



## La intemperie de las fronteras (Acerca de la serie *Foreigners*, de Claudia Fontes)

La urdimbre o «hilo» es el conjunto de hilos longitudinales que se mantienen en tensión en un marco o telar, para diferenciarlo del hilo insertado sobre la urdimbre y bajo ella que se llama «trama»<sup>1</sup>.



Daniela Andreassi

Voy a escribir acerca de una serie de esculturas de la artista *Claudia Fontes*. Quiero hablar de esta obra porque, como ceramista, me convoca inmediatamente desde su materialidad. Y porque su poética de la sutileza, de lo delicado, de la intemperie y de la fragilidad (que sólo es tal en apariencia) me conmueve profundamente, me invita a detenerme, desafía la temporalidad acelerada de la cotidianidad e incluso desde una pantalla de computadora despliega un excedente de significación, provoca un extrañamiento que obliga al ojo a quedarse ahí, sumergido en ese mundo delicado y silencioso. Y cuando mi mirada se queda ahí, deambulando, recorriendo esas topografías porcelánicas que están -lamentablemente- fuera del alcance mi tacto, aparece con toda fuerza la interpelación. La pregunta. La reflexión crítica. La aguda conciencia de cuán necesario es el arte a la hora de subvertir los órdenes que habitamos y nos habitan.

Para entramar mis ideas voy a apoyarme en la urdimbre que propone la operatoria de los sustratos elaborada por el *Dr. Edgar De Santo* (2014) en su tesis doctoral. La metáfora textil me resulta especialmente útil para dar cuenta de la indisociabilidad intrínseca de los distintos sustratos que

<sup>1</sup> <https://es.wikipedia.org/wiki/Urdimbre>



atravesan el hecho artístico (materialidad, canon, metafísica y contrato social), que por momentos se dejan ver y por momentos permanecen ocultos, pero siempre -sin dudas- sustentan el entramado de ideas que toma sentido en el hilván del texto.

### Breve encuadre

*Claudia Fontes* es una artista contemporánea argentina, radicada en Inglaterra desde el año 2002. Estudió artes en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” e Historia de las Artes en la Universidad de Buenos Aires. Recibió becas para desarrollar su práctica en el Taller de Barracas en Buenos Aires y como artista residente en la Rijksakademie van beeldende kunsten de Amsterdam, Países Bajos. Realizó numerosas muestras individuales y colectivas, ganó premios nacionales, representó a la Argentina en la 57<sup>a</sup> edición de la Bienal de Venecia, fue invitada como artista y curadora a la 33<sup>a</sup> Bienal de San Pablo, participó en foros y experiencias de trabajo artístico colectivo, cooperativo y autogestionado.

Fontes es fundamentalmente escultora, aunque en más de una ocasión sus obras se



anclan en el área del arte conceptual: a la obra escultórica propiamente dicha (por ejemplo la reconstrucción del retrato de Pablo Míguez, emplazada en el Río de la Plata, adyacente al Parque de la Memoria) se suman instalaciones, objetos y acciones que se ubican cómodamente en el “campo expandido” que categorizó *Rosalind Krauss* hacia fines de los ‘70.

A partir de sus obras, *Fontes* habilita y estimula la reflexión en torno a la politicidad inherente al hecho artístico contextualizado, en tanto se trata de una contestación y un posicionamiento -que se enuncia desde el territorio de lo poético- respecto de problemáticas como la memoria, las identidades nacionales, los procesos decoloniales, la crisis ambiental y humana producto del extractivismo desenfrenado del capitalismo imperial.

Independientemente de su escala, sus obras invitan a la intimidad. Esta característica se manifiesta desde primer contacto con la obra, ese intercambio inaugural que según la artista siempre es somático, y nos interpela como espectadores abriendo paso a la reflexión, la problematización, la pregunta y la vivencia de la ternura, todo acaballado en los despliegues metafóricos y conceptuales que configuran una poética singular, afectada y afectiva pero no por eso menos potente.

De hecho -pienso mientras escribo- posiblemente su innegable potencia se deba precisamente a que no reniega de la afectividad y la delicadeza.

