Universidad del Museo Social Argentino

Licenciatura en Artes Visuales

“Metáfora Física”

Alumna. Ana Vila

Directora. Guadalupe Neves

Agradecimientos:

A la Universidad del Museo Social Argentino por el apoyo institucional y por haber sido una bien elegida guía de conocimiento en este proceso.

A todos los profesores de la carrera, en especial a mi tutora de tesis Guadalupe Neves por un acompañamiento paciente y sensible que fue de gran ayuda durante el escrito.

Al Dr. en Física Ivan Lengyel por ayudarme a entender con claridad con que puntos de su disciplina me estaba vinculando.

A mi familia, Dolores, Gonzalo, Joaquín ,Paula y Loli, por apoyarme en mi carrera con amor incondicional y permitir que todo ocurra. A mi abuela, Maia, por ser una gran influencia. A mis primos, a mis amigas y amigos por escucharme más allá del entendimiento. A mi novio Martin porque una mirada me inspira y me ayuda a querer mejorar. A mis amigos artistas, compañeros en facultad y trabajo Federico Juan Rubi y Karen Bendek, por la amistad,por la generosidad; a mi amiga Ines Ayerza por enseñarme a hacer de dar clases un trabajo para poder financiar mis investigaciones. A todo el equipo de Panal 361 por darme un lugar donde aprender y crecer.

A todos los colegas artistas, curadores, maestros, gestores, espectadores que se acercaron a mi obra con interés, porque se convierten en testigos imprescindibles para que lo que sostengo y construyo en el tiempo cobre valor.

Seguro tengo muchos más agradecimientos, espero no apartar a nadie importante.

Indice

1 Introducción
2 Hipotesis
3 Marco Conceptual
3-1 Diagrama
3-1-1 Color
3-1-2 Tiempo
3-1-3 Presencia
3-1-4 Definición de pintura abstracta
3-2 Entropia
3-3 Procesos estocásticos
3-4 Metamorfosis
4 Marco referencial
4-1 Yves Klein
4-2 Cy Twombly
4-3 Helen Frankenthaler
4-4 Jim Dine
4-5 Robert Smithson
4-6 Giovanni Anselmo
4-7 Victor Grippo
5 Desarrollo
5-1 Desarrollo de materiales
5-1-1 Esmalte
5-1-2 Hortensias
5-1-3 Rebanadas de Pan Lactal
5-2 Desarrollo conceptual
6 Conclusiones
7 Anexo Imágenes de obras

1. Introducción

La presente investigación “Metáfora Física” está impulsada por un interés relacionado a la materialidad, pensando en las transformaciones que en ésta se producen dentro del gesto artístico. Analizaré tanto las influencias que ejerce la mirada del artista sobre las mutaciones estéticas de una misma materia como las que producen los contextos artístico, social, económico y político.

Reconozco como punto de partida la elección de un material, el lugar del artista como consumidor activo de esta materia, y el proceso artístico de producción como un encuentro entre la materia real, las cosas y la mente humana.

Intento referir mi investigación al mecanismo subjetivo que produce arte en estado bruto, bueno, malo o diferente. Me centro en los procesos cognitivos que se producen en el seno del proceso artístico, donde ocurren una suerte de estímulos que sirven de investigación y experimentación, y se manifiestan como resultado en la estética evidenciada en un conjunto de piezas a través de un proceso de la materia.

Me basaré en un trabajo de investigación, mi obra, que comprende ciertas materialidades investigadas desde el plano estético, y su análisis de transformación en el tiempo. Los objetos elegidos se asocian por conllevar procesos de deshidratación constantes, dadas sus propiedades materiales. La pérdida de agua es una característica observable común en mis piezas, que son pedazos o fragmentos de materias tanto naturales como industriales.

La pintura y sus tiempos de secado entre la liquidez de la materia y la solidificación final de la superficie, se convirtieron en un eje para el desarrollo de mi práctica. La pintura, el esmalte, como objeto; y el cuadro como una forma de mostrar la concreta presencia de la materia. Mi investigación involucra procesos de repetición en serie en convivencia con un comportamiento

cambiante del material húmedo, y con las decisiones intuitivas sensibles propias del proceso creativo que desvían la acción hacia una sorpresa, hacia lo incierto.

Evado evocar la representación simbólica o las marcas gestuales del cuerpo. Dejo aparecer la presencia del tiempo de la materia en sus propios cambios espacio-temporales como componente sustancial de la imagen.

Mi acción establece un recorte y una dirección de esos procesos que involucran el taller, los materiales, las piezas y mis actividades dentro de ese espacio.

La hipótesis que presentaré surge de una serie de pinturas que develan una investigación formal, cromática y materica a través de una pintura industrial. Pero también se generan a partir de aquí investigaciones de otros elementos que complementan la búsqueda. Estos son una materia natural, las hortensias, y una materia mixta, las rebanadas de pan lactal.

