Aires: Caja Negra.
- Mauss, M. (1934). Las técnicas del cuerpo. En J. Crary y S. Kwinter, *Incorporaciones* (pp. 385-405). Madrid: Cátedra Teoremas.
- Mazur, L. (2020). Estamos rodeados de infinitos. En *El idioma de la danza* (pp. 9-24). Buenos Aires: Excursiones.
- Pérez Galí, A. (2015). La comunidad sudorosa. En I. Roza y Q. Pujol, *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo* (pp. 217-236). Barcelona: Polígrafa.
- Phelan, P. (2003). *Unmarked: The Politics of Performance* (A. Del Re, trad.). Londres: Routledge.

Micaela Sofía Hoz

Licenciada en Composición Coreográfica (2022) y Técnica Universitaria en Danza Contemporánea (2018), egresada de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Actualmente, docente adscripta de la cátedra Técnica de Danza Contemporánea II de la Licenciatura en Composición Coreográfica de la UPC. Cocreadora del grupo de investigación “Cuerpo en obra”, cocreadora de la conferencia performática *Un cuerpo que danza presente*. Dirección en los proyectos audiovisuales de video-danza *Sin ir más lejos* y CUANDO ABRUMA, seleccionado para ser presentado en el Festival de Videodanza PANOR MICA (Brasil), Festival de Videodanza InShadow (Lisboa), Festival Internacional de Videodanza y Performance MEF - INFINITOS “CUERPOS, GÉNEROS Y DISIDENCIAS” (Argentina). Actualmente bailarina en la Compañía Cortejo Escena.

Virginia María Romero

Bailarina e intérprete con formación en danza contemporánea y danzas folclóricas. Estudiante de la Licenciatura en Arte y Gestión con Mención en artes escénicas; Licenciada en Composición Coreográfica (2022) y Técnica Universitaria en Danza Contemporánea (2017), egresada de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC). Docente adscripta de las cátedras Técnica de Danza Contemporánea III y Práctica Profesionalizante III de la Licenciatura en Composición Coreográfica de la UPC. Bailarina creadora de la compañía Trazo, intérprete en Solsire –compañía folklórica dirigida por Laura Cortejo y Facundo Cornejo–, codirectora de la compañía Desvío, junto a Carolina Vocos. Bailarina creadora del grupo de investigación “Cuerpo en obra”. Intérprete en *Desde Adentro* –Solsire–; en *Ritos del Pasaje* –dirección de Pedro Rodríguez–; y en *Las Miradas Mercedas* –dirección de Magdalena Arnao–, obra ganadora del premio fondo estímulo a la danza 2018/2019. Participación en el MoVer(2017) y el Festival Internacional de Teatro Mercosur (2016).



Como citar este artículo

Hoz, M. y Romero, V. (2024). La presencia escénica concebida desde la técnica: una tensión entre excesos. *Sendas*, 7(1), 51-70. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/44804>.



La aleatoriedad en música como recurso expresivo

Aleatoric in music as an expressive resource

— **Ceferino Antonio García**

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Licenciatura en Composición Musical
garciaceferino79@gmail.com
Córdoba, Argentina

Recibido: 15/06/2023 – Aceptado: 03/11/2023

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s26182254/kprtdx8a6>

Resumen

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la aleatoriedad en música a través del análisis de tres obras del propio autor del artículo. Se presentan, en primer lugar, los fundamentos por los cuales se eligió esta temática y, a continuación, se desarrolla la investigación realizada sobre la noción de *aleatoriedad* y sus diferentes alcances compositivos para el proyecto. Luego, se exponen las determinaciones técnicas y estilísticas de lo aleatorio en la composición de estas tres obras y, finalmente, se reflexiona sobre la aleatoriedad como recurso creativo desde una perspectiva personal y sobre sus posibles aportes originales para la creación musical.

Palabras clave
música contemporánea,
composición,
modelización, proceso
aleatorio

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

The aim of this article is to reflect on aleatoric in music through the analysis of three works by this article's author. The foundations for which this theme was chosen are first presented, and then, the research carried out on the notion of aleatoric and its different compositional scope for the project is developed. Next, the technical and stylistic determinations of the aleatoric in the composition of these three works will be exposed, and finally, aleatoric will be reflected on as a creative resource from a personal perspective and possible original contributions for musical creation.

Key words

contemporary
music, composition,
modelling, random
processes

Introducción

El presente artículo está basado en el trabajo final realizado por el autor como requisito para la Licenciatura en Composición Musical (plan 1986) del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El trabajo final propuesto para esta instancia se desarrolló en base a la investigación de la aleatoriedad como recurso expresivo para la composición de tres obras con diferentes instrumentaciones y formatos: *...deja que hable el viento!* para ensamble (García, 2018; 2019); *Los límites del cuerpo* para piano y parlantes (García, 2018; 2019); y *Luxfonía* para clarinete en sib y orquesta (García, 2018). Estas tres obras fueron organizadas y pensadas desde el concepto de *aleatoriedad* y compuestas a partir de la determinación técnica y estilística de dicho concepto.

La propuesta de pensar la aleatoriedad como un recurso expresivo comprende la noción de que los procesos aleatorios utilizados definen el contenido expresivo de cada obra al incidir en el discurso y la estructura formal de cada una de ellas. Este particular interés deriva de la investigación realizada por el autor a partir de grabaciones de campanas puestas en movimiento por el influjo del viento, donde la incidencia probabilística de las alturas y las duraciones registradas resultaron en el material sonoro a utilizar para la composición de una pieza para piano solo.

En función de esta experiencia previa, las instancias metodológicas a seguir para la propuesta del trabajo final fueron:

1. Trazar parámetros operativos concretos, esto es, determinar analogías técnicamente comprendidas que permitan formalizar los discursos compositivos.
2. Definir técnica y estilísticamente la aleatoriedad y la improvisación como recursos compositivos.

Partiendo de estas premisas iniciales se planteó como base conceptual la operatividad creativa del compositor mexicano Julio Estrada con su sistema en creación musical¹, para analizar y ordenar esta experiencia y, de esta manera, construir un protocolo de orden metodológico para la investigación y creación de las obras propuestas en torno a la aleatoriedad.

Para Julio Estrada (2011), la investigación teórica y creativa en arte requiere de un vínculo estrecho entre realidad e imaginación, para lo cual propone un modelo superador de la tríada *teoría, sistema, estilo*, del modelo académico europeo, que consiste en una secuencia de interrelación de campos complementarios entre *realidad, imaginación, teoría, sistema y estilo*, donde se integra lo racional, lo imaginario y lo real para pensar, imaginar y crear música. En este sentido, el marco teórico de Estrada permitió indagar que la observación de los resultados de la experiencia con las campanas de viento (realidad) habilita pensar la aleatoriedad como “marco teórico” y “recurso creativo expresivo” con relación a los posibles estados de representación (analogías) entre la fenomenología de la naturaleza y lo sonoro, donde la “imaginación” creativa en torno a estas relaciones se entiende como una manera personal e individual de abordar la creación sonora (estilo).

¹ Este sistema fue visto y estudiado durante clases que el compositor Julio Estrada brindó durante el curso SUICREA, Seminario de Investigación en Creación Artística (2020).

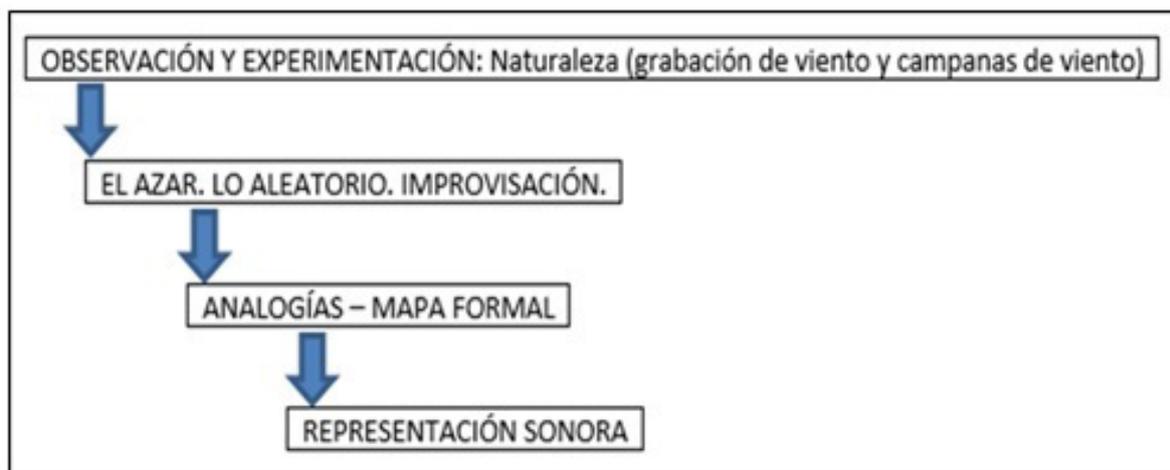


Imagen 1: Protocolo de organización metodológica.

Estas relaciones entre la materia sonora y la fenomenología de la naturaleza se establecen de una forma comparativa y representativa, es decir, se reinterpreta desde un punto de vista acústico el fenómeno observado. La construcción de estos paralelos análogos entre la materia sonora y el fenómeno natural observado no tiene como finalidad la búsqueda de un sentido programático, sino la aprehensión de cierta percepción física o la interpretación de una curva energética desplegada por el objeto de análisis donde algunos paralelos son posibles de representarse análogamente como pueden ser la densidad, la saturación, la curvatura, el espacio, la profundidad, el registro, entre otros.

Partiendo de una comprensión musical del concepto de *aleatoriedad*, se expondrá a continuación una posible interpretación teórica de los procesos aleatorios involucrados en la pieza para piano *...deja que hable el viento!* (García, 2015), siguiendo el marco explicativo de Rocha (2000) sobre los presupuestos de Konold (1991), que luego servirá de fundamento para las posibles aplicaciones creativas en las obras propuestas.

La aleatoriedad y el viento

“Cualquier proceso cuyo resultado sea impredecible con respecto a uno o más de sus parámetros cae en la categoría de indeterminación” (Cage, 1952, 1961, 1990, cfr. Cope, 1997). El concepto de *aleatoriedad* en música es un concepto complejo que ha sido analizado profusamente y que puede ser entendido desde múltiples ángulos y perspectivas. Sin caer en simplificaciones, el postulado de Cage es un posible acercamiento a la aleatoriedad en música. Por otro lado, desde el punto de vista del acto compositivo, lo aleatorio puede ser también parte de un proceso previo a la escritura de la obra; mientras que, desde la perspectiva de la interpretación, el proceso puede consistir en dejar librado al azar la ejecución de algunos parámetros de la obra con diferentes niveles de control sobre los otros no incluidos en esta acción azarosa.

Dos de los primeros presupuestos que propone Konold (1991) para definir a una situación aleatoria son la **casualidad** y la **incertidumbre**. El primero, postula que una situación aleatoria se sucede cuando no pueden ser identificados claramente los factores causales que la originan o no hay control sobre ellos. A su vez, un suceso es aleatorio cuando no hay un concepto previo de cuál va a ser su resultado y, por lo tanto, no hay forma de predecirlo con seguridad, entonces hablamos de incertidumbre. En el caso de las campanas de viento podemos decir que ambos presupuestos se cumplen, dado que no tenemos control sobre el viento y su influjo, por ende, es incierto cuándo el viento ejercerá influencia en las campanas y de qué manera lo hará. Es cierto que conocemos las alturas que intervienen, ya que estas son limitadas a la afinación y a la cantidad de campanas que tenga el móvil, y esto, se establece como un factor de control, es decir, lo que conocemos; sin embargo, no podemos predecir el ritmo o las configuraciones rítmicas que se sucederán. Otro de los presupuestos define a un suceso aleatorio como un fenómeno donde hay más de un resultado posible, entendiéndose entonces como un suceso de **múltiples posibilidades**. Como ya hemos dicho, si bien las alturas son limitadas, las mismas campanas de viento, grabadas de la misma manera y colocadas en el mismo lugar, no nos permiten predecir con total seguridad que se repitan los mismos esquemas o configuraciones rítmicas conseguidas la primera vez. Por otro lado, un suceso también es aleatorio cuando cada uno de sus resultados tiene la misma probabilidad de ocurrir. Esto es llamado **equiprobabilidad**. Si bien el análisis de la grabación de campanas de viento arroja resultados en donde ciertos patrones melódicos y rítmicos parecieran ser privilegiados, dándonos la sensación incluso de que son variados o improvisados, tenemos que notar que el análisis está segmentando a un fragmento de un continuo que podría ser infinito y por ende arrojar otros valores estadísticos.

Ejemplo: comienzo de *...deja que hable el viento!!!* para piano (García, 2015).

- Nota promedio: re_5^2
- Nota media: $mi\ bemol_5$.
- Rango: sol_4 – $si\ bemol_5$. Ocurrencias: sol_4 [1] – $si\ bemol_5$ [4].
- Las tres alturas con más ocurrencias: $si\ bemol_4$ [10]. sol_5 [7]. fa_5 [6]

También, podemos establecer que todas las campanas pueden sonar y entre ellas configurar una cantidad limitada de combinaciones. Pero todas tienen la **misma probabilidad** de ocurrir al menos hasta el instante previo en que las campanas se muevan por el influjo del viento. La **ausencia de información** sobre el suceso también nos da la pauta de que estamos ante un hecho aleatorio. Por ejemplo, conocemos qué alturas tienen las campanas y cuántas son, pero no conocemos cómo va a incidir el viento sobre ellas y, por lo tanto, desconocemos *a priori* sus posibles combinaciones.

² Para identificar a cuál octava pertenece una altura determinada, se utiliza, en el presente trabajo, el método del índice acústico internacional donde la altura de la_4 440 Hz es el la_4 .