La obra y su polisemia a la luz de los cuatro sustratos del hecho artístico

“Foreigners” es una serie de esculturas modeladas manualmente, iniciada en 2013. Miden entre 20 y 30 cm: el tamaño de una mano. Morfológicamente se ubican en un antropomorfismo lindante con la animalidad. Están realizadas en porcelana, sin cubierta vítrea ni aplicación de pigmentos o engobes, es





decir, completamente blancas. El tratamiento de superficie está absolutamente enfocado en las posibilidades texturales que ofrece el material

Considero que el rasgo más relevante de su corporeidad consiste en la convergencia entre su escala, su blancura y las texturas que las cubren: su escala invita a la cercanía, a la intimidad del hueco de la mano; la blancura de su monocromía opera en favor de la máxima luminosidad, donde la mineralidad densa de la porcelana es protagonista indiscutida; su apertura al tacto propone una caricia que sólo puedo imaginar. Y anhelar (porque no he tenido acercamiento físico a estas obras) pues, como ceramista, el contacto táctil con las piezas me resulta tan necesario como el recorrido visual. las “Foreigners” me generan un deseo imperioso de reconocerlas a partir del paseo de las yemas por la superficie fría de la porcelana, un recorrido táctil por sus texturas que sólo es concebible si se atiende a la delicadeza que demanda su materialidad.

Estas cerámicas me conmueven por varios motivos. El primero y más primario responde a las poéticas de lo sensible que se despliegan en esta serie, que me remiten al universo afectivo de la ternura, esa categoría que, según sostiene *Restrepo* (1994), es un derecho adscrito al campo de la estética social.

Me resulta especialmente relevante la sinergia que se produce entre la poética del soporte material y la enorme potencia metafórica de la serie. La primera está potenciada

por un doble vacío: la ausencia (visual) de color y la ausencia (táctil) de la lisura vítrea del esmalte. Este doble faltante deja paso a la magnífica materialidad de la porcelana desnuda. En cuanto a la potencia metafórica de la serie, emanada de los cruzamientos políticos, filosóficos y formales que la atraviesan, sostengo que en gran medida es posible gracias al silencio cromático de la blancura, que encaja a la perfección con el silencio estepario que rodea a estas piezas. Silencio de viento e intemperie, silencio de la región liminar, fronteriza, indefinida e impronunciable -pues no hay palabras que la expliquen- donde habitan estas formas.

Las “Foreigners” dialogan con las llamadas “Venus paleolíticas”, a las que remiten por su escala y por cierta invitación a cargarlas, sopesarlas, envolverlas con las manos. Históricamente se le atribuyó a estas estatuillas (algunas de cerámica, otras de piedra) la función de ser amuletos de fertilidad. Esto explica su tamaño, pues el poder del amuleto suele configu-

rarse en la intimidad somática posibilitada por su condición de objeto portátil. A cambio de su eficacia, el amuleto demanda viajar siempre con quien invoca sus dones. Considerando que aquellas figuras fueron realizadas por poblaciones nómades o semi nómades, su portabilidad era un rasgo esencial.

En términos estéticos, su condición de garantes de la fertilidad se manifestaba en la acentuación formal de





pechos y genitales. La necesidad de recurrir a esta función mágico-simbólica está sobradamente explicada por las condiciones de vida de los grupos humanos que protagonizaron la larga transición desde el nomadismo cazador-recolector del Paleolítico al sedentarismo agrícola del Neolítico. Los ataques de animales salvajes, los desplazamientos en busca de alimento, la vida a la intemperie con poco o ningún refugio ante las inclemencias climáticas: numerosos factores que reducían la expectativa de vida a pocas decenas de años, en el mejor de los casos. En la fecundidad reproductiva residía toda esperanza de que la grupalidad sobreviviera como tal. Y, simultáneamente, la grupalidad era determinante para la supervivencia de los individuos: antes como ahora, nadie se salva solo. las “Foreigners” de *Fontes* también atestiguan esta verdad: muchas se presentan en grupos de dos, tres o más, abrazadas, entrelazadas, sosteniéndose mutuamente.



Al desandar esta breve síntesis de las explicaciones historiográficas de la existencia de las pequeñas esculturas paleolíticas, nuevamente aparece la intemperie como factor determinante de su existencia. De nuevo, la intemperie reclamando el abrigo de lo simbólico.