Trabajo en *volver visibles* ciertas propiedades básicas de la materia, la fragilidad, el paso del tiempo, lo concreto en oposición a la ficción. Las obras invitan a reflexionar sobre los temas de lugar, tiempo, vida, decaimiento, muerte, belleza y renovación.

Al acercar el arte a la física, quiero centrarme en lo concreto de los procesos de la materia tras la manipulación que produce la actividad artística; dejando a libre interpretación del espectador cualquier asociación que se pueda dar en las características evidenciadas del material desde un plano cultural, simbólico, religioso o político. Entiendo una paradoja en mi obra: por un lado el deseo de abocarme a la materialidad pura sin simbolización; y por otro lado la asociación cultural que se pueda dar en el color o en la materialidad. El contexto actúa sobre el proceso e influye en la producción. Ronald Barthes dice “*La materia prima es lo que existe con anterioridad a la división del sentidoes, en el orden humano,todo lo que llega al hombre llega de inmediato acompañado de un*

sentido, el sentido que otros hombres le han dado, y asi sucesivamente, remontándose hasta el infinito" [1]

2. Hipótesis

Tensión: la materia que se narra a si misma. Si la materia es concreta en oposición a lo ficcional, por qué no resolver esa tensión pensando en dirigir la materia para que se narre a si misma.

Mi obra involucra un proceso de trabajo en el encuentro de los procesos naturales del tiempo y las construcciones contemporáneas de la mente humana. Lo real es lo que tiene existencia objetiva, según la real academia española. El objeto físico de existencia real es un elemento importante en mi obra, el mundo de las cosas. En la física, la energía, la materia y el espacio-tiempo así como las interacciones de estos tres conceptos entre sí, se estudian como parte de una ciencia natural. A partir de ver que son conceptos que actúan dinámicamente en el devenir formal de cada una de mis piezas, surge la relación de las obras con algunos procesos que se estudian desde la física y otras ciencias afines. El término proviene del lat. *Physica*, es relativo a la naturaleza. Un proceso natural irreversible termodinámico asociado a las mutaciones propias de la materia acompaña mi proceso artístico, el cual pretendo indagar sin perderme de eje en el marco que le da el gesto artístico: la acción humana.

En el lugar donde se tocan, donde se separan y se encuentran dos ramas del conocimiento, la física y el arte, sin que una contradiga a la otra, sucede mi obra.

El gesto artístico es capaz de contener y manifestar el paso del tiempo. Los materiales que utilizo están sometidos a procesos de entropía. La

[1] Ronald Barthes, (1992) *Lo obvio y lo obtuso*. Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona, pág. 206.

naturaleza dinámica de mi sistema artístico proviene también de un tiempo natural real común a todo el universo. Los procesos entrópicos fueron fundamentales para varios artistas del siglo XX.

Me interesa la ausencia del sujeto dentro de las formas que dibujan las piezas, en cuanto que evidencian una relación entre una construcción cultural y el devenir del tiempo natural de las cosas. El tiempo natural de las cosas es uno de los elementos que pretendo volver visible como una propiedad de la materia que muestro dentro del marco de cada pieza, pero que termina siendo constructor activo del proceso en general, uno de los protagonistas que se vuelven visibles dentro de mis procesos y un importante generador de sentido.

Utilizo el término *entropía*, que deviene de la ciencia como una forma de medir un tiempo objetivo en la obra, un tiempo que sucede en el universo, que es constante y que afecta a todos los entes, el devenir de la materialidad viva en muerta. La entropía como segundo principio de la termodinámica marca un avance del tiempo y un proceso de irreversibilidad. El proceso de secado, lo que llamo "*drying processes*" de mi pintura es unidireccional. En "Tejido de hortensias", las flores se van secando y van perdiendo poco a poco la energía inicial hacia una deshidratación total. Los *procesos de deshidratación* son un factor común porque suceden en todas mis piezas. La obra se hace presente gracias a la existencia continua de un sistema en el tiempo. La entropía es una forma que me permite interpretar el tiempo de forma concreta a través de la repetición de uso de una misma materialidad sin intervenir en los gestos que este tiempo natural decide marcar.

Entonces, concluyo que la entropía es parte de una búsqueda dentro de mi obra. Desde la perspectiva termodinámica, todos los procesos naturales contienen esta forma de tiempo. La entropía es la existencia continua de tiempo que avanza, al incorporarla como un elemento visible dentro de la obra consigo que el tiempo del universo conviva con el universo propio de cada pieza.

Mi proceso de trabajo o forma de proceder involucra un proceso de probabilidades de la materia que en matemática o física se llama proceso estocástico.

