



LA AMPLIACIÓN DE LOS MATERIALES EN EL ARTE ACTUAL¹

MARIEL CIAFARDO, PATRICIA MEDINA,
MARGARITA DILLON Y CORINA ARRIETA

«Mientras no se inicie la obra se tiene apenas algunas y más bien vagas ideas [...] ¿Quién determina la forma, la intensidad, la calidad de este proceso? Técnica, materia, forma, interactúan vital y necesariamente.»
Marta Zatoryi (2007)

Según el *Léxico técnico de las artes plásticas*, materia «es aquello con lo cual se hace algo según una forma determinada, imaginada, etc. Materiales utilizados para la realización de una estructura plástica, arcilla, tintas, yeso, piedra, madera, lápiz, etc.» (Crespi & Ferrari, 1989, p. 66). En esta definición subyace un concepto de materia heredado del materialismo mecanicista, el cual considera a la misma como una realidad inerte, como algo quieto e inmóvil. En el proceso de producción de la obra, entonces, la materia es un dato secundario, simplemente, el útil que el artista manipula mediante una técnica para dar forma a su idea. Es, por lo tanto, anterior a la forma.

Esta concepción se fue consolidando a lo largo de los siglos a partir del Renacimiento, momento en el cual se configura la noción eurocéntrica de obra de arte. Además de ser armónica, equilibrada, producida en el marco de las normas establecidas por el sistema de la perspectiva y de la doctrina de las proporciones, debía ser única, original, irrepetible y perdurable. Significó, asimismo, el establecimiento de una clara escisión entre el arte y 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». La exigencia de perdurabilidad, que fue extraña a grandes

¹ Este capítulo es una versión revisada y ampliada del texto de circulación interna de la cátedra Lenguaje Visual 1B: «Algunas consideraciones sobre materiales no convencionales», de Mariel Ciafardo, Margarita Dillon, Patricia Medina.

obras y muchos períodos, impuso la necesidad de utilizar los que fueron llamados «materiales nobles», es decir, aquellos que garantizan la menor degradación con el paso del tiempo.

Evidentemente, es indudable la necesidad de revisión y de ampliación de este marco teórico a la luz de la explosión de la imagen en el mundo contemporáneo. La materia —tal como se ha ocupado de caracterizar el materialismo dialéctico— es una realidad dinámica, potencia de ser algo que contiene la capacidad de su propio movimiento. Desde esta perspectiva, la materia «no es únicamente un tosco movimiento mecánico, mero cambio de lugar; es calor y luz, tensión eléctrica y magnética, combinación química y disociación, vida y, finalmente, conciencia» (Engels, 1961, p. 18). La conciencia, en este caso, es entendida como una especie de trasfondo ideológico, de creencias y de costumbres. Por lo tanto, es necesariamente un producto, una manifestación de la materia como conocimiento acumulado.

Los materiales, entonces, ya no se consideran un simple soporte de la forma, sino una de las decisiones esenciales de la realización, en la medida en que la producción artística consiste en un proceso dialéctico entre la idea y su materialización. Este diálogo, que puede comenzar por un concepto o por la seducción que provoque un material, no se detendrá hasta que el artista dé por concluida la obra.

Pese a lo obvio que resulta la importancia de la dimensión material en el arte actual —cuya multiplicación ha sido extraordinaria en las últimas décadas—, los programas de las asignaturas de Lenguaje Visual no han incorporado el tema como contenido de la enseñanza. Sin embargo, no solo debería integrarse a la formación, sino convertirse en la centralidad a partir de la cual se organice el resto de los contenidos. Brindar a los alumnos abundantes ejemplos de obras que amplíen el universo de los materiales y las herramientas en torno a los criterios para su selección se vuelve fundamental a la hora de profundizar cualquier otro tema. Una línea, una textura, un color, así como la construcción del espacio y del tiempo, son puras abstracciones si no están atravesadas por una profunda reflexión sobre la poética de los materiales —cabe recordar que las técnicas son abordadas en los talleres de la formación básica, mientras que en Lenguaje Visual devienen de los muy diversos proyectos de producción de cada estudiante—.

Históricamente, se han estabilizado asociaciones específicas entre materialidad y formas de representación artística. Por ejemplo, una pintura tradicional de caballete será tal si es realizada con acrílico o con óleo sobre tela, con la correspondiente técnica pictórica. Así, los materiales, los soportes y las técnicas forman unidades que condicionan de forma recíproca las prácticas al interior de las disciplinas de las artes visuales y son, en ocasiones, la base de las distinciones de géneros y estilos. Por lo

tanto, están cargados (en función de su contexto) de fuertes significaciones. Estas relaciones se van consolidando culturalmente e inciden en nuestra percepción de las imágenes. Dicho de otra manera, a lo largo de los siglos solo algunos objetos y sus materialidades prefijadas se han ido legalizando —con ayuda de la Estética, la Historia del Arte, el mercado y la crítica— como producciones artísticas. Es el contexto socio-histórico y cultural el que valida las «normas» o las «convenciones» estéticas. Si bien los límites disciplinares se desdibujan en la producción contemporánea, el legado de la tradición aún está presente en el imaginario social y es material de acciones poéticas para muchos artistas que, alterando alguno o varios de los elementos de este sistema, generan rupturas que interfieren en la expectativa social entre el tipo de obra y el material preestablecido por la tradición disciplinar.

Se analizan a continuación producciones de artistas contemporáneos que ponen en tensión las articulaciones formales con los códigos de representación o con la tradición de las disciplinas. Los ejemplos permiten visualizar cómo las relaciones entre materiales, técnicas y procedimientos, escalas, dispositivos y emplazamientos son manipuladas haciendo de éstas la base conceptual/material de su producción.

Las obras de Chuck Close son imágenes que se perciben como pinturas o fotografías [Figura 1]. Su serie fotorrealista de retratos es el resultado de un complejo proceso técnico que incluye el escaneo de placas de daguerrotipo, luego convertido en tramas digitales en las cuales el artista, asociado con Magnolia Tapestry Project, controla cada píxel del archivo para ser traducido en un tapiz mediante un *jacquard* electrónico. De este modo, la antigua técnica fotográfica, la pintura de retrato y el tradicional tapiz son puestos en tensión. Con la sustitución de la herramienta, de la técnica y del material convencional —ya que han sido eliminados la mano del artista, la cámara, el pincel o el lápiz—, Close interpela al espectador al componer una imagen realizada por componentes altamente familiares, pero cuya combinación desestabiliza cualquier expectativa devenida de la experiencia.