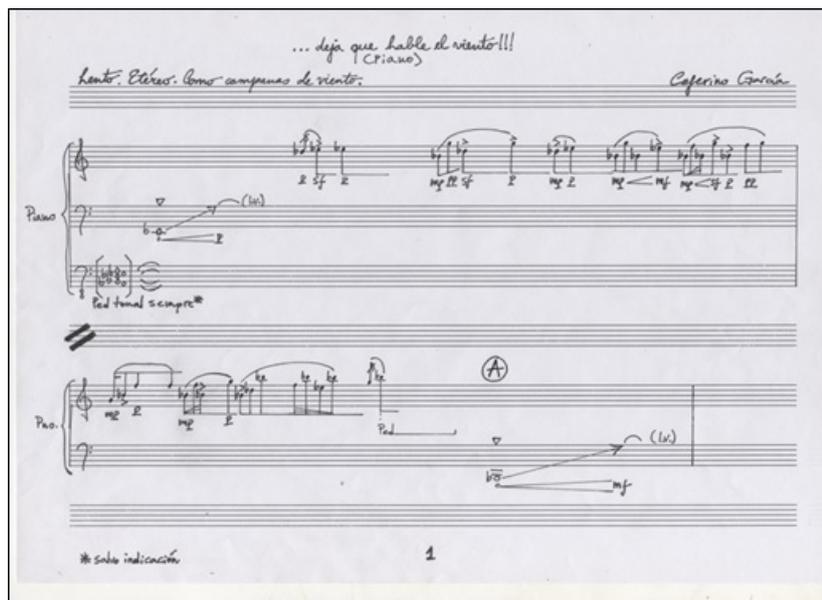


Imagen 2: García, C. A. (2015). ...deja que hable el viento! para piano solo.

Por último, uno de los presupuestos más interesantes que postula Konold (1991) sobre la aleatoriedad es su propiedad de **modelización**. Esto significa que podemos entender a la aleatoriedad no como una cualidad de un suceso, sino como un recurso factible de ser modelizado, y por lo tanto de poder ser aplicado a diferentes situaciones, que nos permita conseguir diferentes resultados. Lo interesante de comprender este aspecto de la aleatoriedad, y su posibilidad de modelización, es que no solo podemos replicar determinado modelo y configurarlo de diferentes maneras para ser aplicado en una instancia de preparación de materiales sonoros mediante la improvisación, por ejemplo, sino también como parte integral de la estructura y forma de una música.

El concepto de aleatoriedad y su modelización

Entendiendo a la aleatoriedad como un recurso factible de ser modelizado y posible de ser configurado de diferentes maneras para aplicarse a diferentes situaciones, expondré a continuación las distintas aproximaciones que se emplearon en la composición de cada una de las obras.

En *...deja que hable el viento!* para ensamble (García, 2018; 2019), la escritura de la partitura es **proporcional** casi en su totalidad y se disponen diferentes **dispositivos de improvisación** tales como cajas de improvisación o de repetición (*loop-box*). El director es quien desencadenará los distintos eventos sonoros marcando su entrada y atendiendo, especialmente, a la “escucha de lo que sucede”, siendo este un aspecto fundamental para la construcción de la forma final de la obra.

La utilización de la **escritura proporcional** y de los **dispositivos de improvisación** se relaciona con la necesidad de no tener un control total (incertidumbre) del material que irá conformando complejos sonoros caracterizados por procesos texturales que no precisan del rigor del plano vertical. Además, esta estrategia permite comprimir, en la menor cantidad de espacio visual de la

Imagen 3: García, C. A. (2018, 2019). ...deja que hable el viento! para ensemble (p. 1).

partitura, procesos que pueden ser muy largos y que necesitan de un tiempo para evolucionar. Por otro lado, el hecho de que la escucha de lo que sucede sea fundamental para la forma final de la obra engloba la idea de lo indeterminado como un **proceso**, en donde la **tensión** propuesta en la **escucha** deviene necesariamente en una **construcción colectiva** de la obra. Este concepto es tomado como referencia de la obra para ensemble *...que colma tu aire y vuela*, del compositor Marcos Franciosi (2005). En entrevista con el compositor, comenta lo siguiente:

...que colma tu aire y vuela es una obra donde se reflexiona sobre la **tensión en la escucha**, sobre la proporcionalidad natural del sonido. Es la idea de que los músicos debían sí o sí escucharse el uno al otro. En esta obra pensé mucho en la dimensión del tiempo, en las relaciones de dinámica, en el aliento, en cuestiones físicas de los instrumentistas y sus instrumentos. Por ejemplo, ¿cuánto dura soplar esto en la flauta? Eso ya te marca algo, no hay compases, pero hay un gesto que determina un tiempo y que no va a poder ser otro (M. Franciosi, comunicación personal, junio de 2019).

Recuperando la conceptualización que realiza Franciosi sobre la **tensión en la escucha** como proceso fundamental en la construcción colectiva de la forma final de la obra, se puede concluir que esta tensión engloba la idea de lo "indeterminado" o "aleatorio" en tanto y en cuanto son las diferentes escuchas las que intervienen en un proceso colectivo, constructivo y creativo. Esta tensión interactúa con la proporcionalidad natural del sonido o con la de un objeto sonoro que, por ejemplo, puede necesitar de un proceso medianamente prolongado para desarrollarse en el tiempo y el espacio o, por el contrario, presentar una materialidad que sea extremadamente breve. En consecuencia, su temporalidad y gestualidad, entre otros parámetros y cualidades posibles, repercutirá en la producción de los materiales que conviven a su alrededor y estos se influenciarán mutuamente en el contexto de la obra.

En este sentido, el marco formal de *...deja que hable el viento!* (García, 2018; 2019), es **controlado** y definido por las trayectorias macro de los eventos y materiales sonoros que son delineados en la partitura, pero, a su vez, se trata de un marco formal **elástico**, asumiendo que el resultado sonoro de cada sección dependerá de la proporcionalidad sonora natural de cada gesto, de la percepción en el tiempo y en el espacio de cada gesto, de la experiencia sonora entre el ensamble, el director, y de la escucha que realicen de su propia interpretación para la toma de decisiones. Aquí, el concepto de *elasticidad* no es entendido como el que propone Henry Dixon Cowell en sus primeras obras: “el concepto de elasticidad (...) otorga a los intérpretes la posibilidad de organizar un conjunto de secuencias aisladas” (Nieto, 2008, p. 3). Es decir, la elasticidad formal no está dada por un reordenamiento *ad libitum* de ciertos compases o secciones de la obra por parte de los intérpretes, sino que deviene de asumir que el resultado sonoro de cada sección de esta dependerá de la escucha y la proporcionalidad sonora que cada gesto musical asumirá en la relación a su contexto, por lo tanto, la “elasticidad” de la forma se configura a través de una **performance constructiva** dada por una **tensión en la escucha**.

En *Los límites del cuerpo*, para piano y parlantes (García, 2018; 2019), la aleatoriedad y la improvisación son planteadas deliberadamente como dos instancias diferenciadas en la composición de la obra. En primer lugar, la improvisación es planteada como un **recurso previo** y fuente originadora de los materiales sonoros de la obra; y, en segundo lugar, la improvisación es propuesta como los **procesos de indeterminación** que funcionan estructuralmente dentro de la obra. La improvisación al piano fue grabada en estudio para su posterior análisis y selección del material, y es importante aclarar que este recurso fue elegido para trabajar conscientemente con las “limitaciones” de esa improvisación, es decir, con un material sonoro improvisado que tuviese en su aspecto discursivo hábitos inconscientes de mi propia forma de pensar el discurso musical para la pieza. Esta idea fue inspirada en la obra del compositor Juan Carlos Tolosa (2015) quien, con su trabajo sobre la improvisación y su búsqueda del eslabón perdido entre la tradición oral y la escritura, formula la noción de “idea-contraidea” y plantea a la grabación de la improvisación como un texto con el cual se puede operar.

En sí, la improvisación posee otra lógica discursiva, que es muy inmediata. A bastante corto plazo. El hecho de fijar el momento improvisativo en una grabación lo convierte en un texto sobre el cual uno puede operar; transcribirlo y seguir “contándolo” a los otros con un grado de transformación, por ínfimo que este sea, articulándolo con textos de otro origen (el compositor) (p. 32).

Como procesos de indeterminación dentro de la obra, podemos decir que la interpretación de esta pieza exige la **tensión en la escucha** de la contraparte grabada y su relación con el “texto de la partitura”, donde la función de la parte grabada es, en determinadas secciones, la de una **partitura auditiva**, entendiendo que esta sirve para enmarcar y guiar las acciones aleatorias que deberá asumir el intérprete. Es decir, se retoma el concepto de **elasticidad formal**, pero ahora reformulado, siendo que se propone un contexto sonoro donde el diálogo y la interacción entre lo que funciona de manera fija (lo grabado) y lo que es interpretado por el pianista (lo móvil) entran en tensión.

En la obra se presentan dos secciones –se encuentran nombradas como **ad libitum 1** y **ad libitum 2**– en donde se utiliza esta estrategia. En la primera, **ad libitum 1** (2’40’’), el intérprete debe improvisar sobre el audio utilizando el material sugerido en las indicaciones generales, pero siempre buscando establecer un diálogo con lo que es propuesto en la grabación, es decir, en la **audio-partitura**. El proceso que presenta esta primera sección **ad libitum** traza un paralelo con la técnica compositiva del compositor Witold Lutoslawski, llamada “aleatoriedad de texturas” (Mar-

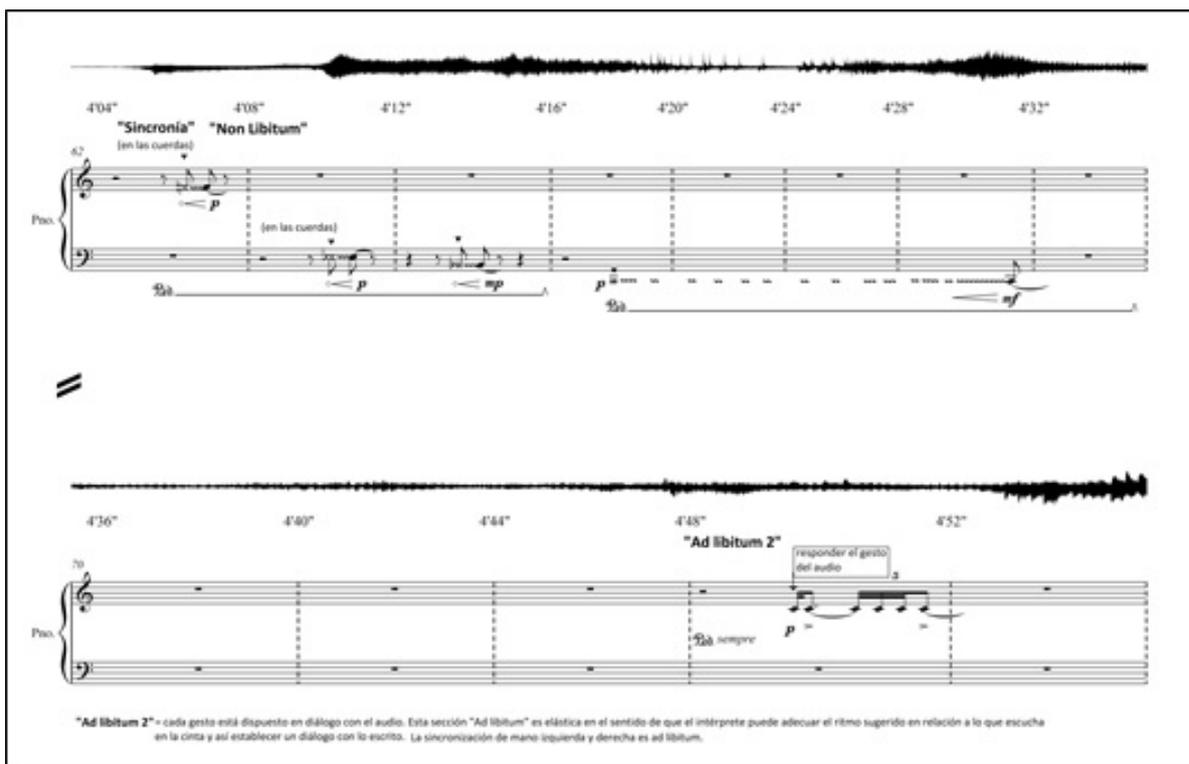


Imagen 4: García, C. A. (2018, 2019). *Los límites del cuerpo*. Sección *ad libitum 2* (p. 8).

co, 2014, p. 38). La aleatoriedad de esta técnica tiene como premisa que la unidad estructural se conserve permitiendo el desplazamiento temporal de los sonidos. Por otro lado, combina notaciones mensuradas con otras que son proporcionales dando espacio a secciones *ad libitum* dentro de un marco más determinado. A diferencia de Lutoslawski, aquí no hay notación mensurada que es combinada o juxtapuesta con otra proporcional o *ad libitum*, sino que lo que está fijo es la grabación, sirviendo de **partitura auditiva** y exigiendo al intérprete la decisión de configurarse como fondo o figura, de dialogar, imitar o contrastar su interpretación de los materiales sonoros en relación con lo que escucha. Por otro lado, los materiales sugeridos para la improvisación poseen **rasgos comunes** a los del audio, buscando de esta manera conservar la unidad en el discurso con una configuración textural polifónica. La segunda sección, denominada **ad libitum 2**, también se relaciona con la idea de la “aleatoriedad de texturas”, pero explotando el concepto de “elasticidad” en la manera en que se interpreta la articulación rítmica del texto-partitura en relación a su contraparte grabada, pudiendo el intérprete decidir de qué manera dialogar con ella –si toca con más o menos rubato, si desacelera o acelera el ritmo indicado–.