Al acercarme a la utilización de un proceso estocástico pretendo reflexionar sobre el comportamiento de los sistemas variables en términos de previsibilidad y probabilidad al actuar bajo determinadas condiciones iniciales que intentan ser iguales.
Un sistema de seriación se da en mi pintura, y en mis procesos de obra en general. Se repite la misma acción, el tamaño y el uso de la misma materialidad/herramientas, bajo condiciones variables que serían ciertas reacciones momentáneas de la persona que lo ejecuta (yo) sumado a la característica acuosa, sensible y escurridiza de un material.

Mi estructura de trabajo se forma a partir de cosas: el esmalte envasado en latas, la tela, los tensores (marcos con resortes que uso para tensar la tela, que se mantenga firme para que el líquido no se mueva) y utensilios. Una vez que cuento con los materiales y la preparación de la escena comienzo la acción para dar con el resultado de una pieza en particular, o con un conjunto de piezas que conforman una serie, o con un conjunto de series que conforman toda mi investigación estética de un material.
Mi forma de actuar en relación a esto es que trato una y otra vez de generar una acción sistemática para que las piezas ocurran dentro de este marco y traten de ser iguales o similares. Repito los procedimientos para hacer visible un mismo patrón (dibujo o textura) que construye una serie. Las diferencias se basan en sucesos que tienen que ver con reacciones humanas que producen el cambio de las cosas, sean errores, desganos, ligerezas, desprolijidades, entusiasmos; el punto es que cada pieza que compone la serie es siempre un hecho que participa del conjunto.

En estadística, y específicamente en la teoría de la probabilidad, esto se podría categorizar dentro lo que se considera un **proceso estocástico**, en el cual el componente de azar juega un papel determinante de las diferencias.

A través del concepto de metamorfosis evidencio un proceso de transformación de la existencia en relación dinámica entre el individuo, la materia y el contexto al que se expone.

La misma materialidad que uso de forma repetida se ve afectada en sus cambios estéticos por las decisiones de la inquietud de la mirada. Tanto mi mirada como la del espectador influyen dentro del proceso que está librado a una influencia que sucede siempre en tiempo presente. A la par de la transformación de materiales vivos en muertos por un proceso de entropía se da una dirección de la mirada de estos procesos de transformación.

Una metamorfosis es una transformación de algo a otra cosa, mudanza que hace alguien o algo de un estado a otro. En cada pieza sucede un reordenamiento de la materia influido por todo el proceso artístico mismo. Esta transformación de la materia tiene que ver con un tiempo presente que abre un discurso cada vez dentro del devenir de los sucesos corrientes.

Encuentro un primer vínculo con el objeto, causado por una intuición afectiva especial, mi relación sostenida en el tiempo con ese mismo material va definiendo mis procesos. Sucede un ida y vuelta en la relación con la materia cuando es tomada anterior al sentido, la materia puede viajar por diferentes sentidos. Estos involucran las mutaciones de cómo se va mostrando este objeto expuesto a un proceso artístico.

La mirada y la contemplación son activos en mi proceso artístico, causantes de las transformaciones. Las piezas pueden adquirir formas de pinturas, tejidos, arte objetual, etc. Estas se presentan como categorías formales y de orden que muchas veces en relación al contexto pueden ser difusas.

3. Marco conceptual

CONCEPTOS

1- DIAGRAMA

El **concepto de *Diagrama*** se desarrolló desde la propuesta del libro *El Diagrama de la pintura* de Deleuze, para analizar y descubrir una estructura que da vida a mis procesos artísticos. Encuentro muy presente ciertos conceptos que usa Deleuze para referirse específicamente a la pintura, quien define el concepto de diagrama como una fuerza que mantiene vivo el proceso en constante ejecución.

La pintura y lo que la define como tal es una base y una parte fundante de los procesos que involucran toda mi obra. Deleuze en su libro *Pintura. El concepto de diagrama* intenta definirla. Cuando se refiere a una composición, dice que es siempre un conjunto, una estructura pero desequilibrándose o desagregándose. Desde este lugar coincide con lo que dice Ilha Prigogyne sobre los procesos de la materia en relación a un tiempo real, cómo actúa el desorden sobre los sistemas. Esto tendría una familiaridad con el proceso de la entropía que desarrollaré más adelante.

Deleuze habla de una catástrofe profunda que afecta al acto de pintar en sí mismo, de modo que sin ella el acto de pintar no podría ser definido. Define que tal catástrofe está en el corazón del acto de pintar, por ella las formas se desvanecen. Lo pintado y el acto de pintar tienden a identificarse. [2]

Deleuze comienza su libro *Pintura. El concepto de diagrama* preguntándose qué quiere decir formar conceptos que están en relación directa y única con la pintura, un objetivo de aislar, de independizar lo que solo allí sucede, acto que me resulta troncal para esta investigación.

[2] Deleuze, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires. Cactus, 2007.