Aunque alejadas del realismo y sin la sofisticación tecnológica del ejemplo anterior, las obras de Tucker Schwarz se enrolan en la misma línea. Sus imágenes, basadas en fotografías de solitarios barrios suburbanos, presentan contornos de fachadas, de árboles y de postes eléctricos y telefónicos. Son en apariencia sutiles dibujos, pero en realidad las líneas y las texturas están realizadas con hilo y máquina de coser, en un trazado de líneas rectas y orgánicas que configura un paisaje etéreo [Figura 2]. Aquí, nuevamente, se ven alteradas las características que definen al dibujo: ya no hay lápices ni tintas, sino hilos; el soporte de muselina ha sido bordado y la herramienta que operaba la mano del artista fue reemplazada por una máquina.

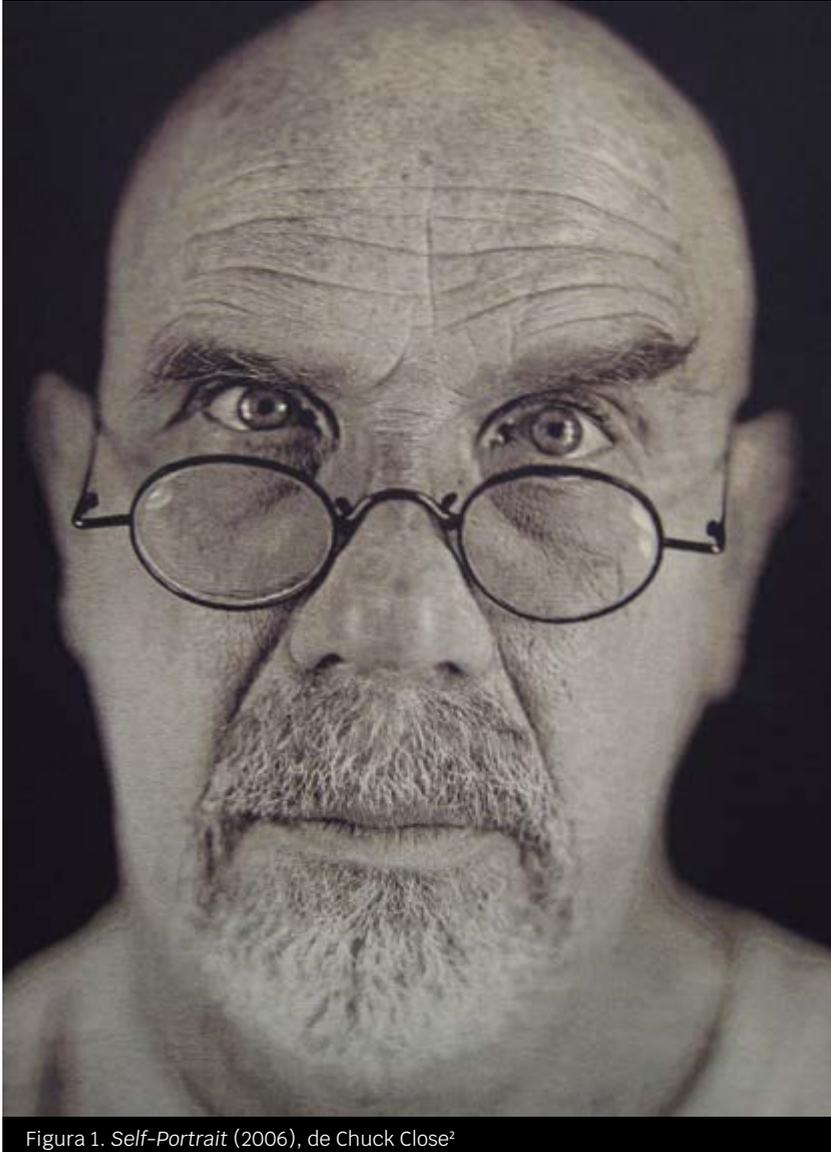


Figura 1. *Self-Portrait* (2006), de Chuck Close²

² Obra que puede ser utilizada con fines educativos. Licencia Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/>

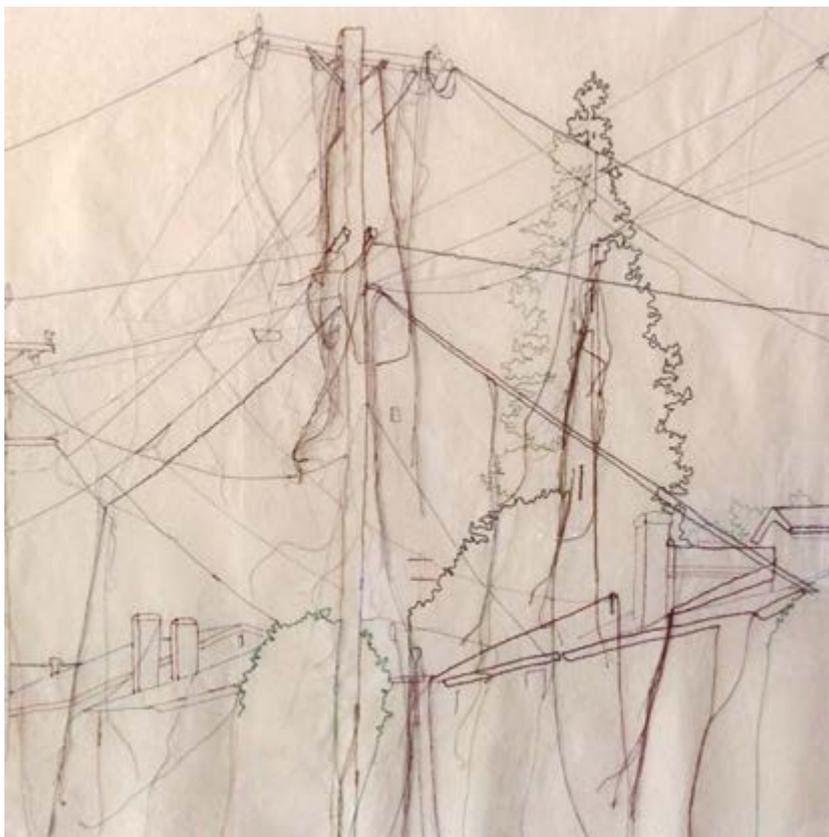


Figura 2. *Sin título (Detalle)* (2003), de Tucker Schwarz³

La obra de Graciela Sacco consiste en un conjunto de valijas dispuestas en el piso. No es posible ver el contenido (*Las cosas que se llevaron*) de estos objetos tan conocidos, tan familiares, sino sus superficies transformadas por la acción de la artista, quien, mediante impresiones heliográficas, estampó manos entrelazadas sobre cada uno de ellos [Figura 3]. Las valijas son a la vez el soporte, poco convencional, de la obra y de los recuerdos que activan. Sacco establece un diálogo entre la antigua técnica que produce imágenes borrosas, poco definidas, las delgadas grietas del cuero gastado y la textura de las arrugas de la piel de las manos que alguna vez cargaron el peso del equipaje. Y es en esta relación que reside la poética de la imagen.

