

CAPÍTULO 4

Estampillas conmemorativas

Jorge Daniel Battista

El poder de los materiales no convencionales para transmitir contenidos.

Mark Rosenthal, Joseph Beuys:
escenificación de la escultura.

Pensar la práctica del dibujo hoy exige una mirada capaz de encontrar indicios de la disciplina en un campo mucho más abarcativo. Materiales, soportes, procesos, y contenidos se actualizan de manera permanente, como así también su correlación con prácticas que se sitúan por fuera del campo artístico. La incorporación de estas nuevas herramientas conlleva la articulación necesaria de nuevas lecturas y sentidos.

La consigna del trabajo práctico aquí presentado consiste en la elaboración de una plantilla de estampillas conmemorativas de uso postal. Para ello se pide una plantilla compuesta por un total de 20 estampillas de 15 cm x 15 cm, dejando a elección del alumno los materiales y técnicas para su elaboración.

Con el objetivo de explorar las diferentes técnicas y procedimientos del dibujo en su autonomía y en el vínculo con los diferentes entornos disciplinares, cada alumno deberá indagar en la confección de pautas propias, procesos y materiales, en un recorrido que prevea la utilización de tiempos y recursos

La estampilla postal se plantea como *cuerpo simbólico*¹⁴, esto es, un medio portador de imagen con una cualidad físico-técnica y una forma temporal histórica que vincula la imagen y la palabra. Por otro lado, es preciso comprender que la confección de una plantilla de correo postal implica un recorrido, una utilidad y una función ligados con el uso cotidiano, por lo cual será necesario pensar la producción de imágenes por fuera del estatuto arte.

Cada sello postal deberá contener, en lo posible, la totalidad de los atributos que lo hacen reconocible, esto es: un valor postal, una imagen conmemorativa, un origen geográfico, y un título que dé cuenta del acontecimiento conmemorado

14 HANS BELTING. Antropología de la imagen. Katz editores. 2009.

Antecedente de la idea

La idea que dio origen al presente trabajo práctico, surgió a partir de la obra del artista norteamericano Donald Evans (EEUU. 1945–1977). Artista autodidacta, irrumpió en el período del Pop a partir de la elaboración de plantillas de estampillas que pronto comenzaron a circular a través de galerías de arte de EEUU y de Europa.

Su función conmemorativa era lo que más le interesaba. Quería contraponer a las celebraciones oficiales, programadas, burocráticas, de los ministerios de correos de todo el mundo, un ritual de celebraciones privadas, conmemoraciones de encuentros mínimos, consagraciones de las cosas únicas e insustituibles: la albahaca, una mariposa, una aceituna. En sus series de sellos postales abundan los países imaginarios, con un tono de ironía elaborados con diferentes técnicas (lápices, tintas de colores y acuarelas) simulando sellos reales.

Incluía también los sobres, elaborando sus propios sellos y matasellos, y la dirección del destinatario escrita a mano con una caligrafía propia inventada. En palabras de Ítalo Calvino: Evans llevó adelante un proyecto de objetivación de sus estados de ánimo, incluyendo en sus sellos postales: experiencias, valores y sentimientos.

Consideraciones preliminares

Históricamente se ha vinculado al dibujo con la posibilidad de dar testimonio, un procedimiento más relacionado con lo racional y de fuerte contenido social¹⁵. Ha sido capaz, a lo largo de la historia, de comunicar de manera eficiente aquellos acontecimientos en donde la velocidad de circulación de la imagen era determinante.

El uso cotidiano del sello postal supone la impresión en serie, las herramientas para la realización del trabajo práctico incluyen materiales y procedimientos diversos como así también, la posibilidad de utilizar la computadora como herramienta para su confección.

La impresión en serie como así también, su posterior masiva circulación desdibuja la idea de original, copia y serie¹⁶, liberando la posibilidad de componer con materiales que podrán integrarse a partir de la digitalización y posterior impresión, procedimientos que en un original serían imposibles de relacionar. La incorporación de estos procedimientos en una disciplina como el dibujo, tradicionalmente ligada al original, perturba el orden de producción y circulación de la imagen¹⁷.

La elaboración del presente trabajo práctico en un dispositivo serial, se inscribe en una búsqueda que parte con la elección de una estética. Desde allí cada alumno deberá elaborar la totalidad de la plantilla. Las decisiones se alternan entre la búsqueda de sentido y la elección de materiales y procedimientos.