En *Luxfonía*, para clarinete en sib y orquesta (García, 2018), la aleatoriedad y la improvisación se presentan en el marco de un contexto de notación determinado. Lo indeterminado entra en tensión al presentarse bloques sonoros métricamente abiertos que pueden desplazarse con cierta libertad, mediante la indicación de calderones con una duración indeterminada entre un gesto y el siguiente. Esto sucede sobre otros bloques sonoros que son mensurados y métricamente prefijados. Este concepto de **desplazamiento temporal ad libitum** a la manera de Lutoslawski posibilita, por ejemplo, la fluctuación expresiva de un ostinato de las maderas que dialoga con el solista y las cuerdas, los cuales conservan una relación determinada entre sí. Una segunda estrategia utilizada en esta obra para lograr el **desplazamiento temporal** de los sonidos consiste en la escritura de los eventos de manera **proporcional al compás** mientras que el resto de la orquesta interpreta su parte de manera mensurada.

32

Fl. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Ob. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Cl. *pp* *ppp* *pp* *ppp*

Fg. *ppp* *pp* *ppp*

Cl. *mp* *ppp* *mf (posible)* *mf (posible)*

Vln. I *pp* *mf (posible)* *pp*

Vln. II *pp* *mf (posible)* *pp*

Via. *pp* *mf (posible)*

Vc. *pp*

Cb. *mf* *pp* *mf*

repetir la secuencia en el orden escrito. \frown es ad libitum.

repetir la secuencia en el orden escrito. \frown es ad libitum.

repetir la secuencia en el orden escrito. \frown es ad libitum.

repetir la secuencia en el orden escrito.

VI^o - III^o col legno battuto

VI^o - III^o col legno

Imagen 5: García, C. A. (2018). *Luxfonía* para clarinete y orquesta (p. 32).

Aleatoriedad e improvisación: determinación técnica y estilística

Aleatoriedad e improvisación en ...*deja que hable el viento!*

En esta obra, los recursos aleatorios y de improvisación se configuran de diversas maneras y su estratificación en relación al tiempo permite controlar la evolución del discurso en su lógica horizontal. A su vez, la estratificación en relación al espacio permite controlar la densidad, es decir, la lógica vertical del discurso. Estas configuraciones operan a través diferentes procesos de control que permitirán la evolución del discurso y que, a través de la puntualización de diferentes “íctus formales”, demarcarán las diferentes secciones del discurso.

A continuación, se detallan las diferentes configuraciones de los procesos aleatorios y de improvisación utilizados en la obra:

- a. **Escritura proporcional.** La escritura proporcional es utilizada en gran parte de la obra. Esta forma de notación permite organizar, en un espacio determinado de tiempo, una secuencia de eventos en donde el ritmo y la duración de cada evento es relativo al de los demás.



Imagen 6: Escritura proporcional.

- b. **Escritura proporcional que es dirigida en sus intervalos de entrada.** Aquí se propone que el resultado sonoro sea el resultado de la interacción con otro. El percusionista n° 2 ejecutará el ritmo según la marcación del director del ensamble.

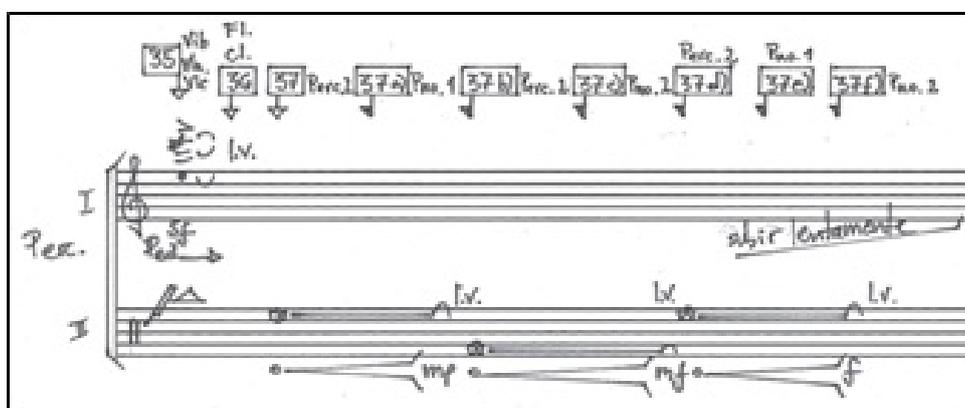


Imagen 7: Escritura proporcional dirigida en sus intervalos de entrada.

- c. **Cuadros de improvisación.** El pianista debe improvisar, utilizando el grupo de alturas indicado en el recuadro, imitando el ritmo que ejecuta el percusionista. Los cuadros de improvisación que se presentan en la obra, están pensados para ser interpretados escuchando el gesto que realiza otro instrumentista.

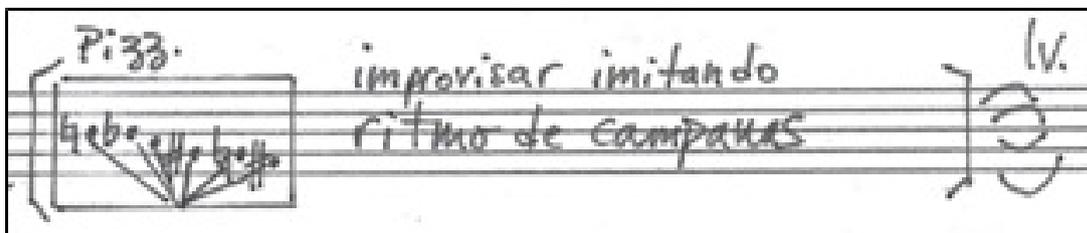


Imagen 8: Cuadros de improvisación.

- d. **Cuadro de bucle o loop-box.** Un bucle o loop-box consiste en un gesto musical que se reitera. Se encontrará enmarcado entre dos signos de repetición y sonará hasta que cambie por otra acción o se detenga. Su duración está señalada con una línea negra. Podemos diferenciar las siguientes variaciones técnicas de sus presentaciones: **1)** Cuadro de bucle o loop-box: gesto enmarcado entre dos signos de repetición. **2)** Cuadro de bucle o loop-box + ad lib: consiste en una repetición no exacta. Puede variar dentro de los parámetros delineados –es decir, moviéndose de manera cromática dentro de la tesitura indicada (re₄ a si₄), con la envolvente dinámica indicada– y la técnica a utilizar es whistle tone. **3)** Cuadro de bucle o loop-box con diferentes tempos yuxtapuestos **4)** o que permiten la fluctuación entre dos tempos dentro del mismo loop. **5)** Cuadros de bucle o loop-box que atacan juntos con un mismo tempo, pero que son de diferentes longitudes, dando como resultado una micropolifonía. En este caso, el tempo es negra 60 en donde la flauta tiene, desde el do#₅ al fa#₄, un total de 8 fusas; mientras que el clarinete tiene un total de 13 fusas entre el re₃ y su octava; y el vibráfono un total de 15 fusas desde el fa#₃ al do#₄ y su regreso a fa#₃.

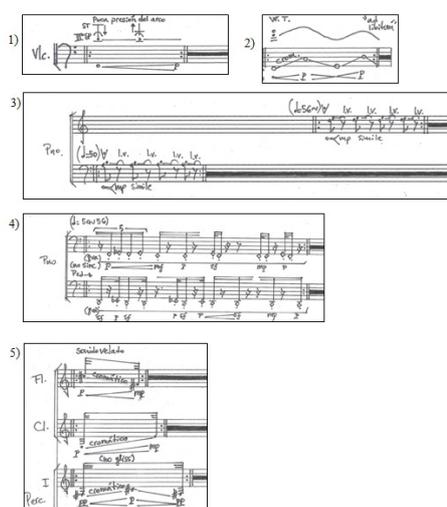


Imagen 9: Cuadro de bucle o loop-box y sus variantes técnicas.

- e. **Cuadro sin repetición.** Se trata de un gesto que debe ser continuado *ad libitum* por el intérprete hasta que cambia a otra acción o que se detenga.

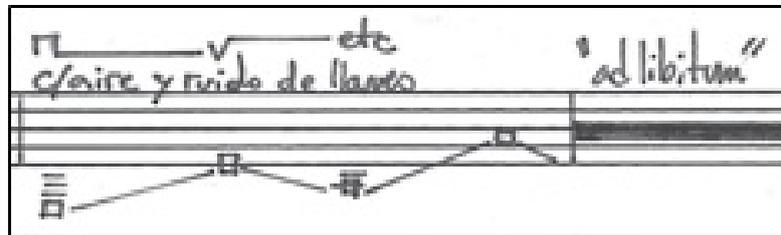


Imagen 10: Cuadro sin repetición.

Factores de control: los diferentes procesos aleatorios y de improvisación operan contenidos por uno o varios parámetros que han sido predeterminados en la partitura. Estos parámetros predeterminados, constituyen los distintos factores de control que determinan en parte el comportamiento sonoro de cada gesto. Lo que no está determinado involucra la toma de decisiones por parte del director y de cada uno de los instrumentistas del ensamble. A continuación, se detallan los aspectos que fueron determinados en cada uno de los parámetros elegidos como factores de control.

a) Alturas:

1. Las alturas, o una tesitura de alturas, se fija y se mantiene constante.
2. Las alturas, o una tesitura de alturas, se fija, pero continúa *ad libitum* dentro de los límites marcados.

b) Dinámica:

1. La dinámica se fija y se mantiene constante.
2. La dinámica se fija, pero continúa *ad libitum* dentro de los límites marcados.

c) Ritmo:

1. El ritmo se fija y se mantiene constante.
2. El ritmo se fija, pero continúa *ad libitum*.
3. El ritmo es sugerido de manera proporcional.

d) Tempo: Se designan diferentes velocidades para distintos grupos o dentro de un mismo grupo. Esto puede suceder cuando se consignan dos tempos diferentes a dos gestos simultáneos, en el primer caso, o cuando se indica una brecha de oscilación entre dos *tempi* diferentes para una misma acción, en el segundo caso. Este último recurso puede estar superpuesto con otro evento a distinto tempo también.

f) Indicaciones técnicas: Diferentes indicaciones técnicas son utilizadas y se pueden clasificar en subjetivas o narrativas –“Imitando al viento”– y aclaratorias o indicativas –“Lo más lento y continuo posible”, “poco a poco cambiar a...”, “poco a poco cresc.”, “alternar entre...”–.

g) Dirección: Todos los eventos enmarcados dentro de las distintas técnicas de escritura aleatoria o de improvisación antes mencionadas son accionados operativamente por las decisiones que tomará el director del ensamble. La forma de la obra dialoga con las elecciones que harán el director y los instrumentistas. La partitura no está escrita de forma mensurada, es decir, no tiene una métrica propiamente dicha salvo una excepción en la página 20 donde se indica un compás de 4/8 (=120).

La música debe ser ejecutada como un continuo en donde el director marcará las entradas de los instrumentos y deberá encontrar una fluctuación lógica y expresiva del sonido. Para esta tarea, en la parte superior de la partitura y en cada partichela, se dispone una serie de flechas³ blancas numeradas que señalan las distintas entradas de los instrumentos. En algunas de ellas están nombrados los instrumentos que atacan juntos. En otras se señala la detención de uno o varios instrumentos. También existen marcaciones con una flecha negra que indica que son solamente las entradas de un instrumento particular y en donde el director elegirá el ritmo que le dará a cada gesto.

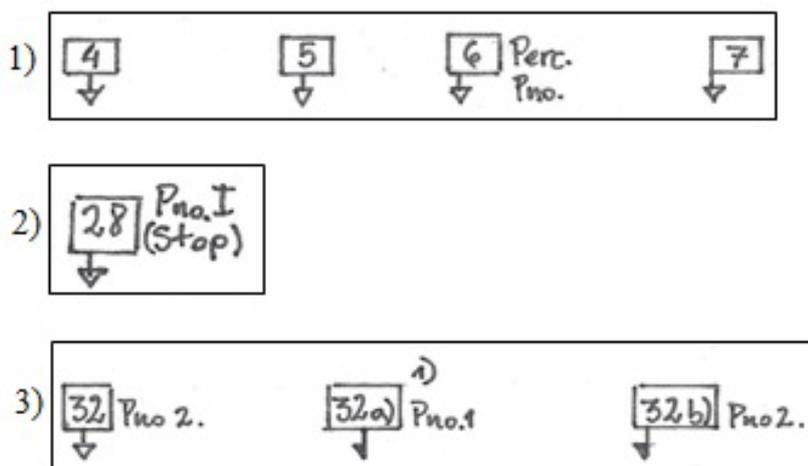


Imagen 11: Flechas de dirección.

Aleatoriedad e improvisación en *Los límites del cuerpo*

El proceso de composición de la obra tuvo dos etapas. En una primera instancia se realizó una improvisación al piano, la cual fue grabada para su posterior análisis y selección de materiales. Para ello se realizó un estudio de los objetos sonoros obtenidos y de las acciones involucradas para su producción en el piano. Luego de haber seleccionado los materiales con los cuales trabajar, se procedió al montaje y la composición en *software* multipista de la versión ampliada del piano pres-

³ Como antecedente, este recurso es utilizado por el compositor György Ligeti (1969-1970) en su obra *Kammerkonzert für 13 instrumentalisten*. Otro antecedente importante que fue tomado como referencia es la obra del compositor Marcos Franciosi (2005), *...que colma tu aire y vuela*, para siete instrumentistas.

tando especial atención a las posibles relaciones entre los materiales sonoros elegidos y, asimismo, al diálogo y la interacción buscados entre la parte del piano y la cinta.

Este último punto llevó a pensar y seleccionar diferentes configuraciones posibles de interacción: a) Directa o contraria. b) Convergente o divergente; para determinar así qué gestos sonoros en el audio son a imitar por parte del pianista y cuáles son los puntos de sincronía entre la parte del piano y el audio. c) Por otro lado, establecer los momentos de la cinta que funcionarán como partituras auditivas donde el pianista deba improvisar sobre ellos.

En este sentido, la improvisación y lo aleatorio no son solo parte del proceso previo de composición de la obra, sino parte constitutiva de esta, porque cada momento en que la contraparte grabada se configura como partitura auditiva, se pone en juego el pensamiento espontáneo en favor de una polifonía ampliada entre el piano y la cinta.