³ Obra que puede ser utilizada con fines educativos. Licencia Creative Commons: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/2.0/>



Figura 3. *Las cosas que se llevaron* (2008), de Graciela Sacco. Heliografía sobre valijas

El soporte vuelve a ser protagonista en la obra de Oscar Muñoz [Figura 4]. Sobre unas cortinas plásticas translúcidas de baño, se adivinan figuras humanas que adoptan distintas posiciones. Vistas en conjunto, la variación de las posturas genera un ritmo de secuencia temporal que ocasiona la sensación de movimiento. Muñoz transfiere fotografías masculinas y aplica sobre ellas las tintas, mientras deja correr el agua sobre el plástico. La relación conflictiva entre la superficie, el material y la técnica produce un efecto de inestabilidad e indefinición de las formas, tal como sucede en la situación de una ducha hogareña cuando el vapor invade el ambiente. El espectador se enfrenta a experiencias contradictorias. Por un lado, se convierte en *voyeur* de un acto cotidiano y absolutamente íntimo en medio de una sala de exhibición pública. Por otro, al recorrer la instalación, esa supuesta invitación a acercarse y espiar le es negada: detrás de las cortinas no hay nada, solo ausencia.

La obra de Nadín Ospina, *Ídolo con calavera* (1998), es realizada a partir de procedimientos y materiales asociados a la tradición escultórica [Figura 5]. Sin embargo, el quiebre se produce al advertir que el artista propone una versión insólita de la forma de la escultura precolombina con la representación de Mickey Mouse, el personaje más emblemático de la compañía Disney. Por un lado, la escultura se exhibe como un tótem

en piedra tallada —técnica no seriada, una imagen simbólicamente asociada a figuras monumentales propias las culturas precolombinas con fines religiosos o culturales—. Por el otro, el personaje es referente de la industria cultural, de los suvenires, de lo kitsch, vinculada a una sociedad de consumo basada en la reproducción seriada y en la comercialización masiva de los productos, cuyos materiales más frecuentes son el plástico, el peluche, etcétera.



Figura 4. Cortinas de baño (1985-1989), de Oscar Muñoz

El Chac Mool con la figura de Pluto, el vaso ceremonial con el rostro del Pato Donald, las esculturas en piedra hechiza de los personajes de Los Simpson, la pieza de cerámica erótica (al estilo Mochica) protagonizada por Minnie y Mickey son algunas de las obras con las que el artista desarrolla esta línea de trabajo. Con un giro irónico, las apropiaciones de Ospina invitan a reflexionar sincréticamente sobre las complejas influencias recíprocas entre el pasado y el presente, la identidad cultural y la globalización, el centro y la periferia, el arte y la industria cultural.

Janine Antoni, en el proceso de creación de *Roedora* (1992), partió del modelaje en escena (acción performática) de dos enormes bloques de manteca y chocolate (de 272 kg cada uno), mordisqueando los extremos y redondeando las esquinas [Figura 6]. Los trozos que escupía los volvió a tomar y los convirtió en nuevos objetos. Mezcló la manteca con cera

de abeja y con pigmentos y creó barras de lápiz labial. Al chocolate lo transformó en cajas de galletitas similares a las bandejas de plástico en las que se presentan los productos de confitería.

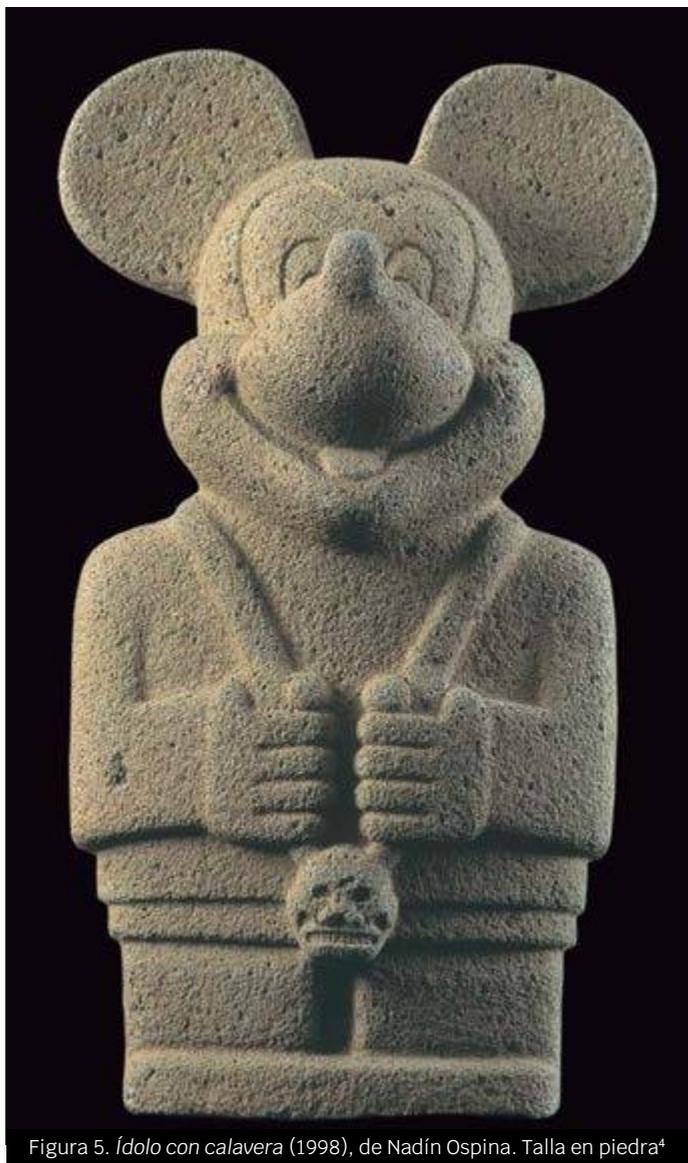


Figura 5. *Ídolo con calavera* (1998), de Nadín Ospina. Talla en piedra⁴

⁴ Obra que puede ser utilizada con fines educativos.



Figura 6. *Roedora* (1992), de Janine Antoni. Bloque de chocolate, bloque de manteca⁵

Janine Antoni trabaja a partir de las técnicas escultóricas tradicionales de sustracción (en los bloques) y de adición (en el modelado de las partes escupidas) para generar otro objeto, en este caso, la bandeja de galletas, la cual se encuentra expuesta en una tienda simulando el objeto real comercial. La técnica escultórica —y también el proceso— se ve modificada, además, por un cambio de la herramienta que se supone que debe acompañarla. En este caso, la herramienta de tallado es la boca de la artista y la acción que desarrolla, roer, no es una acción específica de la disciplina (como lo son cincelar, pulir, ensamblar, modelar, desbastar, etcétera).