"Durante el resto del año quisiera hablar de pintura. No estoy seguro-veremos eso después- de que la filosofía haya aportado algo a la pintura. No lo sé. Pero quizás no es asi como hay que plantear las cosas. Me gustaría mas plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo para aportar a la filosofía(…) La filosofía espera algo de la pintura, algo que solo la pintura puede darle. ¿Qué es? Conceptos quizás. ¿La pintura se ocupara del concepto?¿Es el color un concepto? Si la pintura aporta eso a la filosofía ¿hacia dónde va a arrastrar la filosofía? Hay un problema en hablar de pintura, ¿Qué quiere decir hablar de pintura? Creo que quiere decir precisamente formar conceptos que están en relación directa con la pintura y solamente con la pintura. Si ustedes comprenden, aun confusamente lo que quiero decir, entonces ya he resuelto una cuestión: hablar de pintura."[3]

Deleuze define el Diagrama de la Pintura como una posibilidad de cuadros infinitos. La zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro borra todos los clichés previos, lo que abre las posibilidades de hecho. Es la catástrofe: germen, lo que define el diagrama pictórico. Para Deleuze, suprimir las narraciones y figuraciones que están dadas es el rol del diagrama y del caos catástrofe. El hecho pictórico sucede allí "*es solamente de la indiferencia hacia el tema que puede salir el hecho pictórico, la pintura engendrando su propio hecho."* [4]

Color

Deleuze se pregunta qué es por ejemplo el color como concepto y qué le aporta a la filosofía. El color es un elemento que ordena mi proceso de producción, una guía, y marca una presencia importante cada vez, en cada época de mi obra vivo dentro de un color y lo sostengo. Deleuze analiza que los colores aparecen en el espacio y en el tiempo, pero que en sí mismos no son ni espacio ni tiempo.

[3] Deleuze, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires. Cactus, 2007. Ibid. Pag 21-22

[4] Deleuze, Gilles, *Pintura: el concepto de diagrama*, Buenos Aires. Cactus, 2007. Ibid. Pag 67

Deleuze concluye que la catástrofe en la pintura es el color y sucede para que éste aparezca. Define que hay que pintar el espacio y el tiempo para que devengan las formas de la sensibilidad de los colores como grandes entidades noumenales, ideas vivas, seres de razón pura. Los colores para el autor son las idea noúmenales, los noúmenos, y el espacio y el tiempo son la forma de aparición de esos noúmenos, de los colores. Para Deleuze en el acto de pintar existe el momento del caos, luego el momento de la catástrofe y lo que sale del caos-catástrofe: el color, pero aclara que igual nada está dado de antemano. Asocia el acto de pintar a la creación del mundo, cuenta que la historia del mundo data del día en que dos átomos o remolinos se han encontrado, dos danzas químicas se han combinado, lo define como "*un amanecer de nosotros mismos por encima de la nada*."[5] Dice que esto es un asunto esencial a la pintura, el comienzo del mundo, el mundo antes del mundo. Prigogyne se preguntaba también si era posible crear otro universo a partir del vacío sin ningún dispendio de energía.

El momento prepictórico para Deleuze es el momento del caos, y define al proceso que da vida a la pintura como un *"estar siempre en el primer instante".* Describe que en las experiencias del pintor sucede que a veces algo funciona y otras no. Esto demuestra que el acto de pintar se define por una condición prepictórica. Caos, y catástrofe son para Deleuze los lugares de donde sale el color. Se ayuda de explicaciones que hace Paul Klee diciendo que el símbolo de ese no-concepto es el punto, no un punto real sino un punto matemático. "*El caos es lo absoluto, el no concepto, ese ser-nada o ese nada-ser es el concepto no conceptual de la no-contradicción. De la no contradicción" puesto que no se opone a nada. Puesto que no es relativo, es lo absoluto".*[6]

Tiempo

Deleuze viene a confirmar la importancia de llegar a un entendimiento del funcionamiento del tiempo alrededor de la obra y de mi proceso de producción artística, de los procesos que decido hacer funcionar de la materia.

[6] Deleuze, G., Ibid, Pág.38

Según el autor, no basta con poner la pintura en relación con el espacio; hay que ponerla en relación con el tiempo. Incluso para comprender su relación con el espacio. Habla de un tiempo propio de la pintura, una síntesis de tiempo propiamente pictórica y que el acto de pintar se define por ella. Concluye que en un cuadro hay siempre una síntesis de tiempo.

Deleuza afirma que para el pintor es importante la situación de una creación, del comienzo de mundo. El diagrama de la pintura es para Deleuze una posibilidad de hecho, las teorías del diagrama están en todas partes y el cuadro es fundamentalmente una dimensión prepictórica. El diagrama se afirma como segundo momento en función de esta dimensión, dice el autor.

Presencia

Para Deleuze, presencia es la palabra más simple para calificar el efecto de la pintura sobre nosotros. Cita a Paul Klee que dice "*No se trata de reproducir lo visible, se trata de volver visible*."