En la obra se dan dos grandes momentos en los que la grabación propone “estímulos auditivos” que deben ser imitados por parte del pianista o, ante los cuales, debe improvisar, dando como resultado diferentes naturalezas sonoras que se van interpelando una a otra en una configuración textural imitativa. El primero de estos dos grandes momentos es denominado en la partitura **Sección ad libitum 1**. Aquí, el intérprete debe improvisar sobre lo que escucha utilizando el material sugerido en las indicaciones generales.

Sección "Ad libitum 1": Improvisar utilizando el siguiente material sugerido dialogando libremente con la propuesta del audio.

Producir un sonido con variación de altura apoyando sobre la cuerda a excitar un frasco o tubo de metal (slide).
Registros recomendados 2 y 3 (registro medio)

Producir un sonido con variación de altura apoyando los dedos de la mano izquierda en la porción de cuerda ubicado entre los agrafes y el compresor.
Registro recomendado 1 (registro grave)

Similar pero doble glissando

Todas las indicaciones fueron consultadas en el libro "El otro piano" de Ana Foutel.
Foutel, Ana. El otro piano - 1a. ed. - Buenos Aires: el autor, 2008.

Salvo las especificadas de la obra de George Crumb.
Crumb, George. Five Pieces for piano. Peters Edition, N.Y. 1973.

Imagen 12: Materiales sugeridos para la improvisación en *ad libitum 1*.

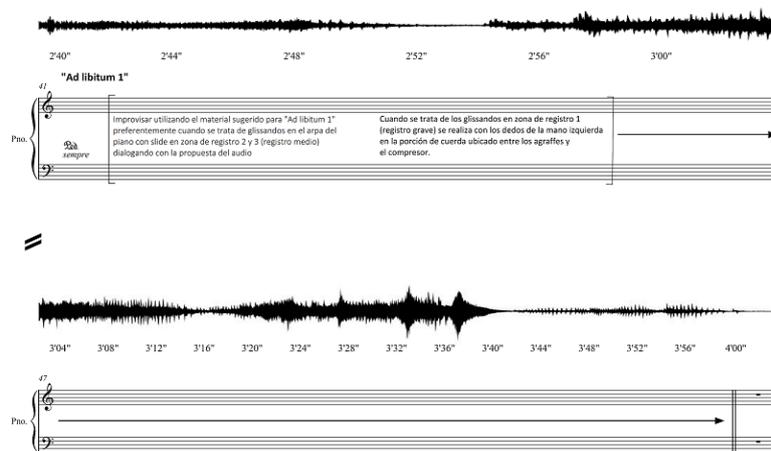


Imagen 13: Sección *ad libitum 1* (2'40").

A partir del minuto 2'25" se solapa el material que funcionará como partitura auditiva con el material de la sección anterior. Sobre el minuto 2'40" comienza la improvisación del intérprete. Sin entrar en un análisis morfológico que excedería el espacio del presente trabajo, es importante mencionar que los rasgos y las características del material grabado que conforman esta sección son posibles de ser descritos en tres grandes grupos más o menos homogéneos. Un primer grupo que privilegia los trémolos sobre el arpa del piano en registro grave y dinámica piano. Un segundo grupo que presenta sonidos *glissando* sobre el arpa del piano. Y un tercer grupo que es caracterizado por sonidos raspados sobre las cuerdas entorchadas del registro grave. Por otro lado, tenemos el material sugerido con el que debe improvisar el pianista, cuyas tres presentaciones privilegian los sonidos con variación de altura apoyando y deslizando un tubo de vidrio o metal sobre las cuerdas del arpa del piano.

Como se puede observar, el material sonoro con el cual el intérprete interviene está configurado a partir de la variación de altura gracias a la acción de un *glissando* con un tubo de vidrio o

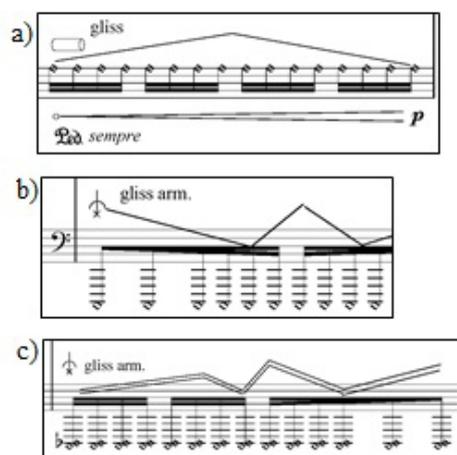


Imagen 14: Detalle materiales sugeridos para improvisar en *ad libitum 1*.

similar. Esto presenta una diferencia en los gestos sugeridos, **b) y c)**, donde la variación de altura se realiza con la mano, y atendiendo a que el lugar elegido de las cuerdas para la producción del sonido sea entre los agrafes y el compresor, resultando en la producción de una variedad de armónicos superiores muy ricos.

La segunda gran sección que funciona como partitura auditiva es nombrada en la partitura como **ad libitum 2**. Aquí, cada gesto escrito es "elástico" y está dispuesto en diálogo con lo que propone la grabación. El pianista puede adecuar el ritmo sugerido en relación a lo que escucha y así establecer un diálogo entre ambas partes. En la textura predominan sonidos cortos e iterados, algunos punteados en el arpa del piano y otros accionados desde el teclado del piano. El discurso de esta sección está organizado desde la trayectoria de las alturas y los campos armónicos que la conforman, y proponiendo un flujo sonoro continuo y elástico, donde el devenir sonoro puede estirarse o contraerse a voluntad del intérprete y en diálogo con su contraparte grabada.

The image shows two musical staves for piano. The top staff is labeled "Sincronía" and "Non Libitum" (en las cuerdas). It features a piano part with dynamic markings *p*, *mp*, and *mf*. Above the staff is an audio waveform with time markers from 4'04" to 4'32". The bottom staff is labeled "Ad libitum 2" and includes a note to "responder el gesto del audio" and "sempre". It also has dynamic markings *p* and *mf*. Above it is another audio waveform with time markers from 4'36" to 4'52".

"Ad libitum 2" = cada gesto está dispuesto en diálogo con el audio. Esta sección "Ad libitum" es elástica en el sentido de que el intérprete puede adecuar el ritmo sugerido en relación a lo que escucha en la cinta y así establecer un diálogo con lo escrito. La sincronización de mano izquierda y derecha es ad libitum.

Imagen 15: Sección *ad libitum 2*.

The image shows two musical staves for piano. The top staff is labeled "Ad libitum 2" and includes a note to "responder el gesto del audio" and "sempre". It has dynamic markings *mp*, *pp*, and *mf*. Above it is an audio waveform with time markers from 4'56" to 5'12". The bottom staff continues the piano part with dynamic markings *p*, *f*, and *mf*. Above it is another audio waveform with time markers from 5'16" to 5'32".

Imagen 16: Sección *ad libitum 2*. La parte del piano es elástica en relación al audio.

Aleatoriedad e improvisación en *Luxfonía*

Esta obra presenta dos momentos con dos configuraciones diferentes de aleatoriedad e improvisación que interactúan con contextos más determinados y de notación no aleatoria. El primero de ellos se comporta como una masa sonora dentro de una configuración textural multicapa, y funciona como un ostinato que se repite y evoluciona al interior de la textura global que es completada por otras capas métricamente mensuradas. En primera instancia, este ostinato es asignado a la familia de los bronce donde cada instrumento repite una secuencia enmarcada en un “cuadro de bucle” (*loop-box*) que deberá sonar hasta que se indica que se detenga. La duración del gesto es señalada con una línea negra hasta la señal de *stop*, que deberá ser marcada por el director. La duración de los calderones comprendidos en cada gesto es *ad libitum*. De esta manera, cada intérprete elegirá las pausas que necesita, escuchándose y escuchando a su entorno sonoro. Por otro lado, esta indicación permite que las configuraciones de los intervalos de entrada entre cada una de las partes varíen de manera aleatoria, permitiendo un movimiento fluctuante de la masa sonora.

The image shows a musical score for Horn in F. The top staff, marked 'S3' and 'I', contains two measures of whole notes with durations of 9 and 4. The tempo is marked as quarter note = 52. The bottom staff, marked '99' and 'K', contains a sequence of notes with dynamic markings: >PPP, <PP>PPP, <PP>PPP, and <PP>PPP. A box labeled 'J' contains performance instructions: 'con wa wa de trombón', 'rápido → lento', and 'simile'. Below this box, dynamic markings <PPP> and <PP> are shown. A note below the bottom staff indicates that the sequence should be repeated in the order written and that the rests are *ad libitum*.

Imagen 17: Ejemplo Corno en Fa (cc. 97 al 101).

El gesto asignado a los bronce –a excepción de la tuba– se trata del “trémolo de sordina”. La velocidad del trémolo debe evolucionar de “rápido a lento”, y la envolvente dinámica es caracterizada por un *cresc./dim.* desde un **PPP** a un **PP** y viceversa. Las alturas elegidas privilegian una organización interválica de 4ta justa y 5ta justa que, al superponerse en las diferentes líneas, obtiene un complejo armónico con las siguientes alturas:

The image shows a musical score for brass instruments, consisting of two staves (treble and bass clef). It displays a sequence of chords and notes, illustrating the harmonic structure described in the text.

Imagen 18: Secuencia armónica de los bronce (cc. 97 al 101).

Esta configuración de improvisación es luego modelizada en las maderas con similar lógica de funcionamiento, solo que el material es ahora un *bisbigliando*, a excepción del fagot que interpreta notas lisas. Se conservan la envolvente dinámica y la variación en la velocidad del gesto de “rápido a lento”.

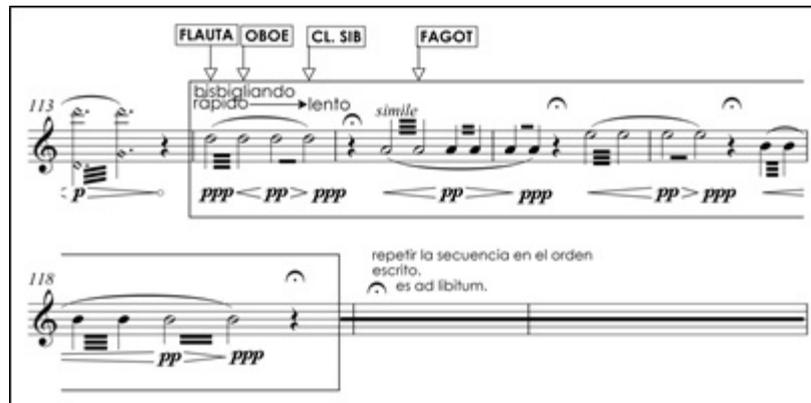


Imagen 19: Ejemplo Flauta (cc. 114 al 134).

El segundo momento de la obra donde se presenta una configuración aleatoria se extiende desde el compás 170 hasta el c. 183. En esta oportunidad, la estrategia es diferente porque se utiliza la escritura proporcional para lograr una fluctuación de una de las capas texturales que se presenta mediante puntos sonoros de las cuerdas en *col legno battuto* y los sonidos *popping* de la tuba. Esta sonoridad contrasta con los sonidos lisos del resto de la orquesta y el sonido ondulado de los trémolos del solista y la flauta.



Imagen 20: Ejemplo Cuerdas. Proporcional al compás (cc. 169 al 172).

Conclusiones

En síntesis, la definición de la aleatoriedad desde los presupuestos de Konold (1991) y su exploración como recurso expresivo para la composición de las obras presentadas permitió comprender y trabajar desde diferentes aproximaciones de lo indeterminado, acercándonos a la noción de que lo aleatorio puede funcionar como un recurso factible de ser modelizado en pos de favorecer diversas estrategias creativas para la organización del discurso sonoro de una música.

Los distintos enfoques que se exploraron en cada una de las piezas permitieron investigar y explorar diferentes herramientas técnicas para la escritura de lo aleatorio, y poder así entender y comprender a la aleatoriedad desde una concepción y búsqueda creativa personal. Los conceptos como la elasticidad en música de Henry Dixon Cowell (Nieto, 2008), el desplazamiento textural de Witold Lutoslaski (Marco, 2014), la idea-contraidea de Juan Carlos Tolosa (2015), la tensión en la escucha de Marcos Franciosi (2005), y el sistema en creación musical de Julio Estrada (2011) fueron principios generadores de los procesos aleatorios de las obras. Las diferentes aplicaciones y experimentaciones compositivas de todas estas nociones y acercamientos a lo indeterminado han tenido su fruto en la proposición de la noción de **audio-partitura** como aportación original de este trabajo que, actualmente, continúo bocetando e investigando con la composición de una primera obra para audio-partitura llamada *Ausencia presente* para solista o ensamble *ad libitum* (García, 2020).

Para finalizar, es importante puntualizar nuevamente que esta propuesta de trabajo con la aleatoriedad es un enfoque posible de tantos pero que ha contribuido de manera sustancial a mi desarrollo creativo como compositor.

Bibliografía

- Cope, D. (1997). *Techniques of the contemporary composer*. Stamford/Boston: Schirmer, Thomson Learning, Inc.
- Estrada, J. (2011). Libertad creativa e integración cultural. En *Música/musicología y colonialismo* (pp. 25-41). Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. <http://www.cdm.gub.uy/labor-editorial/libros-y-librillos/2009-musicamusicologia-y-colonialismo>.
- Konold, C. et al. (1991). Noddy views on randomness. The 13th Annual Meeting of the International Group for the Psychology of the Mathematics Education, Blacksburg, VA. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED352274.pdf>.
- Marco, T. (2014). Witold Lutoslawski, de Este a Oeste. *Revista de Especialización Musical Quodlibet*, 56, pp. 30-55.
- Nieto, V. (2008). *La forma abierta en la música para piano del Siglo XX*. Academia. https://www.academia.edu/19699162/LA_FORMA_ABIERTA_EN_LA_M%C3%9ASICA_PARA_PIANO_DEL_SIGLO_XX_POR_VELIA_NIETO.
- Rocha S. P. G. (2000). *El concepto de Aleatoriedad: Una experiencia en el aula*. <http://funes.unian-des.edu.co/2340/1/Rocha2000Elconceptopdf.pdf>.
- Tolosa, J. C. (2015). Uno de los otros. En E. Spinelli (Comp.), *Poéticas. En torno a Suono Mobile* (pp. 29-53). Córdoba: Suono Mobile.