Jimena Croceri también trabaja a partir de técnicas asociadas al ámbito escultórico cuestionando la percepción habitual respecto de la construcción del espacio tridimensional y su tradición, anclada en la representación de la figura humana. Para producir la serie *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014) convoca al público, a colaboradores o amigos a que acerquen sus cuerpos y se abracen. Mediante la técnica del vaciado, la artista vierte yeso diluido en agua en los huecos que se generan entre los cuerpos. Deben permanecer allí el tiempo suficiente para el secado, en una situación performática de cercanía, a la vez, física

⁵ Obra que puede ser utilizada con fines educativos. El Copyright lo posee el Museo de Brooklyn.

y emocional [Figuras 7a y 7b]. Los cuerpos operan como material, molde y matriz e imprimen en la pasta las diversas texturas de la piel, sus poros, rugosidades así como las huellas de la temperatura y de los movimientos de la respiración. Una vez solidificadas las piezas —que han adoptado la *forma del vacío*— son separadas y exhibidas unas junto a otras sobre una tabla. Ahora los cuerpos son los ausentes, aunque existe en potencia la posibilidad de volver a unirlos si se replicara la posición exacta de aquel encuentro.



Figuras 7a. *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014), de Jimena Croceri ⁶



Figura 7b. *El aire entre los dos tiene forma de hueso* (2014), de Jimena Croceri

6 Obra con autorización de la autora para su reproducción.

Gabriela Acha también establece relaciones paradójicas al interior del sistema del arte de la modernidad. La muestra realizada recientemente en el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), de Montevideo, Uruguay, impacta en el concepto de museo y en sus correspondientes tradiciones en criterios de exhibición. Siete *performers* ingresan a la sala, caminan e interactúan con el público, mientras cargan en sus espaldas mochilas vitrinas —unos prismas rígidos producidos con madera, vidrio y cinta correa— que contienen algunos objetos pertenecientes al patrimonio del Museo Nacional de Historia Natural de Uruguay, que fueron aportados por mujeres científicas o aficionadas. Este Museo, que permaneció cerrado al público durante dieciocho años debido al deterioro de sus instalaciones,⁷ encuentra en la propuesta de Acha un modo novedoso de poner en circulación las piezas de su colección y de retomar el contacto con el público [Figuras 8a y 8b]. El convencional sistema de exhibición en ámbitos neutros, seguros y estables se transforma en espacio móvil, ambulante, en el cual objeto-vitrina-cuerpo ya no pueden escindirse y construyen la totalidad de la obra. El dispositivo, obviamente, trastoca el diálogo con el espectador, quien además de experimentar las interrupciones referidas, se ve interpelado por la sensación de extrañamiento que genera la presentación de ejemplares estudiados por las ciencias naturales convertidos en figuras centrales de las obras artísticas.



Figura 8a. *Un museo o dos* (2018), de Gabriela Acha. Espacio de Arte Contemporáneo / Museo Nacional de Historia Natural, Uruguay. Fotografía: Gabriela Acha. Imágenes cedidas por la artista para su reproducción

⁷ Al momento de la inauguración de la muestra, en marzo de 2018, el Museo Nacional de Historia Natural de Uruguay permanecía cerrado. Abrió sus puertas nuevamente en julio, en una nueva sede ubicada en el mismo predio que el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), ex cárcel de Miguelete.



Figura 8b. *Un museo o dos* (2018), de Gabriela Acha. Espacio de Arte Contemporáneo / Museo Nacional de Historia Natural, Uruguay. Fotografía: Gabriela Acha. Imágenes cedidas por la artista para su reproducción

El emplazamiento, en tanto es parte de la red de prácticas y de discursos en torno al arte, es tomado por varios artistas como base material de su producción. La escultura de Charles Robb, *Monumento de Charles La Trobe*, primer teniente gobernador de la colonia australiana de Victoria, presenta una escala, una figura y una estructura compositiva acordes al concepto de monumento [Figura 9]. Sin embargo, la materialidad, que simula ser bronce pero es en realidad plástico y fibra de vidrio, así como la inversión en su emplazamiento, generan una ruptura que pone en discusión la tradición escultórica. De igual modo, la obra es disruptiva respecto de la función principal de un monumento: rendir homenaje y conmemorar a una personalidad o un hecho histórico relevante. Si bien el artista argumentó que, por un lado, su propósito fue cuestionar el hábito de colmar las ciudades de monumentos irrelevantes; por otro, dijo que así La Trobe sería mejor recordado y, por último, que al estar ubicado en el campus de la Universidad La Trobe convocó a recuperar el rol crítico de la educación (el último argumento es débil, ya que éste no fue su primer emplazamiento). Lo cierto es que la interpretación del público queda abierta.