"Ante todo sabemos que presencia se distingue de representación. El pintor hace surgir una presencia (…) Es otra manera de decir que hay un hecho pictórico."[7]

Me identifico en esta separación entre representación y presencia, ya que evado una y otra vez trabajar la representación para evidenciar una presencia de la materia y sus tiempos. Por esta razón defino que la pintura misma es una influencia en cada una de mis obras

Entonces Deleuze define tres momentos como hipótesis del proceso pictórico: el momento pre pictórico (el hecho es distinto al dato, la dimensión pre pictórica es el mundo de datos), luego el diagrama, y finalmente el hecho pictórico que sale del diagrama.

Para Deleuze el acto de la pintura, el hecho pictórico, ocurre cuando la forma es puesta en relación con una fuerza. La catástrofe es el lugar de las fuerzas. Hacer lo visible es para Deleuze la figuración, es el dato pictórico que debe ser

[7] [7]Deleuze, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. 1ª ed. Buenos Aires. Cactus, 2007. ., Ibid, Pág.52

destruido por la catástrofe. Afirma que pintar fuerzas es en efecto el hecho. "*El asunto de la pintura, no es pintar cosas visibles. Es evidentemente pintar cosas invisibles… Es por tanto la deformación de la forma lo que debe volver visible a la fuerza que no tiene forma*" [8]

El diagrama para Deleuze es la idea doble de caos-catástrofe y germen. No es igual para todos los pintores y por eso lo aplica como una noción de la pintura.

Definición de Pintura Abstracta

Deleuze delimita una definición de la pintura abstracta, mis pinturas entrarían dentro de su definición. Dice que la pintura abstracta es la tentativa de reducir el diagrama a su mínimo y reemplazarlo por un código. Así el diagrama seguiría siendo el verdadero germen del cuadro y la sustitución de un código es quizás la tendencia de lo que se llama abstracción. Deleuze aclara que en verdad para él toda pintura es necesariamente abstracta, pero más allá de eso intenta además dar características que definen y diferencian la noción que tenemos sobre una pintura abstracta.

Para el autor lo que define a los expresionistas abstractos es que la mancha color y la línea están sin contorno, que no delimitan ni exterior ni interior ni cóncavo ni convexo, y la línea no cesa de cambiar de dirección a cada instante asignable. Deleuze da una definición de ese expresionismo abstracto como *pintura all over*, es decir de un extremo al otro, de un borde al otro del cuadro. Dice que en este aspecto existe una negación, hay una especie de concepción probabilística de la pintura que niega todas las posiciones privilegiadas. En éstas todo lugar del cuadro tiene igual probabilidad. Plantea que el espectador se encuentra aquí ante la frontera de la pintura al querer reducir el diagrama a lo mínimo, afirma que de todas formas estos artistas abstractos siguen haciendo pintura más allá que rocen un límite. Aclara que si fuese un código cualquier ordenador podría hacerlo, por el contrario se presenta ahí un código propiamente pictórico y cada pintor abstracto produce su código. Para Deleuze pintar es modular la luz o el color en función de la superficie plana, en función del motivo o modelo que cumple rol de señal. Explica que el diagrama es la matriz de la modulación, define al diagrama como modulador y al código como

[8] Deleuze, G., *Ibid,* pág. 69

una matriz de articulación. La articulación según el autor es la lengua de la industria. El autor categoriza dos tipos de lenguaje, el analógico como modulación, y el lenguaje digital o de codigo como articulación La pintura es un lenguaje analógico según Deleuze y agrega que pintar es modular. *"La modulación son los valores de una voz no articulada.(…) cada vez que hay modulación, hay lenguae analógico,y por ende hay diagrama. En otros términos,el diagrama es un modulador."* [9]

"Vuelvo a la pintura, a mi hipótesis de que la pintura abstracta será la elaboración de un código al cual está sometido el diagrama. ¿Qué es lo que me parece fundamental? Es que el caso de la pintura abstracta funciona en efecto así: tienen un cierto número de unidades discretas. Esto no quiere decir que sea fácil pintar todo eso. Pero es una pintura de código, es la invención de un código propiamente pictórico, que no existe más que en la pintura y que no existe sino en la medida en que es inventado." [10]

2- ENTROPÍA

A. Entropía según Ilya Prigoyine

Para desarrollar el concepto de "entropía" partí del libro *El Nacimiento del tiempo* de Ilha Prigogyne.[11] A partir de la lectura del mismo considero que mi obra queda vinculada a un proceso de irreversibilidad que constituye una alianza entre el hombre y la naturaleza, en medio de la dialéctica entre un tiempo autónomo preexistente al hombre y un tiempo creado por el hombre. Me interesa ahondar en este análisis sobre el conocimiento científico de un fenómeno que nos involucra a todos que es el tiempo, en tanto existe como una construcción humana, y además un fenómeno real que nos excede y que encuentro participando una y otra vez en los procesos de la materia que trabajo.