Y reaparece también la noción de frontera, en este caso relacionada con su condición de límite temporal (necesariamente poroso) entre nomadismo y sedentarismo, la primera gran bisagra de la aventura humana.

Pienso en las Venus en tanto tradición formal en la que se inscriben genealógicamente las “Foreigners y, antes de continuar, quisiera mencionar que no me resulta indiferente el hecho de que se nomine a estas esculturas como “Venus”. Esta nomenclatura las inscribe en la lógica de la tradición grecorromana donde enraiza toda la narrativa eurocentrada del arte. Tal como señala *Steiner* (1987), estas narrativas que conforman el programa ideológico de los textos historiográficos son “un reflejo de las relaciones de poder dentro de una cultura y una sociedad”. Tenemos tan introyectado este relato, que este tipo de apropiaciones y generalizaciones suelen pasar desapercibidas. No estaría de más comenzar a problematizarlas, en la medida en que contribuyen a la persistencia del ideario que pretendemos deconstruir quienes nos posicionamos -política y epistemológicamente- en el ámbito del pensamiento decolonial.

En este sentido me interesa también pensar a las fronteras más allá de su característica geopolítica, y abordarlas concretamente en el marco del hecho artístico y las fragmentaciones disciplinares tan caras al pensamiento hegemónico eurocentrado. Para esto resulta potente recurrir a la noción de lindes, en tanto territorio ambiguo, espacio intermedio, intersticio: el no-lugar donde se encuentran y se ponen en diálogo (y en tensión, por qué no) distintos lenguajes y soportes. Esos lindes que se configuran en las orillas de los lenguajes y que, lejos de ser un borde filoso y cerrado (una frontera) son más bien zonas porosas que permiten y proponen la interacción, donde diversos soportes materiales, diversos lenguajes artísticos, diversas subalternidades se entrecruzan, se resignifican



y se potencian. Lejos de los afanes sucursales que señala Pereda (2000), que no sólo se manifiestan en las producciones filosóficas sino también en ciertos pronunciamientos artísticos deudores de lo que él llama “la razón arrogante” (3), las producciones que habitan los márgenes de la legitimidad disciplinar se presentan como una verdadera posibilidad de desplegar contestaciones decoloniales en nuestro propio campo.

Es necesario (imperioso, incluso) desarticular la noción de que los únicos espacios de enunciación válidos son aquellos que la hegemonía dispone como tales. Y de la mano de esta necesidad va la otra, la de dismantelar la idea de que los únicos dispositivos de enunciación válidos son los que la hegemonía impone.

Volviendo a la serie de *Fontes*, cuenta la artista que, más allá de la tradición formal que emparenta a sus esculturas con sus antecesoras prehistóricas, hay teorías que amplían el horizonte funcional de las estatuillas, excediendo la mera garantía reproductiva para constituirse como vehículo de sedimentación de la noción misma de persona en tanto trascendencia de la animalidad. Una vez más, la escala palmaria de las piezas se presenta como rasgo determinante de su eficacia funcional. Según cuenta *Fontes*:

*“No hace mucho, luego de haber comenzado esta serie, leí una teoría sobre la función que cumplirían en su momento las Venus neolíticas. Aunque es imposible comprobarlo, esta teoría arriesga que la función de las Venus neolíticas fue la de sedimentar y galvanizar el paradigma de persona en el*



*preciso momento en que los humanos, al hacernos sedentarios, necesitamos comenzar a explotar el entorno natural de manera extractiva y acumulativa. Es decir, cuando nos comenzamos a ver por fuera de la naturaleza. Apparently el hecho de sostener, de sopesar con la mano un objeto influye en la formación del concepto en torno a ese objeto, es un proceso de desarrollo fisiológico.”*

A partir de lo anterior, quiero abrir otro diálogo que surge de la escala de las “Foreigners”. De cómo el acto de sostener - alzar - sopesar - acariciar (de nuevo *Restrepo*) y cómo el hecho de (re)conocer una forma a partir de la percepción táctil, ponen en juego modos de acceso al conocimiento no mediados por la verbalidad, recurriendo a soportes habitualmente excluidos del imaginario logocéntrico de la producción de saberes, que otorga centralidad a la palabra.