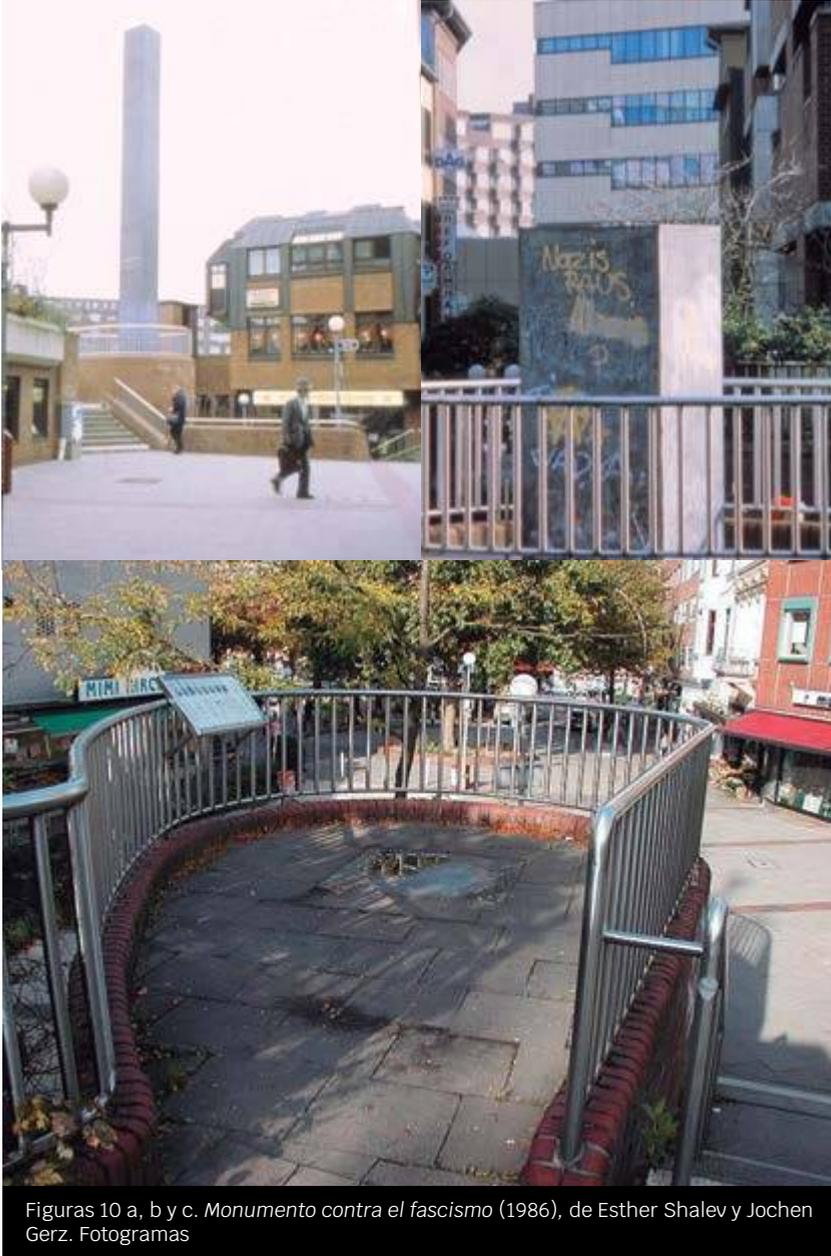
Esther Shalev y Jochen Gerz construyeron el *Monumento contra el fascismo*, en Hamburgo, Alemania, que fue inaugurado en 1986. Consistió en una columna cuadrada de doce metros de altura, con una base de

un metro por un metro. Luego, la revistieron de plomo e invitaron a que vecinos y visitantes escribieran sobre ella un mensaje. La columna fue hundiéndose dos metros por año en la tierra y, finalmente, se hizo invisible en 1993. A partir de entonces, solo puede percibirse una placa cuadrada a ras del suelo en la que se cuenta la historia del monumento contra el fascismo y se invita a los ciudadanos a estar vigilantes [Figuras 10 a, b y c].

Esta obra también dialoga con la lógica instaurada históricamente del monumento como objeto fijo, perdurable y visible en espacios urbanos. Al realizar un antimonumento, inmaterial, se desplaza la atención sobre el objeto, y el lugar de emplazamiento cobra una dimensión discursiva que activa y actualiza la memoria desde la controversia con lo esperable. Acaso los artistas encontraron el modo de dar forma a un «monumento contra»: inestable, que invita a ser *grafiteado*, destinado a desaparecer.



Figura 9. Monumento de Charles La Trobe, de Charles Robb



Figuras 10 a, b y c. *Monumento contra el fascismo* (1986), de Esther Shalev y Jochen Gerz. Fotogramas

Otro gran grupo de artistas sustenta sus operaciones sobre la materia en la acción de descontextualización, que consiste en extraer objetos de su contexto natural de uso o existencia y tomarlos como materia para la producción de obras, resignificándolos en un nuevo contexto de la producción artística.⁸ Este tipo de obras parten de objetos que provienen de la naturaleza o del ámbito urbano y juegan con sus significados alterándolos, contradiciéndolos o en algunos casos potenciándolos.

La cátedra Cerámica Complementaria de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) realizó una práctica de quema a cielo abierto, en la explanada contigua a la vieja chimenea de la fábrica de ladrillos Ctibor, en Ringuélet, La Plata. En la actividad —que se organizó para celebrar el Día de la Industria, en el marco del Programa Arte e Industria— participaron docentes y estudiantes, duró una jornada. Construyeron un horno a leña de botellas utilizando ladrillos cocidos, barro crudo y botellas de vidrio [Figura 11].



Figura 11. Horno a leña de botellas. Fotografía: Leo Glenza⁹

8 Uno de los primeros artistas en realizar esta acción fue Duchamp (1887-1968), quien tomaba objetos ya hechos (*ready-made*) y los instalaba en los museos como obras de arte.

9 Imagen con autorización de la profesora titular de la cátedra, Verónica Dillon, para su reproducción en este libro.

Los materiales, transformados por la acción del fuego, adoptaron formas orgánicas irregulares y colores inesperados, y permitieron visualizar sus componentes minerales que otorgaron a las superficies detalles metálicos. Con los nuevos objetos, compusieron una instalación en una muestra exhibida en el Centro de Arte UNLP en octubre de 2018. Sobre una plataforma cubierta con el mismo barro crudo con que se hacen los ladrillos, armaron una base con ellos y con el barro, como si fuera adobe, apilando cuidadosamente las botellas ya fundidas [Figura 12]. Todos los elementos, extraídos de la vida cotidiana y modificados hasta el punto de anular su función, pueden ser reconocibles y habilitan la apertura interpretativa del espectador.



El mundo de lo objetual también provee otras variables estéticas cuando se trabaja sobre la imagen y el reconocimiento de las características formales de objetos de uso cotidiano, alterando los materiales, las técnicas y los soportes relacionados con otros campos o referentes culturales. La operación transmutacional de la relación entre forma y función crea un campo inestable en el que la acción poética se desarrolla.

10 Imagen con autorización de la profesora titular de la cátedra, Verónica Dillon, para su reproducción en este libro.

Las esculturas de Margarita Cabrera reproducen, a escala real, objetos que el espectador identifica inmediatamente y que se encuentran en la mayoría de las viviendas estadounidenses. Radicada en la frontera entre México y Estados Unidos, la autora toma como punto de partida los aparatos de las maquiladoras de la zona, en las cuales se ensamblan componentes de procedencia extranjera y los trabajadores, en su mayoría mujeres, solo producen las piezas de plástico (las más tóxicas). La artista se propone alertar sobre esta situación mediante la construcción de «electrodomésticos» que vulneran los tradicionales materiales sólidos y las estructuras autoportantes convenientes a su uso. Para ello, sustituye el plástico por coloridas piezas de vinilo cosido y por hilos colgantes, que recogen la tradición artesanal, pero conserva las partes de vidrio y electrónicas de los artefactos originales. El resultado es una serie de objetos blandos (cafetera, licuadora, tostadora, olla eléctrica, máquina de coser, aspiradora), con estructuras débiles e interiores vacíos, que suscitan un efecto ambiguo: la explosión de color —casi alegre— y la impresión de que están por desmoronarse [Figura 13]. Cabrera activa así la dimensión metafórica para cuestionar las inequidades que genera el mercado, en el cual la mano de obra barata del tercer mundo, mexicana en particular, satisface las exigencias de consumo masivo de Estados Unidos y, por extensión, de los países desarrollados. Asimismo, las obras articulan a las trabajadoras (elididas, en ausencia) con potenciales consumidores (el público, en presencia), a la espera de una toma de conciencia de las condiciones laborales y de sus consecuencias.