Partituras consultadas

- Franciosi, M. (2005). *...que colma tu aire y vuela*, para siete instrumentistas. Babel Scores. ISMN: 979-0-2325-5932-2.
- García, C. (2020). Ausencia presente. UCLA: Music Library. <https://escholarship.org/uc/item/o9h233pq>.
- Ligeti, G. (1969-1970). *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten*. Studien-Partitur Edition Schott 6323.

Enlace a las partituras de las obras presentadas para el Trabajo Final de Licenciatura en Composición: <https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/garcia-ceferino/>.

Ceferino Antonio García

Graduado del Profesorado y la Licenciatura en Composición Musical de la Universidad Nacional de Córdoba. Es compositor, docente y desde el año 2015 hasta la actualidad se desempeña como codirector y coproductor de las Microjornadas de Composición y Música Contemporánea de Córdoba. Su música y sus intereses creativos se enfocan en la exploración de diferentes temáticas como la relación metafórica y analógica entre los fenómenos de la naturaleza y la música, la aleatoriedad y la improvisación en música como recurso expresivo y técnico para la creación. Ha trabajado en proyectos de música para orquesta sinfónica, para conjuntos de cámara, pequeños y grandes ensambles, música para obras de teatro independiente y música mixta. Ha sido seleccionado para participar en el Festival de Música Electroacústica de la ciudad de Nueva York en el año 2022, y galardonado con la Beca Creación (2021) del Fondo Nacional de las Artes, entre otros premios y convocatorias.



Como citar este artículo

García, C. A. (2024). La aleatoriedad en música como recurso expresivo. *Sendas*, 7(1), 71-92. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/44810>.



Territorio inexplorado. **Huella y reconfiguraciones posibles de espacios sensibles**

Unexplored territory.

Footprint and possible reconfigurations of sensitive spaces

— **Micaela Luberriaga**

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Artes

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano

Licenciatura en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso

micaelaluberriaga@gmail.com

La Plata, Argentina

Recibido: 18/11/2023 – Aceptado: 03/04/2024

 <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s26182254/67bsipo10>

Resumen

El presente artículo aborda mi proyecto de graduación que constó de una propuesta procedimental de carácter experimental que se adecuara al registro, la conservación y la reproducción de los rastros de la luz del sol. Para ello, se emplearon, como punto de partida, las fotografías de las luces y sombras proyectadas por los árboles. A través de este material, se restablecieron las transparencias y opacidades de las formas capturadas mediante un método alternativo, lo que permitió la configuración de nuevas representaciones visuales que están relacionadas con la impresión de huellas luminosas sobre el soporte de papel.

Palabras clave

huella luminosa,
procedimiento
experimental,
sensibilidad, luz

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 article addresses my graduation project, which consisted of the development of a proposal suitable for the recording, preservation, and reproduction of traces of sunlight. To achieve this, photographs of the lights and shadows cast by trees are used as a starting point. Through this material, transparencies and opacities of the captured forms are restored using an alternative method, enabling the creation of new visual representations related to the impression of luminous imprints on the paper support.

Key words

luminous footprint,
experimental
procedure, sensitivity,
light

Introducción

la imagen fotográfica aparece de entrada, simple y únicamente como una huella luminosa, más precisamente como el rastro (...) de una variación de luz emanada o reflejada (...)
(Dubois, 1986, p. 55)

El presente artículo se fundamenta en la investigación llevada a cabo durante el año 2022, en el marco del Trabajo Final de Grado, de la Licenciatura en Artes Plásticas de la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Ese año, al revisar mi galería de fotografías, identifiqué una serie de registros audiovisuales que realizaba de forma recurrente, en la que se capturan las sombras reflejadas por los árboles sobre diversas superficies donde los rayos del sol dejan sus huellas luminosas (imagen 1).



Imagen 1: Luberriaga, M. (2022). *Territorio inexplorado*. Registro de video [0:29 min].

Estas primeras aproximaciones al objeto de estudio se remontan a un interés anterior, originado entre los años 2020 y 2021, marcados por la pandemia del virus COVID-19: la visualización de los primeros destellos de luz matutinos que se filtraban a través de las ramas de los árboles y quedaban plasmados en la mesa del patio, suceso que observaba diariamente al desayunar. En reiteradas ocasiones, filmaba con mi teléfono celular, por afición, cada espacio que encontraba con rastros luminosos similares.

Llegado el año 2022, en el marco de la elaboración del Trabajo Final de Grado, decidí retomar mi interés por dicho fenómeno y repensarlo en clave de producción artística; de esta manera, lo que comenzó como una observación de carácter pasivo cobró otra dimensión al implicar una mirada crítica y analítica. Al examinar nuevamente el material audiovisual, pude percibir cómo

los rastros del sol continuaban su trayecto en cuestión de minutos. Este hecho generó una serie de interrogantes que se convertirían en supuestos iniciales de investigación: ¿Es posible recrear las huellas dejadas por la luz del sol? ¿Cómo se puede detener su paso efímero? ¿Cómo es posible plasmar este fenómeno intangible en un soporte tangible? ¿Existe algún método para generar aquella luminosidad sobre el papel?

De acuerdo con las consideraciones anteriores, el proyecto se centró en la creación de un método desde la práctica artística cuyo objetivo principal consistió en el abordaje de un procedimiento experimental que permitiese el registro, la conservación y la reproducción de los rastros de luz del sol.

Realicé exploraciones con diferentes técnicas de grabado utilizando aceite, jugo de limón y, por último, vaselina; materiales que entraban en constante diálogo con el tipo de papel y la técnica, y mediante los cuales se obtuvieron distintos resultados. Se destaca que el ensayo con estos insu- mos constituye una fase de investigación artística previa a la creación de la obra. Es fundamental subrayar que este proceso carece de protocolos técnicos previamente establecidos, ya que se basa en un intento de sistematizar las eventualidades. Esto ocurre generalmente en investigaciones de carácter exploratorio, las cuales mediante el análisis de los datos empíricos pretenden construir una posible respuesta al finalizar la investigación.

En síntesis, se detallará, en este artículo, mi trabajo de investigación realizado sobre las posibles reconfiguraciones de la huella luminosa a través del desarrollo de un procedimiento gráfico inédito: impresiones mediante serigrafía utilizando vaselina. A su vez, se expondrá cómo, a través de una serie de ensayos y observaciones, exploré diversas estrategias que posibilitaron la materialización de dicho fenómeno natural. Por último, para desarrollar un marco teórico y un análisis más profundo de mi producción se retomarán antecedentes artísticos contemporáneos y un proyecto personal previo.

Registro de lo sensible, trazados previos

A modo de profundización, expondré algunos ejemplos significativos con relación a inves- tigaciones realizadas por artistas que intervienen en nuevos alcances sobre el registro lumínico, como así también enriquecen la mirada artística en cuanto a la función del papel como herramien- ta de registro de dicho fenómeno natural.

Un caso similar a mi recorrido se presenta en el proyecto *Blue Line of Woods (Línea azul de madera)* del artista Eric William Carroll, que tuvo lugar entre los años 2010 y 2015. En esta serie, Carroll desafía los límites y las fronteras convencionales de la fotografía al generar composiciones visuales mediante una técnica antigua conocida como *diazotipo*, y logra crear composiciones vi- suales sin el uso de una cámara tradicional. Su enfoque se adentra en la unión entre la naturaleza y la técnica, lo que le permite recuperar las efímeras sombras que se proyectan sobre el suelo de un bosque. A través de este proceso, logra captar la fugaz temporalidad a gran escala.

El *diazotipo* es un proceso de impresión que emplea un compuesto químico llamado *diazonio*, sensible a la luz. Cuando el papel tratado con esta sustancia se expone a la luz, los compuestos de diazonio reaccionan, formando una imagen visible en tonos azulados. Las áreas donde la luz golpea directamente producen un cambio químico que resulta en la formación de la imagen, mientras que las áreas protegidas por un objeto opaco no experimentan esta reacción y permanecen inalteradas.

En el caso de Carroll, se destaca la producción a través del registro de estas huellas luminosas que representan una manifestación tangible de la esencia transitoria de la naturaleza. No obstante, resulta igualmente relevante abordar el método empleado por el artista para sintetizar la imagen. Para ello, Carroll implementa una pantalla de proyector, en un espacio exterior, cubierta de un material fotosensible. Este dispositivo permite recortar y destacar de manera precisa los rastros de sombras latentes, como se puede apreciar en la imagen 2.

Este enfoque innovador de la fotografía no solo cuestiona las convenciones técnicas, sino que también profundiza en la naturaleza performativa de la imagen. La propuesta visual no se limita meramente a una imagen estática; más bien, permanece de modo inherente la *performance* previa realizada por el artista: su caminata por el bosque, la selección específica del espacio y la exposición de la película fotográfica. La brevedad de la instalación del dispositivo ante lo efímero de lo que eventualmente desaparecerá se convierte en un elemento esencial de la obra. En con-



Imagen 2: Carroll, E. (2010-2015). *Línea azul de madera*. Recuperación de sombras sobre una pantalla de proyector.

secuencia, el proyecto *Blue Line of Woods* de Eric William Carroll emerge como un claro ejemplo de cómo el arte del registro requiere de un tiempo de anticipación previamente explorado ante las eventualidades presentes en el entorno.

En esta línea de reflexión, la práctica heliográfica se distingue por su abordaje singular de la luminosidad, empleando un papel sensibilizado y posibilitando la reproducción instantánea de imágenes mediante la acción de la luz. Durante este proceso, la luz solar actúa sobre el betún fotosensible, iniciando una reacción fotoquímica en la superficie. Esta reacción provoca que el betún se endurezca en las áreas donde ha sido expuesto a la luz, mientras que las áreas no expuestas permanecen blandas, formando una imagen latente que luego se revela, creando imágenes en blanco y negro de tonos suaves y con mucho detalle.

Es pertinente destacar los aportes significativos de la artista argentina Graciela Sacco quien, no solo rechaza la concepción puramente industrial y técnica de la heliografía, sino que también resignifica su funcionamiento desde su propia perspectiva artística. Este replanteamiento desplaza el propósito original de la heliografía posibilitando así expandir los límites disciplinares del grabado.

En su obra *Escrituras solares: la heliografía en el campo artístico*, Sacco (1994) afirma lo siguiente:

...a partir del contacto de un haz de luz, natural o artificial, con una superficie emulsionada en una solución de sales, durante un lapso de tiempo determinado, será ésta alterada con una marca lumínica. Luego, en una cámara cerrada de vapor de amoníaco, se hacen visibles estas marcas; se hacen visibles las imágenes heliográficas, las escrituras solares. (...) La heliografía es un medio artístico que brinda su materialidad múltiple en el desarrollo de la gráfica y en la construcción de un lenguaje contemporáneo en el campo de las artes plásticas. Interactúa con la fotografía; y si bien son expresiones similares, la simpleza de realización de la heliografía permite ampliar los recursos que hacen a la imagen impresa en la obra artística (p. 33).

Es posible destacar la apropiación que realiza Sacco de la heliografía debido a que renombra un procedimiento técnico existente desde el siglo XV, enunciándolo como *escrituras solares*. De esta forma, pone en revisión la terminología dando cuenta de un nuevo hallazgo sobre el registro de los rastros luminosos.

Finalmente, en el corpus teórico titulado *Tapar el sol con la mano* –propuesta perteneciente a la Tesis de Graduación en la Facultad de Artes de UNLP– Magdalena Milomes (2019) explora, experimenta y sistematiza un modo de operar con un propósito central: documentar la trayectoria de la luz a lo largo del tiempo sobre la hoja. Expone un papel sulfito sin emulsionar, con algunas áreas expuestas al aire libre; de esta manera, la exposición al sol provoca el deterioro del papel, generando marcas que imitan las luces proyectadas. La temporalidad adquiere una relevancia crucial en este contexto, ya que los persistentes rayos del sol gradualmente desgastan el papel con el transcurso del tiempo. Este deterioro puede llevar varios meses de exposición, dado que por la

simple degradación del papel ocasiona huellas, quemaduras solares que se distinguen por un color más oscuro (imagen 3).

El papel sulfito, un derivado del papel vegetal, se somete a un proceso químico que implica un baño de ácido sulfúrico. Este proceso tiene el propósito de cerrar los poros de la celulosa, otorgándole propiedades impermeables y una mayor resistencia tanto a la humedad como a las altas temperaturas. El ácido sulfúrico es un compuesto químico altamente reactivo y corrosivo. Cuando entra en contacto con la luz del sol, especialmente en presencia de ciertas impurezas o contaminantes, puede ocurrir una reacción llamada *fotooxidación*. Logrando desencadenar la formación de especies oxidantes corrosivas y causando daño a los materiales con los que entra en contacto, este proceso químico es el que interviene en el registro de la imagen.

Un punto a destacar en esta producción es el afán en la búsqueda por capturar la huella. Esta aproximación a la técnica nace accidentalmente, siendo que la quemadura del papel fue, en un primer momento, un problema para Magdalena. Su intento de preservar papeles antiguos, relegados al abandono de los años y la exposición a la luz, condujo a una reflexión inesperada. “¿Qué pasaría si pudiera usarla a mi favor?” (Milomes, 2019, p. 15). La escritura solar, en este caso, ocurre interviniendo mínimamente el proceso, casi por sí sola, dado que su participación se ve limitada a actuar como operadora y manipular los objetos a disposición del sol solamente en el momento de la captura. Según menciona en su escrito, Milomes (2019) sostiene:

Pretendo hacer perdurar distintas proyecciones de sombras haciendo uso del mismo fenómeno que puede hacer desaparecer mi obra. Insisto en capturar una imagen efímera utilizando materialidades sencillas. ¿Cómo fijar una imagen que desaparece ante mis ojos mientras me esfuerzo por resguardarla? (p. 15).