15 Giunta, Andrea (2011). *Escribir las imágenes*. Buenos Aires: Editorial siglo veintiuno.

16 Bunz, Mercedes (2007). *La Utopía de la copia*. El pop como irritación. Buenos Aires: Interzona.

17 Bunz, M. Op.cit.

Esta multiplicidad de procedimientos escapa a la disciplina históricamente constituida del dibujo, habilitando otros sentidos a partir del cruce de herramientas y materiales. El dibujo como disciplina no puede ni debe permanecer fuera de alteración de soportes y procedimientos al que hoy asistimos en el mundo del arte. Este ejercicio se orienta en este nuevo escenario: un corrimiento del circuito tradicional del arte, como así también, la búsqueda de nuevos soportes y procedimientos hacia la elaboración de nuevas correlaciones en el campo visual.

Plantilla de estampillas: sus particularidades

La consigna del trabajo práctico que nos ocupa propone un tema para la elaboración de una plantilla conmemorativa. Cada año se plantea un tema en particular a ser conmemorado.

Propusimos en esta oportunidad un escenario hipotético de encuentro con una civilización desconocida, proveniente del espacio exterior o aislada en algún sitio inexplorado de nuestro planeta. La plantilla se ocupará en conmemorar ese encuentro, ilustrando la fisonomía de éstos seres de ficción.

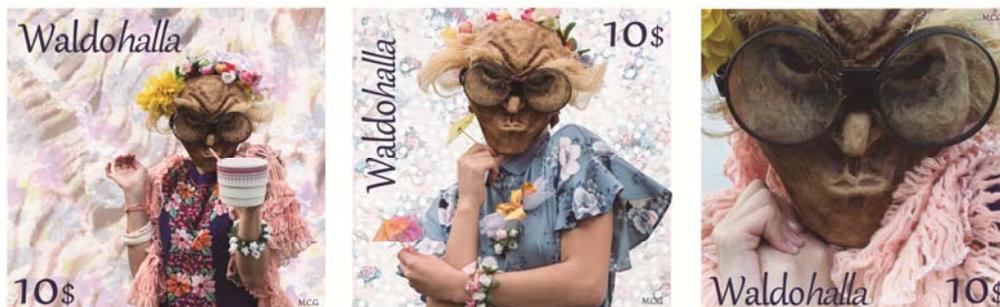
Las plantillas realizadas por las alumnas Celeste García, Anabella Lucha y Daniela Alpern, fueron elegidas para ilustrar el presente texto. En ellas encontramos la destacada presencia de un uso y evocación particular de la materia, que irrumpe por sobre los demás aspectos de la imagen e interviene tanto en la construcción formal, como en la asignación de sentido.

Esta materialidad se constituye en la inclusión particular de materia: evocada, re-presentada o subsumida en la forma icónica. Cada fragmento se integra como signo de un significado visual que al vincularse con otro se reconfigura modificando la totalidad del campo. La totalidad constituida en fragmentos diversos de texturas, enfoques, estructuras de valor, etc., genera recorridos de lectura que exceden a los acostumbrados del dibujo clásico. Intentaremos decodificar estas producciones, descubrir cómo su materialidad pone en tensión aquello que denominamos dibujo.

La materia como signo

En el caso de la plantilla *Waldohala*, de Celeste García, vemos un claro ejemplo de la utilización de la materia como signo, dentro de la configuración visual. La figura humana está presente a partir de sus relaciones formales, pero se le ha sustituido la tersa piel que vemos en sus brazos por un rostro de piedra, un recurso retórico que pone en tensión lo que esperamos encontrar a partir de los indicios que la misma artista nos deja ver en el resto de la figura humana. Este material que sustituye el que normalmente se utiliza y por tanto se espera para el rostro, trae consigo una historia y ubicación propias, puesto que propone un ejercicio de encuentro de esta figura dentro de nuestra constelación de sitios posibles para la presencia de

semejante ser. Esta materia rocosa como objeto específico se nos presenta como un sujeto con historia y origen determinado.



De la serie: *Waldohalla*, de Celeste García.

Si pensamos en la historia de la representación de la figura humana, alterando sus cualidades visuales constitutivas, encontramos en Giuseppe Arcimboldo (Italia, 1527-1593) un claro ejemplo que nos permite pensar algunos aspectos de la materia evocada. En *Las cuatro estaciones*, elabora retratos con la particularidad de estar constituidos según los productos que provee la naturaleza en cada estación. Sustituye las partes constitutivas del rostro por frutas y verduras, a partir de similitudes formales y de textura. Vemos en ellas cómo la elección de recursos y herramientas participan de manera directa en la construcción de sentido.