Figura 13. *Coffee Maker M.I.M* (2001), de Margarita Cabrera. Vinilo, hilo, partes eléctricas

Las obras de Mona Hatoum, nacida en Beirut, República Libanesa, están atravesadas por los conflictos en Medio Oriente y por la experiencia del exilio. En *Light Sentence* (1992) recurre a la operación de descontextualización. La instalación consiste en dos cuerpos de jaulas de malla de alambre instaladas en el centro de una sala iluminada por un foco móvil que proyecta tramas de sombras que también se desplazan [Figura 14]. La repetición de ese objeto tan familiar, transformado por la iluminación y emplazado en un museo, desorienta al espectador y desautomatiza la percepción. Como la mayoría de sus producciones, la escena genera sensaciones ambiguas y hasta contradictorias. Las tensiones de la forma (luz/sombra, estático/móvil, fuerte/lábil, estable/inestable) crean un clima general que produce, a la vez, atracción y rechazo, familiaridad y extrañeza, calma y temor. Su título da cuenta de ello: *light* puede traducirse como luz pero también como ligero, suave o liviano; *sentence* significa tanto oración o frase como veredicto, pena o sentencia.

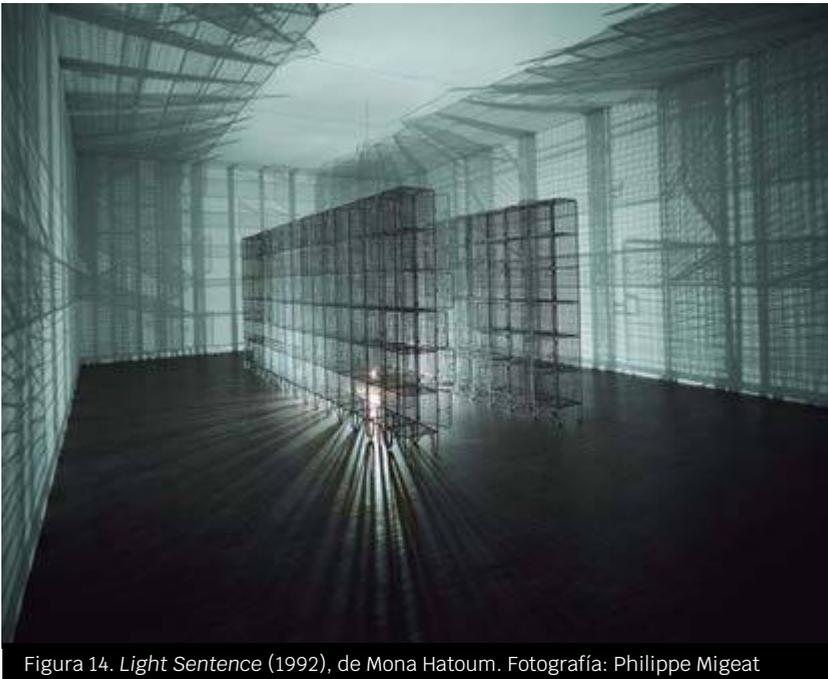


Figura 14. *Light Sentence* (1992), de Mona Hatoum. Fotografía: Philippe Migéat

La repetición de un objeto cotidiano y familiar para el espectador vuelve a ser la estrategia retórica en *Plegaria muda* (2008-2010), de Doris Salcedo. La instalación se compone de pares de mesas, enfrentadas

tabla contra tabla y, entre ambas, una gruesa capa de tierra compactada. Por las hendiduras de la madera de la tabla de la mesa superior, brotan delgadas hierbas verdes [Figura 15]. Tal como relata la artista en un texto que escribió para la primera exhibición en 2011, la obra parte de su experiencia en los guetos de Los Ángeles, de la violencia social colombiana y de «un hecho particular que tuvo lugar en Colombia entre los años 2003 al 2009 en donde 2500 jóvenes provenientes de zonas marginales fueron asesinados por el ejército colombiano sin motivos aparentes. Sin embargo, era claro que había un sistema de incentivos y de prebendas por parte del gobierno colombiano al ejército, si ellos demostraban un mayor número de guerrilleros muertos en combate. Ante este sistema de prebendas e incentivos, el ejército comenzó a contratar a jóvenes de zonas remotas y marginales ofreciéndoles trabajo y transportándolos luego a otros sitios donde los asesinaban y luego presentaban como “guerrilleros N.N.: dados de baja en combate”» (Salcedo, 2014).



Figura 15. *Plegaria muda* (2008-2010), de Doris Salcedo

La repetición de las mesas —que fueron fabricadas especialmente con la escala de los ataúdes— cobra espesor poético. La ausencia, la angustia, el rezo han sido sustituidos por estos objetos a la vez paradójicos y antitéticos: la posición de las mesas anula su supuesta función al tiempo que aparece sintetizada conceptualmente la relación entre la vida y la muerte. El espectador se enfrenta a un recorrido perturbador en medio de esta especie de cementerio de tumbas anónimas, en un ambiente con luz mortecina y en profundo silencio, en un intento por conferirle una urgente relevancia a tanta muerte trágica y, sin embargo, naturalizada.

Otras propuestas artísticas operan sobre la materialidad no ya en relación con sus asociaciones tradicionales, sino al problematizar el concepto de

materia prima y la acción transformadora sobre ella que el artista, en su proceso de producción, supone realizar. Estas obras focalizan su acción sobre la materia haciendo visibles sus diferentes estados a partir de dispositivos que permiten a los espectadores ser parte de la construcción espacio-temporal que la transformación de la materia ocasiona. Obras procesuales, obras efímeras y propuestas performáticas buscan conectarse con los estados más *primitivos* de la materia, poniendo de relieve la acción social que construye relatos sobre ella.

La Promesa (2012), de Teresa Margolles, parte de la conmoción que suscitó en la artista la existencia de ciento quince mil casas abandonadas en Ciudad Juárez, México. El título alude a las expectativas de trabajo generadas por la instalación de maquiladoras en miles de trabajadores de todas las regiones del país que migraron en busca de un futuro mejor. Sin embargo, desde 2007, las condiciones económicas y el aumento de la violencia truncaron el proyecto de esas poblaciones que se vieron obligadas a abandonar sus hogares y a volver a migrar sin rumbo fijo.