De un modo similar al presente proyecto de graduación, llamado *Territorio inexplorado*, se observa una ausencia de protocolos técnicos predefinidos en el proceso de realización. En lugar de ello, el proyecto de Milomes se enfoca en la precisa catalogación de resultados, aciertos y errores, con la intención de concebir una posible sistematización de las eventualidades. Tanto la luz como el tiempo, componentes inherentes a ambos procesos de investigación, se revelan como elementos intangibles. Manipular estos fenómenos significa una tarea ardua, dado que su naturaleza es intrínsecamente cambiante; la escena se ve constantemente interrumpida por su propio devenir. En este contexto, surge el siguiente interrogante fundamental: ¿Cómo perpetuar una imagen que, por su propia definición, es efímera, cíclica y, precisamente, irrepetible? La propuesta de Milomes emerge como uno de los pilares fundamentales que ha ejercido una influencia significativa en las indagaciones llevadas a cabo en mi proyecto.

Otro rasgo en común a mencionar es la inquietud por desarrollar un método para producir imágenes sensibles, ampliando los límites disciplinares del grabado y el arte impreso. En el caso de *Tapar el sol con la mano*, se propone reflexionar sobre los distintos modos de generar una imagen, precisamente, sobre su génesis. A lo largo de este escrito, se introduce la noción de huella mediante conexiones entre ciertas disciplinas relacionadas con la ontología de las imágenes. En un primer momento, se aborda la fotografía como la forma más compleja de registro, seguida por la



Imagen 3: Milomes, M. (2019). *Tapar el sol con la mano*. Papel sulfito de 60 g, detalle de impresión solar.

heliografía, para finalmente proponer a la quemadura solar como método válido y suficiente para la producción de impresos gráficos.

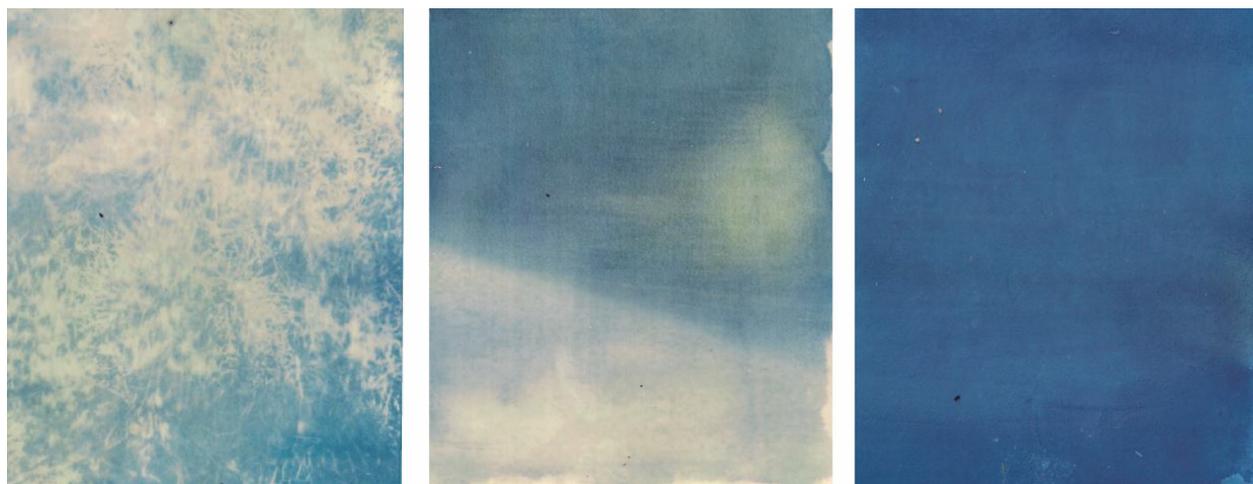
La luz incide y acciona químicamente sobre el papel sulfito pero de una manera demorada, es en cuestión de días que aparece la imagen. Este método se caracteriza por su austeridad y economía de materiales. Milomes desarrolla un rol que, en cierta medida, la configura como intrusa en tanto se apropia de una fracción de este fenómeno que ocurre de manera continua. De hecho, su intervención interrumpe el curso natural de la descomposición, aprovechándose de este proceso.

En mi trabajo de graduación, persisto en la búsqueda de recrear huellas luminosas utilizando la vaselina como un material no convencional, en lugar de generar las quemaduras solares mencionadas por Milomes en su investigación. Este enfoque representa una alternativa para concebir la “huella”, difuminando algunos de los límites disciplinares entre el arte impreso y los procesos fotográficos analógicos.

La técnica de serigrafía empleada utiliza la malla obturada por la emulsión que funciona de manera similar a las plantillas de *stencil*. En términos fotográficos, este proceso actúa como un negativo. El elemento sensibilizador principal es la vaselina, ya que, al saturar las fibras del papel con su componente oleoso, puede hacer que estas se vuelvan más transparentes, alterando la estructura del papel y volviéndolo más flexible o translúcido. En lugar de generar quemaduras solares, insisto en el concepto de *huella lumínica*, buscando conferir una nueva sensibilidad al papel mediante el efecto translúcido y, por ende, potencialmente brillante.

Definiciones de lo sensible: primeras aproximaciones a la huella lumínica

Resulta relevante señalar algunos lineamientos conceptuales que nacen del proyecto anterior, *Territorio de luz* (2021), que realicé en el contexto de la pandemia, para la cátedra de Grabado y Arte Impreso-Taller básico III de la FDA, UNLP. En él reflexiono sobre la posibilidad de detener el tiempo de un lugar específico y arribo a la siguiente afirmación: “El determinado recorrido de la luz del sol establece un determinado tiempo”. Para lograr esto, he empleado la técnica fotográfica llamada *cianotipia* como vehículo del registro temporal y, a su vez, como registro luminoso.



Imágenes 4, 5 y 6: Luberriaga, M. (2021). *Territorio de luz*. Cianotipia sobre papel 14,7 x 21 cm.

La cianotipia es un proceso fotográfico antiguo mediante el cual se combinan sales de hierro (citrato de amoníaco y ferricianuro de potasio) y se las coloca sobre un soporte para luego exponerlas ante la radiación solar. Esta composición produce una reacción química que genera, en aquellos lugares donde impactó la luz, un cambio de color hacia tonalidades azuladas. Su aplicación suele realizarse de manera manual, mediante el uso de pinceles de esponja. Se obtiene, de esta manera, la imagen revelada tras un período de exposición de entre 5 y 15 minutos utilizando, durante dicho lapso de tiempo, un negativo que obture la superficie emulsionada.

La adición de una mayor cantidad de solución conlleva la prolongación del tiempo de exposición requerido, lo que resulta en una saturación más intensa del color azul obtenido. Este fenómeno se manifiesta, por ejemplo, al aplicar dos capas de emulsión de cianotipia o al utilizar superficies altamente absorbentes. Como resultado, la sensibilidad fotosensible disminuye, lo cual implica un aumento en el tiempo de exposición necesario. Además, este tiempo está sujeto a la intensidad de la radiación solar del día en que se efectúen las copias.

En *Territorio de luz* (imágenes 4, 5 y 6), tenía la intención de documentar el tiempo transcurrido en un espacio determinado, para lo cual dispuse diferentes hojas emulsionadas sobre el suelo del patio, abarcando diferentes momentos del día dado que la incidencia del sol variaba tanto en la intensidad como en su ubicación. Asimismo, como la reacción implicaba un determinado tiempo de espera y exposición a los rayos solares, este período quedó capturado y retenido dentro de la obra, convirtiéndola, así, en un documento temporal. Lo antedicho son factores que se evidencian en el acabado final de las tres imágenes: el tiempo de la imagen 4 es de 13 minutos entre las 18:58 y las 19:12 h; la imagen 5 contiene 47 minutos registrados entre las 12:47 y 13:39 h; por último, la imagen 6 lleva 24 minutos logrados durante las 7:27 a 7:51 h.

La cianotipia ofrece una amplia gama de posibilidades en cuanto a las matrices de impresión utilizadas, que abarca desde negativos fotográficos hasta objetos tridimensionales como filminas o elementos vegetales, entre otros. Cada una de estas matrices deja una marca registrada en forma de silueta en el proceso. Lo más valioso de este método son los diversos resultados que pueden surgir, los cuales están directamente influenciados por aquellas matrices que no están en contacto

directo con la solución; las marcas en el soporte fotosensible tienden a aparecer borrosas. Con relación al último proyecto mencionado, fueron utilizados diversos criterios en el momento del registro. En primer lugar, se capturó una imagen sin obturación (imagen 4), por la utilización de la sombra de un árbol como elemento de obturación (imagen 5) y, por último, una película negativa para obstruir el papel (imagen 6). Las imágenes reveladas representan posibles imaginarios del *Territorio de luz*, explorando así todas las potenciales huellas luminosas.

Es relevante señalar dos aspectos fundamentales sobre *Territorio de luz* que sentaron las bases para el posterior desarrollo del proyecto de graduación. En primer lugar, se destaca la creación de lo que podríamos denominar *huellas luminosas*. Estas huellas no solo funcionan como un registro visual de la interacción entre la luz y el espacio, sino que también poseen un valor poético, ya que evocan la efímera y cambiante naturaleza de la luz. Las huellas luminosas captadas en las imágenes generadas a través de la cianotipia adquieren un carácter simbólico y metafórico que invita al espectador a reflexionar sobre la fugacidad del tiempo y la transitoriedad de la luz.

En segundo lugar, se remarca el rol fundamental del registro como elemento central del proceso. Como he mencionado anteriormente, mientras que en *Territorio de luz* el objetivo consistía en documentar el paso del tiempo en un lugar por medio de un papel fotosensible, en *Territorio inexplorado* radicaba en recrear las huellas lumínicas (luces y sombras) al sensibilizar el papel con la vaselina impresa. Ambas propuestas materializan un fenómeno de naturaleza intangible y transitoria, como son el tiempo y la luz, por lo tanto, el registro funciona como un fin en sí mismo. El papel, como intermediario de tal intención, se erige como un testigo silencioso de la interacción entre la luz y el espacio. Este enfoque artístico invita a repensar la relación entre el tiempo, la luz y el espacio.

Entre ensayos, observaciones y contingencias

El proyecto realizado para mi Trabajo Final de Licenciatura tuvo como objetivo abordar un procedimiento experimental orientado al registro, la conservación y la reproducción de los rastros de luz del sol. El título del proyecto, *Territorio inexplorado*, pretende evocar la exploración de un nuevo territorio por descifrar y constituir. De manera análoga al modo de operar de un explorador, se delinear los pasos que son considerados para materializar un fenómeno intrínsecamente inmaterial y efímero.

En un acto meramente intuitivo, tracé el primer paso a seguir: ¿cómo puedo otorgarle un nuevo nivel de luminosidad al blanco propio del papel?, en términos poéticos, ¿cómo puedo generar mayor sensibilidad en el papel? Las manchas de aceite suelen ser producto de un acto accidental que se busca evitar ya que logran transparentar y, a su vez engrasar, la zona afectada. No obstante, en mi trabajo las retomo y rescato su característica oleosa para utilizarla a mi favor; al descontextualizarla del uso habitual y manipularla a través de un proceso artístico consigo resignificar la huella que produce al ser impresa.

En principio, realicé una exploración inicial con la técnica de xilografía y *stencil* utilizando el aceite como protagonista. Durante esta tarea pude observar que la imagen obtenida se abría y perdía definición al ser absorbida instantáneamente por el papel. Ante tal fenómeno, reflexioné que también la elección del soporte resultaba de suma importancia dado que, dependiendo de su tipo de composición, se lograba un mayor o menor grado de absorción. Comencé a investigar diferentes tipos de papel, incluyendo hojas romaní, fabriano, opalina e incluso algunas con mayor gramaje, diseñadas para acuarelas. El aceite se asienta en la superficie del papel, formando una capa fina y traslúcida que confiere transparencia a la hoja, volviéndola sensible a cualquier fuente de luz. Se produce así un constante diálogo entre el material graso, el tipo de papel y la técnica empleada.

En un segundo momento, efectué las mismas pruebas con jugo de limón, obteniendo resultados similares, pero con menor pérdida de la imagen. El jugo de limón, ya que contiene ácido cítrico, debilitó el papel al ser aplicado sobre él debido a su composición de celulosa. La fijación del limón en la superficie es instantánea, lo que contribuye a conservar la imagen con mayor definición, a diferencia del aceite que sigue deslizándose sobre la superficie luego de ser impreso (imágenes 7 y 8). No obstante, este material resultaba más difícil de manipular debido a su composición acuosa. Otra observación a mencionar fueron las limitaciones técnicas de la xilografía y el *stencil*, al ser matrices realizadas de confección manual: la xilografía, mediante el tallado a mano con una gubia en la plancha de madera, y el *stencil*, con la ayuda de una plantilla que presenta un diseño recortado y calado, dificultan la precisión de la imagen, haciendo que se obtengan registros rudimentarios e indefinidos.

Luego, comencé a explorar el mundo de la serigrafía, un procedimiento utilizado para imprimir imágenes sobre diversos soportes, que consiste en transferir una tinta a través de una malla tensada en un marco. El paso de la tinta se encuentra bloqueado en las áreas donde habrá una emulsión o un barniz, y queda libre en las zonas donde pasará la tinta. Aunque la serigrafía comparte fundamentos básicos con el *stencil*, ya que ambos son variantes de la impresión con planti-



Imágenes 7 y 8: Luberriaga, M. (2022). *Territorio inexplorado*. Pruebas realizadas con xilografía: a la izquierda, impresión hecha con limón; a la derecha, impresión hecha con aceite.

llas, ofrece una gama mucho más amplia de posibilidades en términos de estilo de imagen en la matriz. Por ejemplo, es posible lograr imágenes fotográficas con una calidad de definición mayor, así como ilustraciones que requieren detalles minuciosos, entre otros resultados.