De igual manera, la percepción táctil propone sortear la visualidad exacerbada que domina en la actualidad y que *Boaventura De Sousa Santos* (2003) denomina “cultura centrada en imágenes”. En palabras del autor:

*“A medida que transitamos hacia una cultura centrada en imágenes, el espacio y el tiempo van siendo sustituidos por los instantes de la velocidad, las matrices sociales van siendo sustituidas por mediatrices y, en el mismo nivel, el discurso de la autenticidad se transforma en una jerga indescifrable. No existe más profundidad que la sucesión de imágenes.” (55)*

Retomo la categoría de persona que, según propone *Fontes*, se impuso como paradigma a partir del Neolítico condensando la enajenación humanidad-naturaleza. Fue ese extrañamiento, esa conciencia de no estar siendo parte, de no pertenecer, la que habría contribuido a consolidar ese ponerse por fuera, asumiendo la posición dominante y extractivista que dio origen a los primerísimos procesos de acumulación de



excedentes producto de la agricultura. Me pregunto, como tantos pensadores y pensadoras a lo largo de los siglos, dónde es que se produjo el divorcio entre animalidad/ naturaleza y humanidad/ cultura. Creo que las líneas reflexivas a las que habilita el hecho artístico pueden ayudar a pensar y re-pensar esta cuestión, que no por visitada está agotada.

Y entonces vuelvo a las “Foreigners” y a las fronteras, y a cómo nos hablan las obras de esa liminalidad entre lo animal y lo humano, que se expresa en el extrañamiento de sus resoluciones formales casi completamente antropomorfas. Casi. Estas criaturas (en su mayoría sin rostro) cuyos únicos rasgos indudablemente humanos se reducen a las manos y las piernas, habitan con soltura y enorme poesía una zona ambigua que linda con lo animal o, como mínimo, con lo no-del-todo humano. Y qué son las fronteras sino territorios ambiguos, casi siempre caprichosos y arbitrarios.

En tanto obra densamente contemporánea, “Foreigners” propone numerosas líneas de reflexión, abre interrogantes, conversa con su coyuntura, habla de su entorno y se presenta como contestación a un contexto socio-político desgarrador. Así, a las preguntas por la posibilidad de habitar zonas ambiguas que erosionen la frontera extractivista y disruptiva entre animalidad y humanidad, a la poética emanada de las resoluciones formales y materiales, a la genealogía siempre presente (explícita o no) entre un hecho artístico y sus precuelas, se suma inevitablemente la dimensión social en la que se inserta la obra como una contestación que no puede enunciarse con palabras pero que sin dudas consti-

tuye un discurso.

Acá vuelve a surgir la importancia del soporte material pero esta vez no en relación a sus potencias poéticas sino como producto del contexto biopolítico del que emerge la obra. La porcelana es una pasta que básicamente se compone de caolín, feldespato y cuarzo. Estos materiales (especialmente el caolín y el feldespato) son abundantes en la zona donde vive *Claudia Fontes*, y han sido la materia prima de las porcelanas más finas de la Inglaterra colonial desde hace aproximadamente tres siglos. La artista, extranjera en un país fuertemente xenófobo, decide usar un material característico de cierto imaginario -elitista e imperial-, como soporte de un discurso que fuga completamente de esas categorías y, en cambio, expresa la problemática de los sectores oprimidos, desplazados, marginados y expoliado, precisamente, por esa hegemonía.

*Fontes* decide usar un material constitutivo, física y simbólicamente, del país que habita como extranjera. En un gesto de enorme potencia política, la artista se apropia -literalmente- del suelo de ese territorio que se resiste con uñas y dientes a dar alojamiento a los migrantes cuyo desplazamiento forzarán las políticas expansionistas de la nación que los rechaza; para confeccionar una respuesta delicada y sutil a la barbarie grosera de la tradición pirata. Es un modo de resignificar las estéticas que nos fueron impuestas -en tanto subalternidades culturales- y apropiarnos de ellas: subvertirlas, alterarlas, degenerarlas, reformularlas, repoezarlas y finalmente escupirlas, vomitarlas, largarlas, gritarlas, lanzarlas, mostrarlas, recircularlas convertidas en herramientas de interpelación del sistema que nos oprime, migrantes o no, a quienes habitamos las periferias de la hegemonía socio y geo política.