Margolles demolió una de esas casas y trasladó toneladas de los restos hasta el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Allí, el material fue triturado, mezclado con agua y compactado, configurando una especie de muro, una escultura minimalista de dieciséis metros de largo [Figura 16a].

La instalación se convirtió en acción performática: todos los días y durante una hora, un voluntario diferente desgató el muro con sus manos y dispersó el polvo por el piso de la sala [Figura 16b]. A los seis meses, el muro había sido completamente desmenuzado.





Figura 16b. *La Promesa* (2012), de Teresa Margolles. Fotograma del video

Los materiales de esta obra son, obviamente, los restos de la demolición, pero también el tiempo y el espacio, y el pasado, el presente y el futuro. La construcción y la deconstrucción de los relatos es materializada por la acción para convertirse en metáfora de la pulverización de los sueños y para visibilizar las dolorosas consecuencias de las promesas incumplidas.

La reflexión en torno a la materialidad en las artes visuales, así entendida, puede extenderse a otras disciplinas como el diseño gráfico y la publicidad. El vínculo con los materiales aquí es diferente, ya que existe un componente de economía y de aprovechamiento de recursos que cobra relevancia al momento de producir. Más allá de eso, es evidente que, conociendo los procesos productivos e interviniendo en alguna instancia de este recorrido, es posible realizar piezas que susciten a la reflexión y a la multiplicidad de sentidos.

Todos los ejemplos de diseño que se analizan a continuación tienen una característica común: los materiales suelen ser los que generalmente se utilizan en la industria del diseño (papel, cartón, sistemas de impresión habituales, etcétera). El interés puesto en los procesos de producción modifica su tratamiento y el resultado de este accionar cuestiona la tradición formal de cada tipo de pieza gráfica. Cada uno de estos proyectos, por lo tanto, no solo genera otro diálogo con el usuario, sino que también interpela la práctica de los diseñadores y problematiza un aspecto en particular, además de presentar distintos tipos de contextos comunicacionales, con diversos objetivos y clientes; variedad de escalas, formatos, modos de circulación, etcétera.

El diseño de tarjetas personales para una consultora en medioambiente consistió en la realización de un sello de goma automático, factible de ser impreso en cualquier tipo de papel [Figura 17]. En la secuencia fotográfica se ve una mano activando el sello y varias estampas realizadas en papeles encontrados: un trozo de cartón, un retazo de papel celeste, un ticket, el reverso de un paquete de azúcar. Todos poseen huellas de su uso anterior; los contornos rasgados y los formatos irregulares son algunas características visuales que lo demuestran. La elección de reutilizar estos soportes puede entenderse como un ejercicio mínimo de reciclaje, aspecto que remite, de manera perfecta, a la profesión del cliente.



Figura 17. Diseño de tarjetas personales para Andrea Romani (2009), de Fischer Portugal. Lisboa, Portugal

Con la modificación del formato estandarizado de las tarjetas personales, este encargo se resolvió dándole una vuelta ingeniosa a las cuestiones de «comunicación» y «eficacia» que tanto obsesionan al diseño corporativo y al marketing.

Para la campaña publicitaria de una exposición de arte se realizó una serie de carteles ubicados en *backlights*, montados en dos capas. La capa interior es una fotografía que representa a un hombre excavando

en la arena. La capa exterior, que cubre a la anterior, está impresa sobre el soporte acrílico del backlight y contiene los datos de la muestra y una ilustración. La superficie vinílica de la tinta invitaba a rasparla para descubrir, además de la imagen de atrás, un beneficio en la compra de entradas al museo. En las fotografías que aquí se muestran se evidencia este procedimiento [Figura 18].



Figura 18. Publicidad urbana para la muestra *The Way of the Shovel, Art as archaeology* (2013), de Romain André y Michael Savona. Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, Estados Unidos

En la imagen de la izquierda, el cartel está por ser intervenido por un espectador. Las líneas punteadas que van apareciendo guían su accionar hacia la parte superior del póster donde se encuentra impreso un código QR que, al ser escaneado, brinda un descuento para ingresar al museo (fotografía de la derecha). Además, se trasluce la fotografía del fondo, que es una obra presente en la exposición. Este mínimo llamado a la acción establece un diálogo inusual con el receptor quien, al asumir un rol lúdico, concluye con su pequeña intervención la interpretación de la pieza. A su vez, ese gesto de raspar, metafóricamente, de excavar la superficie, se vincula conceptualmente con el contenido de la muestra, cuyo título traducido al español es *La dirección de la pala, el arte como arqueología*.

En la muestra de objetos y de prototipos del estudio de diseño industrial Dunne & Raby, se decidió resolver el texto curatorial y la señalización del espacio de manera tridimensional. La alteración de la escala y del modo de emplazamiento de este trabajo tipográfico hace dudar sobre

su funcionalidad informativa y habilita a considerarlos una instalación artística [Figura 19].



Por lo tanto, se puede inferir que esta resolución esteticista, aparentemente caprichosa, tiene como fin darle la misma relevancia al texto que a lo exhibido, además de servir como guía de circulación en la sala. Otro elemento para observar es que el material, habitualmente utilizado en cartelería (letras de polyfan) está ubicado sobre el piso, forzando el cambio de la altura visual al que estamos acostumbrados a percibir los carteles.

La siguiente serie de serigrafías fue impresa utilizando como tinta el petróleo proveniente de un derrame ocurrido en el Golfo de México en 2010 [Figura 20]. Lo recaudado de la venta de los pósteres fue donado a una ONG dedicada a la recuperación del ecosistema costero de Louisiana, considerablemente afectado por la catástrofe.

Lo que se observa en las dos fotografías de la izquierda es el procedimiento realizado para la impresión de los pósteres. En la de arriba se vislumbra al diseñador recogiendo arena contaminada con petróleo, la materia prima de este trabajo, y en la de abajo se muestra el hacer de la serigrafía, el entintado de la matriz con este pigmento sucio. En la foto de la derecha se revela la stampa final. El formato, que remite a un cartel, y el peso visual que adquieren las letras en la composición tipográfica, nos recuerdan de manera exhortativa que «el agua y el aceite no se mezclan».

La decisión del diseñador de exhibir el registro fotográfico del proceso de producción demuestra que lo concibe como una parte esencial del contenido conceptual y gráfico del proyecto. Asimismo, su participación físicamente activa y su adhesión a esta causa pública lo presentan como un productor comprometido socialmente con su práctica —como diría Ellen Lupton (2011), releyendo a Walter Benjamin, «the designer as producer»—.