En la obra de Arcimboldo, la utilización de la técnica del óleo asegura un principio de continuidad, borra todas aquellas imperfecciones que pudieran presentarse por la interacción de fragmentos de diferentes orígenes, texturas, entre otros rasgos. Es un engaño y trata de mantenerse fiel a él, poniendo en evidencia la virtud del artista alquimista, simulando realidad a partir de una representación mimética de frutas, verduras, etc.

En sus obras, vemos primero un extraño retrato, un tanto monstruoso de la figura humana, para luego percatarnos de la ocurrente composición de la misma y el virtuosismo del artista en la eficacia de la construcción del simulacro.

En *Waldohalla*, en cambio, asistimos a un quiebre en la sensación de continuidad, una de las virtudes de la utilización de la técnica del óleo de la que ya hemos hablado. El choque entre diferentes representaciones de la materia es tan perturbador que nos dificulta la visión de la obra en su totalidad. Vemos: materia rocosa, figura humana, un espacio ilimitado, fragmentos de una totalidad que a posteriori intentamos relacionar.

Si nos detenemos en el vestido de este extraño personaje, como también en el fondo, podemos observar, que han sido tratados con una misma paleta de tonos y valores. Un verdadero oasis dentro del tensionado campo, que se contrapone al rostro de manera inquietante. Esta coherencia tonal es, sin duda, virtud de la fotografía, y se debe en particular al uso de filtros que consiguen homogeneizar el espacio y el atuendo de la figura.

La materia rocosa del rostro participa del todo como signo, es contenido por la figura, señala una cualidad en cuanto a su constitución, que se opone a nuestra experiencia. Este indicio nos dice “rostro de piedra”, subsumido a la figura en su totalidad. Claro que a su vez, es un indicio

que nos transporta al lugar geográfico de éste material, como a sus cualidades hápticas, habilitando la participación del espectador en relación a sus propias experiencias sensitivas.

La materia como forma autónoma

La civilización terracota es el nombre con el que Daniel Alpern nos presenta su plantilla de estampillas conmemorativas. Estos extraños seres, cuyos rasgos nos recuerdan a aquellos habitantes de los pueblos originarios que poblaban el sur de la Patagonia, muestran la particularidad de estar constituidos por un material absolutamente desconcertante: la tierra.

Esta plantilla se estructura en la tensión entre la materia expuesta, autónoma, y el lugar que ocupa dentro de la cadena de sentido. Esto se debe a que tanto por sus cualidades constitutivas -esto es textura, escala de valor y tono-, como así también por la falta de estructura como sostén de la figura humana, la materia se desprende de la totalidad y emprende un camino que nos traslada a otro sitio. Un fondo de tonos fríos se contrapone a la paleta neutra natural de la tierra.

Asistimos nuevamente a las posibilidades que nos brinda el uso del dispositivo fotográfico. Técnicas y materiales que son en la práctica artística imposibles de relacionar, se vuelven pieza única gracias a la fotografía que actúa como un tamiz capaz de borrar escalas de valor y tono interrumpidas por la presencia de fragmentos de diferentes procedimientos.

Las herramientas tradicionales del dibujo: el lápiz, la carbonilla, la sanguina, etc., se ocuparían en representar de manera mimética, la constitución y textura de la tierra. Como espectadores quedaríamos detenidos en la simple contemplación del virtuosismo con el que el artista nos construye una copia mimética de la realidad.

En cambio, mediante el uso del dispositivo digital nos reenvía a la contemplación de la tierra. Ella misma se presenta ante nuestros ojos sin dejar huellas visibles de cómo y quién ha hecho posible su emergencia dentro del campo. Nadie se atrevería a discutir el grado de realidad del fragmento *tierra* dentro del campo de la imagen; es que la fotografía ha ganado el lugar de lo real en nuestra cultura. Participa del pastiche, transformándose en símbolo de sí mismo de acuerdo a la lectura que hagamos de la totalidad.



De la serie: *La civilización terracota*. Daniela Alpern.

Si observamos la estructura formal de la figura humana, vemos cómo la tierra es una masa informe que la esboza, pero no consigue abarcarla con claridad, y menos aún constituirse en una estructura, (sistema de direcciones y relaciones), que haga posible la simulación de su volumen en el plano.

La tierra participa de la imagen de manera dual, como signo en algunos casos y como significante en otros. Como signo es el indicio de la forma humana, es también la sustitución de la carne por tierra, y además es una presencia en sí misma. Es tierra de manera excluyente sin ningún anclaje que la ligue a significados que la vinculen al resto de los elementos que componen la imagen.