Ilha Prigogyne en su obra nos habla del tiempo como aquello que conduce al hombre, no al hombre como creador del tiempo. Cuenta que el hombre forma

[9] Deleuze, G., *Ibid,* pág. 143
[10] Deleuze, G., *Ibid*, pág. 120.
[11] **Prigogine,** I., *El nacimiento del tiempo,* Madrid, Tusquets Editores S.A., 1987.

parte de una corriente de irreversibilidad que es uno de los elementos esenciales, constitutivos del universo. Recalca que la *intuición* tiene un papel fundamental de la irreversibilidad para los procesos de auto-organización espontánea que sucede en la vida. La teoría deduce que en condiciones alejadas del equilibrio la materia tiene la capacidad de percibir las diferencias en el mundo exterior y de reaccionar con grandes efectos o pequeñas fluctuaciones. El autor plantea un proceso abierto de producción y de invención, en un mundo abierto, productivo e inventivo. Analiza que los sistemas, lejos de estar aislados, están sometidos a fuertes condicionamientos externos. Sucede para Prigogyne que los elementos de la materia empiezan a ver más allá y la materia se vuelve sensible. Aclara que la vida es además de biología, propiedades físicas, gravitación, campos electromagnéticos, luz, clima.

Según Prigogyne los esquemas históricos son estructuras nuevas que se superponen, y el ideal de las ciencias es un sistema intemporal y universal. Plantea vencer la dicotomía entre arte y ciencia, que es una dicotomía clásica para que así se supere la visión del arte carente de contenido real y de la ciencia como un instrumento positivista. Acepción que considero importante en esta investigación.

Prigogyne plantea una química orgánica diferente de una química biológica para comprender cómo la irreversibilidad del ambiente queda fijada en el orden molecular de un polímero. Se pregunta cómo se impone el tiempo en la materia y responde que la vida es el tiempo que se inscribe en la materia. Y esto vale para las obras de arte. Vivimos en la materia de alguna manera, es un sistema dinámico que puede conducir a la irreversibilidad, una propiedad común en todo el universo; todos envejecemos y esa, según Prigogyne, es la flecha de tiempo común. El tiempo precede al universo según el autor.

Explica que el segundo principio de la termodinámica afirma que existe la entropía, que podemos descomponer en dos partes. Un flujo entrópico, proveniente del mundo externo, y una producción de entropía propia del sistema considerado que es siempre positiva o nula y corresponde a los fenómenos irreversibles.

Según el autor, no es la ignorancia la única fuente de sorpresa porque dado el funcionamiento de los sistemas dinámicos, ningún conocimiento finito de las condiciones iniciales permite prever el resultado del juego. Esto es porque en los sistemas dinámicos cada solución estaría rodeada de soluciones. Y comprenden una naturaleza dinámica. Cada vez con un grado de imprevisibilidad.

Al igual que Deleuze, Prigogyne se pregunta sobre la creación del tiempo y del universo. El autor plantea una diferencia entre el nacimiento de nuestro tiempo y el nacimiento del tiempo en sí, dice que son dos cosas distintas y el segundo precede al primero.

Me centro en el origen de la materia que marca todos los procesos posteriores de esta, lo que Prigogyne define en *la inestabilidad*. El comienzo del universo, explica, se da a partir de un cambio de fase. El universo es el resultado de una transformación irreversible y proviene de otro estado físico. Hay creación permanente de materia en el universo. El autor explica que el grado de libertad evolutiva consiste en que la materia corresponde en realidad a una contaminación del espacio-tiempo, producto del orden y desorden. Entonces la materia lleva consigo el signo de la flecha del tiempo. La inestabilidad, las fluctuaciones y la irreversibilidad, según el autor, desempeñan un papel en todos los niveles de la naturaleza: química, ecológica, climatológica, biológica, cosmológica.

Me interesa entender desde un punto de vista estos procesos para poder asimilarlos. Que la sorpresa que esto produce se incorpore. Que forme parte de mi producción, y que de fruto a esta posibilidad de cuadros infinitos que plantea Deleuze.

La definición de “entropía” entonces es: fenómeno que mide el número de micro estados compatibles con el macro estado de equilibrio. También se puede decir que mide el grado de organización del sistema. Entonces la termodinámica es la ciencia de la complejidad, según Prigogyne. Afirma que la ciencia sólo puede describir fenómenos repetibles. El autor trabaja *el problema de la dualidad entre sistema e individuo*; el papel de las microestructuras, de

las decisiones individuales y de las fluctuaciones que se amplifican. A cada momento corresponde una no homogeneidad del espacio-tiempo, las decisiones individuales producen fluctuaciones. Dice que en la cosmología *es la totalidad, lo que desempeña un papel determinante y el hecho singular /individual se vuelve posible cuando está implicado en la totalidad***.** Este fenómeno de fluctuación según Prigogyne actualiza el tiempo que siempre está en estado latente.[12]

Explica que todas las condiciones de los campos apelan a las nociones antagónicas del orden y el desorden, estos sistemas dinámicos son la forma de inestabilidad del mundo. Prigogyne nos describe la estructura, la forma del espacio, diciendo que son diferentes el interior y el exterior del sistema. La irreversibilidad crea una diferenciación. Entonces el interior de un sistema viviente tiene una estructura y una composición química distinta del mundo exterior, lo que genera caos químico y reacciones de comportamiento irregular. Los fenómenos irreversibles conducen a nuevas estructuras. Esto provoca la ruptura de la simetría del tiempo.