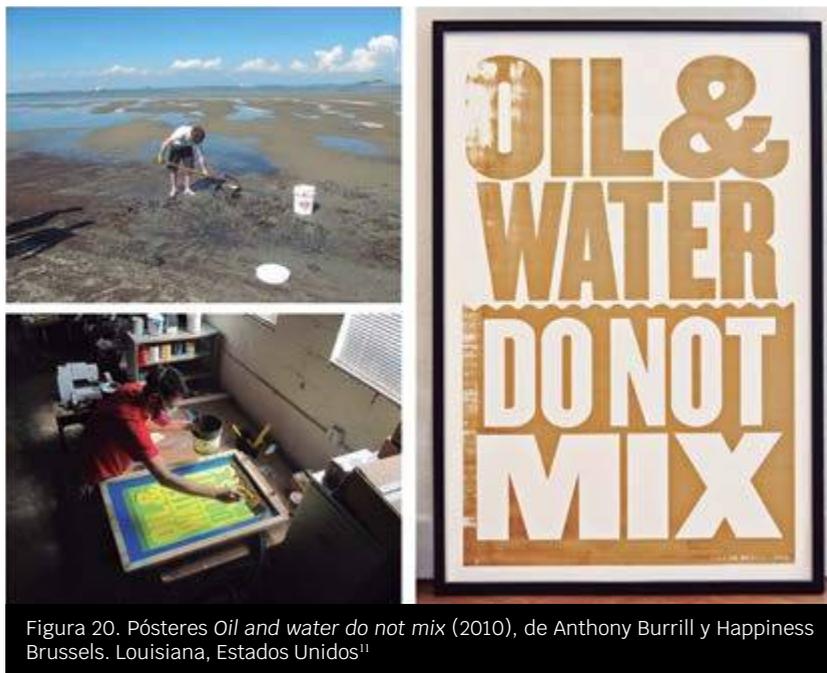


Figura 20. Pósters *Oil and water do not mix* (2010), de Anthony Burrill y Happiness Brussels. Louisiana, Estados Unidos¹¹

La pieza de Lauren Dicioccio es una bolsa de supermercado hecha en tela de organza y con el texto característico que presentan las bolsas en Estados Unidos (un agradecimiento a la compra) bordado a mano en hilo rojo [Figura 21].

La reflexión poética que suscita esta pieza la acerca a una producción artística. La dedicación puesta en esta labor para representar un objeto tan seriado y ordinario, nos hace pensar en la mecanización de las tecnologías y en la masividad y la fugacidad de los productos que consumimos. A su vez, ese gesto manual puede resultar nostálgico, como una añoranza a los comienzos del diseño o un retorno romántico a la artesanía. Este diseño luego se utilizó en una campaña para abandonar el uso de bolsas plásticas

11 Obra con autorización del autor para su reproducción.

en los supermercados de la ciudad de San Francisco, Estados Unidos. Ahora, fabricadas en tafeta y cosidas a máquina, devinieron en *tote-bags* en los que la frase «thank you» adquiere otro significado.



Figura 21. *Shopping bags* (2009), de Lauren Dicioccio. Bolsa de organza bordada a mano¹²

El análisis de estos ejemplos pretende dar cuenta de la enorme importancia que alcanzaron los materiales, en sentido amplio, en el arte contemporáneo y de las vastas posibilidades que brindan en la creación de realidades ficcionales que desencadenan nuevos relatos y asociaciones productoras de sentido. De ahí que resulte urgente incorporar como contenido transversal de la enseñanza del Lenguaje Visual, en todos los niveles educativos y más allá del contenido específico que circunstancialmente se esté tratando. En la actualidad, se hace evidente lo inconducente —o, como mínimo, arbitrario y abstracto— de abordar cualquiera de los temas de la asignatura sin atravesarlos por una profunda reflexión acerca de su relatividad si no se materializan en obras concretas. De este modo, acompañar a los estudiantes en sus procesos de producción requiere, hoy más que nunca, abrir el universo de lo disponible y reparar en la poética de los materiales así como brindar estrategias para su selección.

¹² Imagen con licencia para ser reproducida: <https://www.quora.com/Can-you-please-give-me-some-random-facts>

REFERENCIAS

- Antoni, J. (1992). *Roedora* [Bloque de chocolate, bloque de manteca]. Recuperada de https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/janine-antoni
- Cabrera, M. (2001). *Coffee Maker M.I.M* [Vinilo, hilo, partes eléctricas]. Recuperado de http://www.elpasoinc.com/lifestyle/local_features/margarita-cabrera/article_362b7662-ccdf-11e0-8c02-001a4bcf6878.html
- Close, Ch. (2006). *Self-Portrait* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/tharpo/5406733258>
- Crespi, I. Ferrari, J. (1989). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Dicioccio, L. (2009). *Shopping bags* [Bolsa de organza]. Recuperada de <https://www.quora.com/Can-you-please-give-me-some-random-facts>
- Engels, F. (1961). *Dialéctica de la naturaleza*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Esther Shalev-Gerz, E., Gerz, J. (1986). *The Monument Against Fascism* [Video]. Recuperado de <http://www.shalev-gerz.net/?portfolio=monument-against-fascism>
- Fischer Portugal (2009). Diseño de tarjetas personales para Andrea Romani [Imágenes de tarjetas]. Recuperado de <http://www.acidomagenta.com/disenio/tarjeta-ecologica>
- Hatoum, M. (1992). *Light Sentence* [Instalación]. Recuperada de <https://www.tate.org.uk/art/artists/mona-hatoum-2365/who-is-mona-hatoum>
- Lupton, E. (2011). The designer as Producer. En A. Blauver, E. Lupton (Eds.), *Graphic Design: Now in production* (pp. 12-13). Minneapolis, Estados Unidos: Walker Art Center.
- Margolles, T. (2012). *La Promesa* [Video de YouTube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KRUOPcPJKuM>
- Muñoz, O. (1985-1989). *Cortinas de baño*. Recuperada de <https://rebecapardo.wordpress.com/2018/03/16/las-imagenes-des-materializadas-de-oscar-munoz-premio-hasselblad-2018-y-exposicion-en-lleida/>
- Ospina, N. (1998). *Ídolo con calavera* [Talla en piedra]. Disponible en <https://imgur.com/gallery/3WRtc8B>
- Sacco, G. (2008). *Las cosas que se llevaron* [Heliografía sobre valijas]. Recuperado de <https://gracielasacco.com/las-cosas-que-se-llevaron>
- Salcedo, D. (2014). *Plegaria muda*. Recuperado de <http://arteflora.org/exposiciones/plegaria-muda-doris-salcedo/>
- Salcedo, D. (2008-2010). *Plegaria muda*. Recuperado de <https://jaquealarte.com/doris-salcedo-expone-en-bogota-plegaria-muda/>
- Schwarz, T. (2003). *Sin título* [Fotografía]. Recuperada de <https://www.flickr.com/photos/rocor/17739163774>
- Zatonyi, M. (2007). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.