Podemos rastrear esta novedosa inclusión de materiales, “no aptos” para el arte, en la obra del alemán Joseph Beuys (1921-1986). Sus obras más emblemáticas, elaboradas con grasa y fieltro, muestran cómo los materiales participan de manera autónoma dentro del campo, comunicando asociaciones inherentes a ellos mismos. Un intento de incluir contenido a la práctica del arte abstracto.

Las herramientas tradicionales del dibujo aportan al imaginario de inmortalidad en cuerpo y sentido de la obra. En cambio, la presencia de la tierra objetivada sobre un soporte de papel mediante el uso de la fotografía, participa en un sentido de finitud: sabemos por nuestra experiencia que se secará y caerá irremediabilmente. Es que este material transmite por sí mismo un contenido que se conecta con su historia y origen, como un signo flotante que se eleva por sobre el plano de la imagen para conectarnos con otros recorridos y lecturas.

Soporte y contenido. La memoria de la materia

Sorb es el título con el que Anabella Lucha denominó a su civilización desconocida. Se nos presentan como una extraña aparición de seres constituidos por miembros desprendidos de la figura humana, que en su combinación con formas geométricas, agregan un toque de racionalidad a su apariencia. El sitio, hábitat natural donde viven estos extraños seres, está dominado por un cielo infinito, en permanente convulsión. El suelo, conformado por una extraña textura, orgánica a simple vista, nos recuerda algún material de uso industrial, tanto por su constitución como por su textura.



De la serie: *Sorb*, Anabella Lucha.

La escala de color y valor de la totalidad de la imagen parece guardar coherencia, a partir de tonos fríos, agrega un ambiente de ficción a la que nos tienen acostumbrados las producciones cinematográficas.

La manera en que se emplazan estas figuras, nos recuerda a aquellas que, esculpidas y erigidas, denominamos estatuas. Nuestra memoria construye un lazo con estos cuerpos simbólicos, cuya durabilidad está garantizada por el uso de materiales que difícilmente puedan ser erosionados por el paso del tiempo. Sin embargo, podemos observar cómo la elección del material para la elaboración de estos seres, conlleva a la construcción de un universo de sentido que involucra nuestra experiencia sensitiva.

La elección de éste material para la construcción de la figura, se debe a sus condiciones de maleabilidad y simpleza de ejecución, pero se transforma en un detalle no menor que habilita otras lecturas y sentidos. Tanto por su carácter efímero como así también, por tratarse de un material de uso cotidiano, se sitúa por fuera del estatuto arte. Esta materia es soporte y contenido de la forma antropomorfa, lo constituye en su totalidad. Subsumida en lo que se advierte visualmente como un ser extraño, no escapa a su configuración.

Encontramos en la ejecución de estas figuras, indicios involuntarios que permiten vislumbrar el proceso de su construcción: hendiduras e imperfecciones se hacen visibles, rasgos que nos permiten adivinar el material con el que se ha construido a estos seres de ficción.

Observando la imagen, creemos entender que estos seres intentan erigirse compactos e imponentes, pero el material con el que se las ha elaborado obstaculiza su desarrollo. Su propia estabilidad está en peligro, tal vez una de las características más importantes y necesarias de la estatuaria, tensionando aún más la lectura y sentido de la obra.

Un paisaje sólido, que no deja fisuras en su configuración visual, también se contrapone a lo endeble del material elegido: estos seres pueden perder su forma con solo presionarlos.

Joseph Beuys prefería, especialmente, el uso de materiales capaces de transmitir por su propia esencia, un contenido particular, ¿no sería éste el efecto que producen estas hendiduras proferidas al material, de manera involuntaria, pero que nos transportan a nuestra experiencia en el uso de estos materiales? ¿Cómo la elección y contraposición de materiales que no sirven para el arte, pueden agregar sentido a lo ya explícito?

Como echar una botella al mar, una particular elección del material por parte del artista dispara recorridos en los que cada espectador será capaz de incluir sus propias expectativas y experiencias. Estos fragmentos que escapan al soporte donde yace la imagen, se conectan a nuestra memoria corporal, como desprendimientos abstractos que vuelven a cubrirse de contenido.

Bibliografía

Berger, J. (1998). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.

Bunz, M. (2007). *La utopía de la copia*. Buenos Aires: Interzona editora S.A.

Calvino, I. (2001). *Colección de Arena*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.

Didi-Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Krauss, Rosalind E. (1999). *Los Papeles de Picasso*. Barcelona: Editorial Gedisa.