Prigogyne analiza el elemento casual, el azar en la física, dice que éste permanece esencial en nivel micro y macroscópico, y que esto provoca una no linealidad en los comportamientos de la materia. Prigogyne plantea que no somos responsables del antes y el después en el tiempo. Dice que el componente del azar permanece esencial también a nivel macroscópico. Plantea que en la naturaleza se encuentra estabilidad donde se supone encontramos variedad y viceversa, a causa de atractores fractales o atractores extraños. Y se conoce el pasado a través de secuencias de variaciones. Lo ejemplifica con la información contenida en un millón de años de temperaturas que puede ser simulada en un sistema con cuatro ecuaciones no lineales diferenciadas. Las variables las producen ese atractor. Así, dice, puede interpretarse también el funcionamiento del cerebro. Entonces la autonomía del tiempo afecta el curso de la evolución biológica, que ha cambiado la cualidad del sistema dinámico con un aumento de complejidad que tiende a sistemas altamente inestables.

[12] Prigogine, Ilya, *El nacimiento del tiempo*, 1988, Madrid, Tusquets Editores S.A.

"*El tiempo químico es un tiempo pobre, que solamente existe mientras se alimenta la reacción. Con la vida, la situación cambia radicalmente, con la inscripción del código genético tenemos un tiempo interno biológico que prosigue a lo largo de miles de millones de años de la vida misma, y este tiempo autónomo de la vida no solamente se transmite de una generación a otra, sino que su mismo concepto se modifica."*[13]

Según el autor, la inestabilidad destruye el carácter de las trayectorias y modifica nuestros conceptos de espacio tiempo, Einstein ya había reconocido que los problemas del espacio tiempo y de la materia estaban relacionados; y ahora entendemos que el concepto de espacio tiempo está ligado a la irreversabilidad y que la noción de trayectoria pierde sentido con los sistemas inestables.

"He dicho que la vida ha creado el tiempo pero esto ha podido suceder gracias a la creación de las biomoléculas. Las biomoléculas son moléculas orgánicas cuya simetría ha sido rota por la irreversibilidad. Esta ruptura de la simetría espacial es la expresión de la ruptura de simetría entre pasado y futuro. En todos los fenómenos que observamos vemos el papel creativo de los fenómenos irreversibles, el papel creativo del tiempo." [14]

Entonces la estructura del universo, según el autor, está basada en el segundo principio de la termodinámica. Nos encontramos ante un espacio de no equilibrio que antes no había. Esto según Prigogyne lo determina la misma existencia de materia y no de antimateria. Es la prueba de una ruptura de asimetría temporal. Para Prigogyne no hay una evolución en sentido de degradación sino en aumento de complejidad. Entonces no se puede prever el futuro de la vida o del universo. Concluye que este segundo principio es que este porvenir permanece siempre abierto, ligado a procesos siempre nuevos de

[13] Prigogyne, I., *Ibid*, pág. 95

[14] Prigogine, Ilya, *El nacimiento del tiempo*, Tusquets Editores S.A., Madrid, 1988, ibid pág. 96.

transformación y de aumento de la complejidad. El tiempo, según Prigogyne, no es ni ilusión ni disipación sino creación.[15]

B. Entropía según Robert Smithson

Robert Smithson hace una asociación entre la superficie de la tierra y los fragmentos de la mente. Según Smithson, tierra y mente tienen una manera de desintegrarse en regiones de arte discretas. Explica que varios agentes, ficcionales y reales, intercambian. Deduce que la mente y la tierra están en constante estado de erosión. Según el artista en este miasma geológico se producen grandes facultades en movimiento y se mueven de la manera más física. Este movimiento parece inmóvil. Este flujo lento nos hace conscientes de la turbidez del pensamiento.[16]

"*A bleached and fractured world sorrounds the artist.To organice this mess of corossion into patterns, grids and subdivisions is an esthetic process that has scarcely been touched*." [17]

El pensamiento de Smithson sobre el etnocentrismo es que la humanidad no es sino una especie que vive en un tiempo muy reducido, y cuya trayectoria también sujeta a la entropía acabará en un futuro quizá no "lejano" si atendemos a la escala del tiempo profundo. Para el artista el tiempo esculpe. Por tanto, la fisicidad de los productos muta constantemente, estando sometida a ciclos de erosión, derrames, derrumbamientos, apilamientos de capas de memoria. Esto significa para el artista un progresivo desgaste que derivará en una desintegración.