De acuerdo con la recomendación de la docente titular, decidí experimentar con la vaselina. Este producto, comúnmente disponible en farmacias para uso dermatológico, presenta una textura tanto cremosa como oleosa; es conocido por sus propiedades lubricantes y protectoras de la piel, así como por su capacidad para nutrir las zonas secas. Realicé las primeras pruebas sobre un viejo *shablon* guardado por años del taller de grabado de la facultad. Principalmente, lo elegí por la característica fotográfica debido a que la fotografía sería la herramienta con la que registraría el fenómeno. Después de varias experimentaciones, se determinó que la vaselina era un material viable debido a su capacidad para proporcionar una alta definición en los detalles. Incluso se podían distinguir claramente las tramas de puntos presentes en la imagen original, al tiempo que se lograba el efecto translúcido deseado. Esta última acabó siendo la mejor alternativa para la instancia final de mi producción.

Con el correr de las horas, la impresión nuevamente se abre hasta difuminarse sobre la superficie; todo rastro fotográfico se transformó en un gran machón aceitoso. A diferencia del aceite, la vaselina es un material con mayor resistencia ante el papel por su consistencia cremosa. Al final del día, se lograron evidenciar las primeras indefiniciones causadas por dicha absorción. Ante tal fenómeno, surgió en mi mente la pregunta: ¿qué otros materiales podrían absorber el excedente de vaselina? Me encontraba inmersa en una tensión constante contra las contingencias de los materiales, las cuales obstaculizaban la obtención del registro deseado.

Por último, inicié una investigación sobre materiales absorbentes. Entre estos, experimenté con diversos tipos de papel, como hojas romaní, fabriano rugoso e incluso algunas con mayor con-



Imágenes 9 y 10: Luberrriaga, M. (2022). *Territorio inexplorado*. Pruebas realizadas con serigrafía: a la izquierda, impresión hecha con vaselina; a la derecha, impresión hecha con vaselina, con talco agregado.

tenido de algodón y gramaje, destinadas para acuarelas. Además, utilicé servilletas de papel para eliminar el excedente sobre lo impreso, así como sal fina, bicarbonato de sodio y talco, como alternativas. He llegado a la conclusión de que los materiales utilizados no fueron lo suficientemente absorbentes: la incorporación de sal y bicarbonato dejaba una estela rugosa indefinida debajo del manchón de vaselina. Sin embargo, el talco presentó un caso diferente; no solo retiene la vaselina en la superficie del papel, sino que también genera una película adherida sobre la zona impresa, conservando fielmente la fotografía inicial. Existe una salvedad importante: el sentido traslúcido del material graso queda anulado por la opaca película de talco, lo que resulta en la pérdida de la posibilidad de crear un espacio luminoso.

La vaselina, junto con la serigrafía, fue el vehículo por excelencia para la reproducción fidedigna y con cualidades luminosas de la imagen, pero fue el talco el que demostró ser efectivo en la conservación en el tiempo (imágenes 9 y 10). Estas experiencias con diferentes materiales han servido como antecedentes para mi obra. A través de ellas he llevado a cabo exploraciones y ensayos que me han permitido estudiar cómo los elementos han reaccionado y cuáles han sido sus comportamientos en el proceso de fijar las huellas en el papel, para elaborar distintos métodos de trabajo hasta dar con el más adecuado.

Desarrollo metodológico de la realización

En lo que concierne al registro del espacio sensible, opté por implementar una pantalla blanca desplegada bajo un árbol con el propósito de condensar en la imagen las sombras de interés, siguiendo un método similar al empleado por el artista E. Carroll (imagen 2). Después, empleando una cámara réflex, tomé múltiples fotografías de esa imagen para capturar la incidencia de la luz y las sombras del entorno. Seguidamente, seleccioné una de estas fotografías y la edité digitalmente en el formato necesario para su revelado, aplicando una trama en semitonos en color blanco y en negro.

A continuación, procedí al revelado de la fotografía seleccionada, imprimiéndola en una película transparente a modo de negativo. Se empleó una emulsión fotosensible para transferir la imagen fotográficamente a la matriz. Tras asegurar una adherencia uniforme en la malla, se procedió a secar la emulsión utilizando un secador de pelo adecuado. Posteriormente, se logró transferir fotográficamente la imagen mediante una fuente de luz, posicionando el negativo debajo, apoyándolo en la cara externa del *shablon*. Después de transcurrir unos minutos, se apagó el foco y se dejó el *shablon* debajo de una canilla de agua para enfriarlo y eliminar el exceso de sensibilizador. Una vez completado este procedimiento, se secó el *shablon* utilizando el secador de pelo a máxima potencia.

Después de transferir la imagen fotográfica al *shablon*, continué con la impresión sobre el papel. Para ello, apliqué vaselina en la parte superior del marco y la extendí por toda la superficie de la pantalla utilizando una raqueta. Mediante una ligera presión, deslicé la herramienta a lo largo de todo el *shablon* para que la vaselina se filtre adecuadamente. Posteriormente, retiré la hoja



Imagen 11: Luberriaga, M. (2022). *Territorio inexplorado*. Recuperación de sombras sobre una pantalla desplegada en el suelo.

impresa. Gracias a las propiedades grasas de la vaselina, se redujo la opacidad del papel blanco, lo que generó transparencias que permitieron filtrar cualquier foco lumínico. Esto dio lugar a la creación de huellas luminosas desde una perspectiva conceptual y poética: si consideramos la luz como un fenómeno natural, la sombra siempre la acompaña, aunque no tiene una existencia autónoma, sino que se define por su ausencia de luz. Sin embargo, al representarlas en el papel, esta relación se invierte: la sombra se convierte en una materia opaca presente, mientras que la luz se interpreta como la ausencia de esa cualidad opaca en el papel.

Como se ha mencionado previamente, los resultados obtenidos plantearon nuevos interrogantes en el transcurrir de un día. La imagen impresa se disolvió por completo al ser absorbida por el papel, lo cual generó una contradicción: mientras se intentaba preservar las sombras proyectadas –un fenómeno efímero–, se utilizaba un método que podía hacer desaparecer la obra (imagen 10). Después de revisar y experimentar con diversos materiales capaces de absorber el excedente de grasa, llegué a la conclusión de que los pasos a seguir eran los siguientes: en primer lugar, froté suavemente la superficie impresa con una servilleta de papel para absorber el exceso de vaselina; luego, espolvoreé talco sobre toda la imagen y, posteriormente, levanté la hoja y la sacudí ligeramente para eliminar el exceso de talco no adherido al papel; por último, pasé una servilleta sobre el marco como toque final. Gracias a este proceso, la imagen inicial puede ser conservada, aunque con una limitación: la condición lumínica es reemplazada por la opacidad generada por el polvo del material.



Imagen 12: Luberriaga, M. (2022). *Territorio inexplorado*. Registro de video (0:59 min).

Hacia una mirada en clave performativa

Este enfoque se enmarca en la inquietud que atraviesa el núcleo del proyecto: la necesidad de conservar las huellas luminosas y no solamente recrear su destello brillante. En la realización del acto de registrar se produce un juego de opuestos: pasado/presente, instante/permanencia, operaciones artesanales/operaciones automatizadas, lo irrepetible/lo resignificado. En efecto, la imagen impresa con vaselina se percibe también como una *performance*, ya que constituye una obra con una temporalidad limitada, marcada por un devenir propio: el papel absorbe por completo la vaselina, generando huellas luminosas que, a su vez, son transitorias en el tiempo. El presente trabajo indaga en aquellos aspectos característicos de la producción de huellas luminosas, develando especialmente los diferentes procedimientos de registro que en ella se experimentan.

A diferencia de los enfoques tradicionales de producción-investigación, esta propuesta no consiste en investigar un tema para posteriormente dar origen a una obra; más bien, implica la generación de investigación de manera simultánea a la exploración de posibilidades artísticas, en donde se configura un sustrato performativo dentro del ámbito de las prácticas. Dado que establecer esta perspectiva abre un espacio de experimentación, se insistió en la recopilación de resultados, tanto aciertos como desaciertos, para hacer un seguimiento de los indicios y cuestionarlos de manera constante hasta lograr elaborar la sensibilidad deseada. El proyecto permanece en un estado de revisión. De este modo, el objeto de estudio se va configurando a lo largo del devenir del proceso creativo y la temática abordada adquiere significado a medida que se desarrolla la propuesta.



Imagen 13: Luberriaga, M. (2023). *Territorio inexplorado*. Montaje realizado para el encuentro de FUA! Mercosur, en el Museo de la Cárcova.

La naturaleza efímera de la imagen impresa, que continúa disolviéndose sobre la superficie del papel con el tiempo, ha influido en los criterios para su emplazamiento. La producción se desvincula de la noción de un resultado acabado; más bien, el valor del proceso radica en el acto mismo del registro con vaselina. Por lo tanto, fue necesario resaltar el carácter procedimental del proyecto mediante la realización de impresiones en serigrafía en vivo. Para llevar a cabo el montaje, se colocó una mesa junto a las herramientas necesarias: el *shablon*, vaselina, manigueta, papel absorbente, talco, hojas y una lámpara colocada en el borde de la mesa como fuente de luz para exhibir las estampas impresas. Además, se agregó un código QR con un enlace a videos que documentaban momentos clave de la impresión (imagen 10), lo que sirvió para resaltar el valor del proceso para futuros espectadores que transitaran el espacio.

Es de suma importancia destacar la naturaleza procedimental del momento de la exposición. En el marco del Festival de Arte universitario del Mercosur, organizado por la Universidad Nacional de Artes (UNA) en articulación con la Red Argentina Universitaria de Artes, en 2023, realicé una acción performática que consistió en una breve explicación sobre la búsqueda central del trabajo. A continuación, llevé a cabo una impresión que colgué sobre la tanza que permanece tendida en el borde de la mesa, para luego encender la lámpara y poder evidenciar el efecto luminoso esperado. Realizado esto, continué con otra impresión, esta vez añadiendo talco y así demostrando la conservación de la imagen; coloqué la hoja impresa sobre la mesa junto con las demás herramientas de trabajo. Finalmente, concluí la presentación con una breve explicación reflexiva como cierre.

En este caso, la activación de la obra permitió establecer un nuevo vínculo entre el espacio, la obra y el espectador. Este último ya no se limita a ser un observador pasivo que simplemente circunda la sala, sino que se convierte en un participante activo de la experiencia. Esto permite repensar las formas de comprender el registro en un nivel diferente: a través del acto de mirar, el es-

pectador se convierte en testigo del acto performativo, presenciando las huellas luminosas recién impresas que eventualmente desaparecerán. En este contexto, Sánchez-Prieto (2013) sostiene que los participantes ya no son considerados simplemente espectadores,

se convierte en eje del discurso, hasta tal punto que los límites se difuminan y la dimensión colaborativa de la práctica escénica se extiende tanto a quienes producen como a quienes participan, ya no tanto como espectadores, sino más bien como testigos o invitados (p. 87).

El conjunto de estos agentes se convierte en una puesta en escena en donde el espacio, la obra y el público están mediados por el momento de expectación. La presencia de los cuerpos y la acción como gesto significativo operan tensionando el concepto tradicional de *representación*. La obra, comprendida como un proceso, amplía y complejiza sus alcances tanto en las condiciones de producción como en las instancias de recepción que ocasionan la construcción de dos posibles acontecimientos performativos.

Estas prácticas incorporan un modo de hacer arte propio del ámbito contemporáneo, donde se establecen vínculos entre los conceptos de performatividad, la teatralidad, la objetualidad y experiencia, que “atiende a las singularidades que estos operan en el campo de las artes visuales y dando cuenta, sobre todo, de un universo donde las huellas del autor, los contextos de producción y las contingencias de recepción se vuelven constitutivas” (Valesini y Valent, 2020, p. 3).



Imagen 14: Luberriaga, M. (2023). *Territorio inexplorado*. Performance realizada para el encuentro de FUA! Mercosur, en el Museo de la Cárcova.

Consideraciones finales

A lo largo de este artículo he procurado explicitar cómo, a partir de un determinado procedimiento, intenté registrar, reproducir y conservar los rastros de luz del sol. La acción de registrar conlleva detenerse a observar y encontrar el método más adecuado para capturar la huella, aquel momento de nuestro interés. La luz se concibe inmaterial, irradiante. Se trata entonces de un método basado en la claridad, en la contemplación, en el detenimiento del tiempo ante el recogimiento de la luz y ante su aparición. Por su parte, la luz también se entiende como oposición a la sombra. Si la luz es un fenómeno natural, la sombra es su ausencia, es su falta. Por lo tanto, la sombra acompaña a la luz, aunque no existe por sí misma. Este proceso, sin embargo, necesita de ambas. Al plasmarlas en el papel, la relación se invierte: la sombra se vuelve materia opaca presente y la luz, ausencia de la cualidad opaca del papel.

He recopilado perspectivas artísticas de diferentes referentes que resaltan el concepto de *sensibilidad* a partir de reacciones químicas producidas en contacto con la luz que se utilizan como método para registrar dicho acontecimiento. En las definiciones tomadas de las producciones de Carroll, Sacco (1994), Milomes (2019) y *Territorio de luz* (2021), un proyecto personal, aparecen distintos términos que aluden a los mismos fenómenos, materiales y resultados: marca lumínica/huella luminosa/quemadura solar, soporte sensibilizado/superficie emulsionada/soporte deteriorado y haz de luz/marca/rastro. Establecer estas conexiones demuestra que la noción de *huella* adquiere un carácter operativo en este contexto específico.