## Palabras de cierre para invitar al silencio

Las “Foreigners” son la extranjería. Son quienes habitan los márgenes de la legalidad territorial, cuya forma es la arbitrariedad humana materializada en las fronteras, ese constructo humano por excelencia que determina quién se queda adentro y quién se queda afuera de algo que no existe más que en la ficción de la cartografía colonial. Para decirlo con *Silvia Rivera Cusicanqui* (2018), ya es hora de “desmontar la artificialidad histórica del mapa”(89) en un gesto epistemológico que nos conduzca a reconfigurar nuestra lectura del mundo desde un paradigma diverso e inclusivo que desafíe las lógicas de la exclusión y el despojo.

Las “Foreigners” son las poblaciones forzadas a desplazarse de sus propios territorios arrasados por la voracidad colonialista de las potencias del Norte global. Son quienes buscan refugio en otras regiones cuando la propia se vuelve inhabitable. Miles de años después del Neolítico, las “Foreigners” son los nómades del mundo actual, triste prueba viviente de que la linealidad histórica del relato evolucionista es otro paradigma caduco.

Las “Foreigners” habitan la intemperie de quienes son expulsados a los bordes de lo vivible. Los bordes, que son fronteras. Las fronteras, que se hacen porosas cuando el arte enuncia



lo indecible en su discurso sin palabras, sorteando el abismo que se abrió cuando, para decirlo con *Steiner* (1987), el lenguaje perdió la capacidad real para la verdad. Qué más adecuado, entonces, que recurrir al silencio -el verbal y, en el caso de las “Foreigners”, acallando incluso al cromatismo- para que pueda emerger lo que debe decirse, esquivando lo que *Nietzsche* (1990) denominó “el poder legislativo del lenguaje”.

En línea con las ideas nietzscheanas, *Steiner* (1987) señaló con lucidez que “el sentido común de nuestras palabras habladas o escritas se revela como una superficie enmascaradora” (3). Quienes jugamos el juego del arte sabemos que ahí, en la posibilidad de asomarnos a una verdad no mediada por la máscara de lo lingüístico, es donde se aloja la potencia y la necesidad del hecho artístico.

### Recursos bibliográficos

- DE SANTO Edgar: *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte*. Tesis Doctoral. Disponible en <https://unlp.academia.edu/EdgarDeSanto>. La Plata, 2014
- NIETZSCHE Friedrich: *Sobre verdad y mentira en sentido extra-moral*. Tecnos. Madrid, 1990.
- PEREDA Carlos: *¿Qué puede enseñarle el ensayo a nuestra filosofía?. La Filosofía en América Latina*, 61-2. Disponible en: [chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcgclefindmkaj/http://historico.espectador.com/principal/documentos/pereda\\_ensayos.pdf](chrome-extension://efaidnbmninnibpcajpcgclefindmkaj/http://historico.espectador.com/principal/documentos/pereda_ensayos.pdf). Buenos Aires, 2000.
- RESTREPO Luis C.: *El derecho a la ternura*. Nexos/Península. Barcelona, 1994.
- RIVERA CUSICANQUI Silvia: *Un mundo ch'ixi es posible*. Ensayos desde un presente en crisis. Tinta Limón. Buenos Aires, 2018



- BOAVENTURA DE SOUSA Santos: *La caída del Ángelus Novus: ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*. Antropos. Bogotá, 2003.
- STEINER George. *Interpretar es juzgar*. El Urogallo, 18, 84-97. Trad. Enrique Lynch, 1987.
- VV. AA.: *El problema del caballo* (catálogo). Pabellón Argentino para la 57ª Exhibición Internacional de Arte – Biennale Arte 2017, La Biennale di Venezia. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina. Buenos Aires, 2017.
- ZACHARÍAS María Paula & FONTES Claudia: *Arte, historia y naturaleza*. Hoornik. Recuperado 28 mayo 2020, de <http://hoornik.com.ar/claudiafontes-arte-historia-y-naturaleza>. Buenos Aires, 2017.