Finalmente propuse como método gráfico viable la utilización de estampas en serigrafía con vaselina. Este enfoque no solo retoma, de los autores mencionados, el interés por capturar la luz solar, sino que también ofrece una plataforma visual propicia para explorar y repensar de manera poética la naturaleza luminosa del sol. No obstante, es de importancia plantear algunos interrogantes destinados a cuestionar la “esencia” de lo impreso: ¿será aquella la forma final de la imagen?, ¿cuánto tiempo requerirá la expansión completa de la vaselina sobre el papel?, ¿existen otras materialidades que no se vean afectadas por el paso del tiempo? y, por último, las producciones que utilizan la categoría del registro, ¿deben generar exclusivamente resultados perdurables?

Inicialmente la propuesta nace de la observación inquisitiva y curiosa, de repensar aquello considerado ordinario y cotidiano en un intento de hacerlo perdurar más allá de su propio devenir natural. Desde entonces la presencia continua de preguntas ha movilizado hacia nuevos enfoques los procesos de experimentación y de producción que conlleva el proyecto. En su esencia, la sistematización de este procedimiento no busca alcanzar una conclusión definitiva, sino más bien insiste en la apertura de los límites disciplinares del arte impreso, con el propósito de que pueda ser nuevamente cuestionada. Mientras persista la pregunta se abrirá espacio para nuevas posibilidades. El proyecto *Territorio inexplorado* representa un campo abierto para ser explorado y poder seguir indagando sobre los alcances de las impresiones con vaselina.

Son conocidas las diferentes maneras en que se manifiesta la huella en determinadas técnicas del arte gráfico. Por ejemplo, en la presión ejercida por la prensa calcográfica sobre el papel húmedo en contacto con la matriz que delinea así su contorno. Asimismo, las incisiones resultantes de la gubia en la madera, intrínsecas al procedimiento de la xilografía, ofrecen otra forma de

su manifestación. De igual modo, los sectores desprovistos de pintura asfáltica, corroídos por la acción del ácido, en los clichés de aguatinta y aguafuerte, conforman una expresión singular de la huella en el arte impreso.

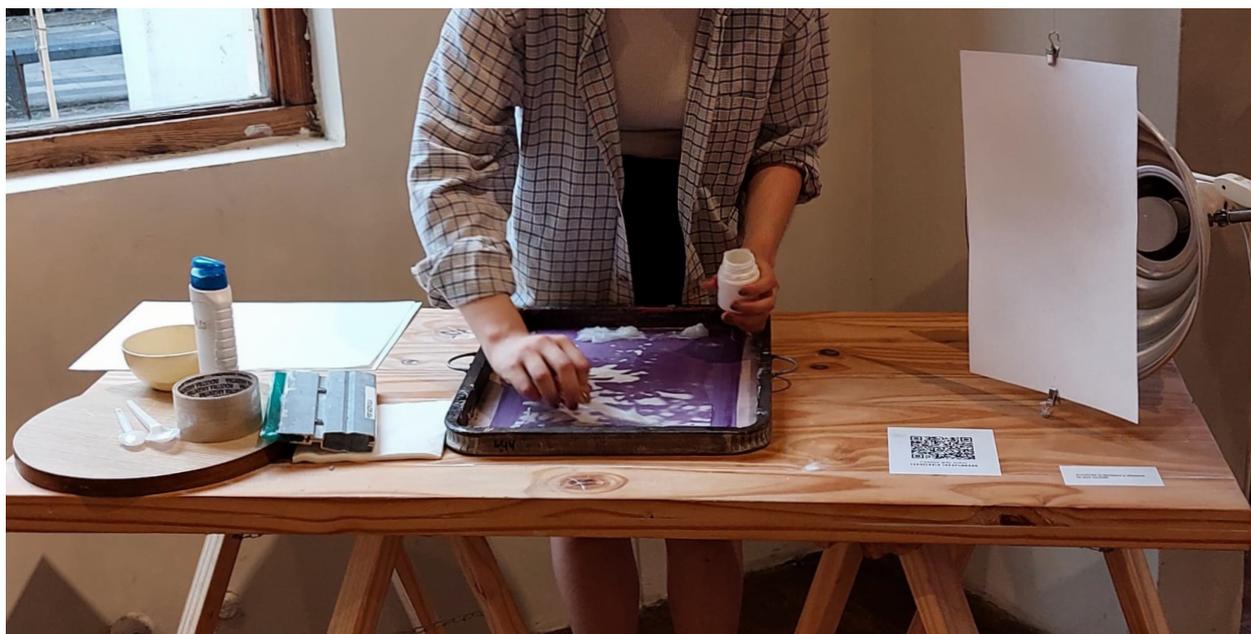
No obstante, este proyecto explora los límites disciplinares entre el arte impreso y los procesos fotográficos analógicos, con la finalidad de profundizar en la concepción subyacente a la “huella luminosa”. El componente graso de la vaselina significó una alternativa a los agentes fotosensibles que se usan en los revelados fotográficos, transformando el papel, inicialmente opaco, en una superficie translúcida y transparente. Esto le confiere una sensibilidad al entrar en contacto con la luz, lo que posibilita la activación de la imagen. En contraposición a los procesos fotográficos convencionales, el grabado no demanda una sensibilización previa del soporte, por ende, este procedimiento se ubica en una categoría intermedia, perteneciente a una técnica mixta que se sitúa en la convergencia entre ambas disciplinas.

Se podría decir que existe un interrogante irresuelto: ¿cómo lograr que la imagen perdure en el tiempo? En el intento de generar un método para conseguir una imagen fija y durable, terminé aproximándome a una obra con su propia temporalidad limitada. De hecho, podría afirmar que he logrado recrear los destellos del sol, capturando tanto su brillo efímero como su transitoriedad temporal. Finalmente, al nombrar y recrear las huellas luminosas de un espacio específico, se posibilita la formulación de estrategias que nos acercan a la creación de registros inéditos de un territorio de luz.

Anexo de imágenes



Anexo 1: Impresión con serigrafía y vaselina. Exposición de Perímetro Blando, Centro Cultural Islas Malvinas (2022).



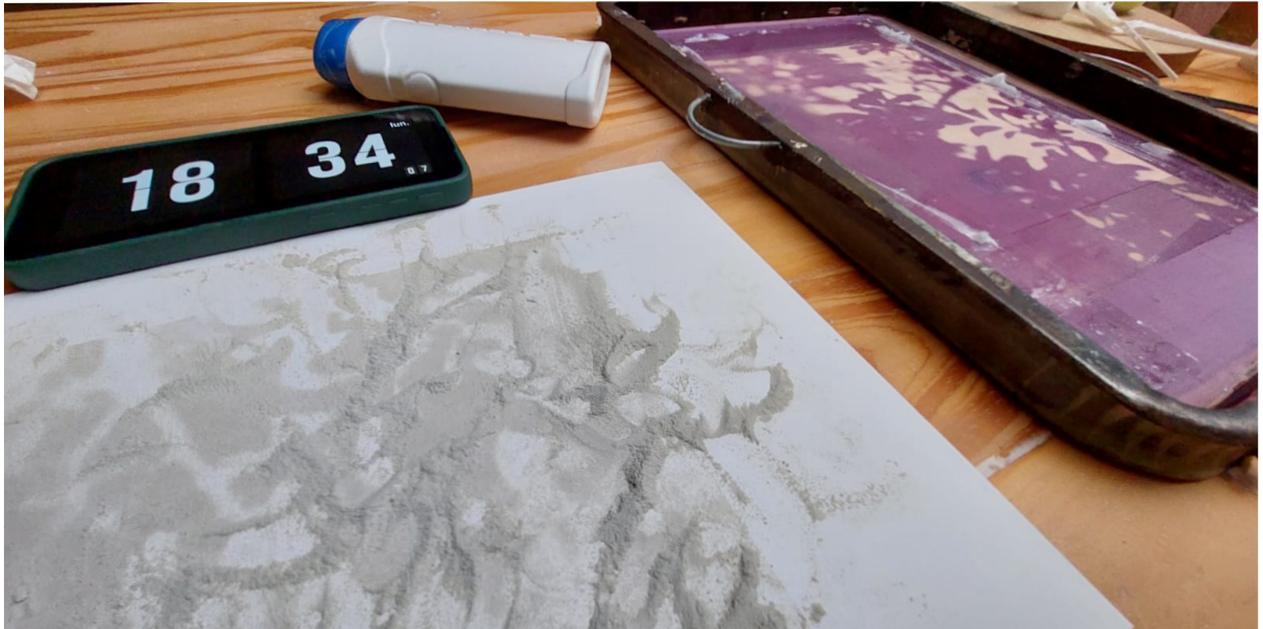
Anexo 2: Impresión con serigrafía y vaselina. Exposición de Perímetro Blando, Centro Cultural Islas Malvinas (2022).



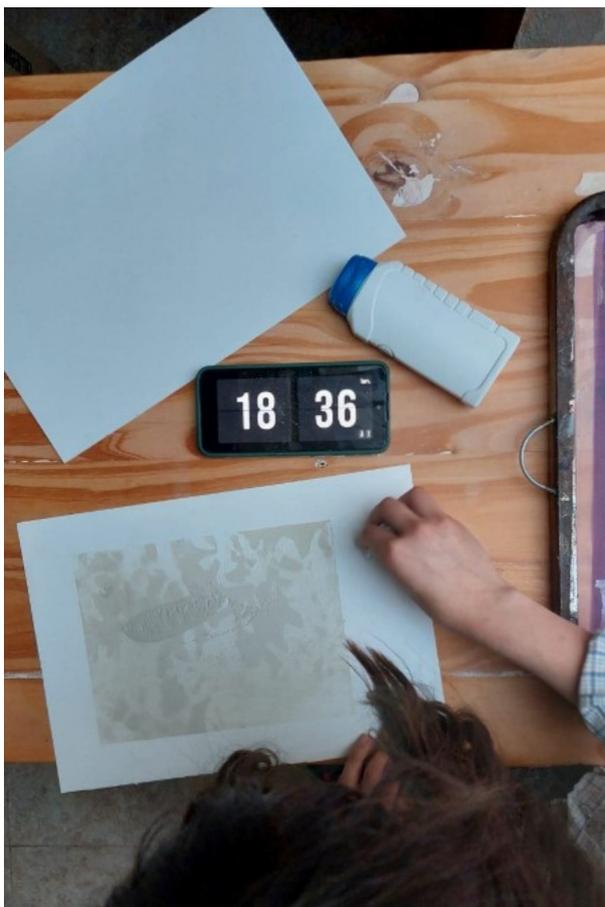
Anexo 3: Hoja recién impresa con vaselina.



Anexo 4: Hoja impresa con vaselina transcurridos cinco días. Exposición de Perímetro Blando, Centro Cultural Islas Malvinas (2022).



Anexo 5: Colocación del talco para conservar la imagen. Exposición de Perímetro Blando, Centro Cultural Islas Malvinas (2022).



Anexos 6 y 7: Colocación del talco para conservar la imagen. Exposición de Perímetro Blando, Centro Cultural Islas Malvinas (2022).



Anexo 8: Registros del procedimiento en video-minuto: Impresión con vaselina (2022).
<https://youtube.com/shorts/RD1igIRkYkc>

Bibliografía

- Dubois, P. (1986). De la imagen-huella a la imagen-ficción. El movimiento de las teorías de la fotografía de 1980 a nuestros días. *Clave*, 8. <https://es.scribd.com/document/447491633/Dubois-De-la-imagen-huella-a-la-imagen-ficcion-Clave-8-pdf>.
- Milomes, M. (2019). Papel encandilado, tiempo demorado. *Papel cosido. Metal*, 6, pp. 1-7. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/110569>.
- Sacco, G. (1994). *Escrituras solares, la heliografía en el campo artístico*. Rosario: Ed. Desalvo.
- Sánchez-Prieto, J. M. (2013). Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner. En F. Oncina y E. Cantarino (Coords.), *Giros narrativos e historias del saber* (pp. 77-110). Madrid: Plaza y Valdés.
- Valesini, M. S. y Valent, G. (2020). El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto. *Arte e Investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, 17. <https://doi.org/10.24215/24691488e052>.

Referencias de proyectos y producciones artísticas

Carroll, E. (2010-2015). *Línea azul de madera*. [Serie de registros con diazotipo]. Disponible en: <http://www.ericwilliamcarroll.com/#/blow/>.

Luberriaga, M. (2021). *Territorio de luz*. [Serie de registros con cianotipia].

Luberriaga, M. (2022). *Territorio inexplorado*. [Procedimiento en video-minuto: Impresión con vaselina]. Disponible en: <https://youtube.com/shorts/RD1iglRkYkc>.

Luberriaga, M. (2022). *Territorio inexplorado*. [Registro audiovisual 0:29 min]. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1S4PjdcCXOrua5L8eF-bhoUZnkxLTzI/view>.

Milomes, M. (2019). *Tapar el sol con la mano*. [Impresión solar sobre papel sulfito] Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/hand-le/10915/87994>.

Micaela Luberriaga

Nació en la ciudad de La Plata, Buenos Aires en 1997. Egresó de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata (UNLP) como Profesora y Licenciada en Artes Plásticas con orientación en Grabado y Arte Impreso. Experimentó diferentes instancias de exposición, entre ellas: en 2018, la 5° Bienal Universitaria de Arte y Cultura “Algo en común” (Centro de Arte-UNLP); en 2022, en el Centro Cultural Islas Malvinas “Perímetro blando”; y, en 2023, el Festival Universitario de Arte del Mercosur (UNA). Participó, en 2023, del 2° Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina (Centro de Arte-UNLP). Colabora en el proyecto I+D “El giro performativo en las artes visuales. A propósito de cuerpos, espacios y objetos puestos en acto” (11/B383), dirigido por la Mag. Silvina Valesini y la Lic. Guillermina Valent en el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), de la Facultad de Artes de la UNLP. Actualmente investiga sobre ensayos y contingencias en torno a reconfiguraciones posibles de huellas luminosas.



Como citar este artículo

Luberriaga, M. (2024). *Territorio inexplorado*. Huella y reconfiguraciones posibles de espacios sensibles. *Sendas*, 7(1), 93-115. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/44813>.



artes
editorial



artes



unc