---

[15] Prigogine, Ilya, *El nacimiento del tiempo*, Tusquets Editores S.A., Madrid, 1988.

[16] Smithson, Robert, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", The Writings, pp. 100-113, 1968.

[17] Un mundo blanqueado y fracturado rodea al artista. Organizar este enredo de patrones en cuadrículas, cuadrículas y subdivisiones es un proceso estético que apenas se ha tocado "

Smithson, Robert, "The collected writings" edited by Jack Flam London England, 1996, p. 100.

Así, Smithson entiende la actividad artística como algo sometido a los continuos procesos, tanto de su obra por estar al aire libre como a cualquier otro elemento de la naturaleza; como la de otros artistas más tradicionales. Smihson describe que los depósitos de pintura en obras como la de Jackson Pollock, producen capas y cortezas que no sugieren nada "formal", sino más bien una **metáfora física** sin realismo ni naturalismo. Para el artista aquí la idea racional de la pintura comienza a desintegrase y a descomponerse dando lugar a muchos conceptos sedimentarios. Smithson concluye que una sensación de la Tierra como mapa que está sufriendo cambios conduce al artista a la comprensión de que nada es seguro ni formal, y dice que hasta el propio lenguaje se convierte en montañas de escombros simbólicos.

Organizar esta confusión en modelos, retículas, y subdivisiones es un proceso estético que apenas ha sido tocado para el artista. A Smithson no le interesa ordenar, sino colaborar con la entropía, esto es, contribuir a que las clasificaciones pierdan sus retículas y los materiales (rocas, imágenes, palabras, pensamientos, cristales...) se mezclen de la misma manera que ocurre en una "sedimentación mixta", que él interpreta como un ejemplo de los procesos entrópicos de la geología.[18]

"At the low levels of consciousness the artist experiences undifferentiated or unbounded methods of procedure that breaks with the focus limits of rational technique. Here tools are undifferentiated from the material they operate on,or they seem to sink back into their primordial condition. The entropy of technique leaves one with an empty limit or not limit at all "[19]

PROCESO ESTOCÁSTICO

[18] Smithson, Robert, "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects", The Writings, pp. 100-113, 1968.
Smithson, Robert, "A Sedimentation...", The Writings, p. 100.
Smithson, Robert, *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva 1960- 1973*, Valencia, IVAM Centre Julio González, 1993, pp. 125-132.

[19] "En los niveles bajos de conciencia, el artista experimenta métodos de procedimiento indiferenciados o ilimitados que rompen con los límites de enfoque de la técnica racional. Aquí, las herramientas no están diferenciadas del material en el que operan, o parecen hundirse nuevamente en su condición primordial. La entropía de la técnica deja a uno con un límite vacío o sin límite en absoluto "Smithson,R Ibid pag 101

Ultilizo este término para definir una forma de hacer que se encuentra presente en mis modos de ejecutar en el tiempo. Luego del análisis de la termodinámica de Ilha Prigogyne, me pareció importante indagar el proceso de producción que da forma a mi obra, y analizarlo desde una categoría física que fagocito desde un proceso artístico. Encuentro mucha similitud con lo que en matemáticas llaman *proceso estocástico*, definición que tomo de un concepto con el que se analizan magnitudes aleatorias que varían con el tiempo o se caracteriza una sucesión de variables aleatorias (estocásticas) que evolucionan en función de otra variable, generalmente el tiempo. Cada una de las variables aleatorias del proceso tiene su propia función de distribución de probabilidad y pueden o no estar correlacionadas entre sí. Cada variable o conjunto de variables sometidas a influencias o efectos aleatorios constituye un proceso estocástico.

Entonces un proceso estocástico puede entenderse como una familia uniparamétrica de variables aleatorias indexadas mediante el tiempo. Los procesos estocásticos permiten tratar procesos dinámicos en los que hay cierta aleatoriedad.

Esto contribuye a definir ensambles dentro de mi proceso y en el proceso en general. Ensamble de posibilidades, la combinación entre todas las posibilidades es la serie y una sola pieza es también una realización del proceso. Todas forman el ensamble del proceso. Se da una asociación de experimentos, cada uno tiene algo en común que deviene de la probabilidad, estadística y distribuciones.[20]

C. METAMORFOSIS

Para desarrollar la fuerza de una **metamofosis** constante que empuja en el interior de mi proceso artístico, he tomado un análisis sobre la mirada del libro de Ronald Barthes *Lo obvio y lo obtuso*. El autor plantea que la mirada siempre busca algo y la define como un signo inquieto. Un signo siempre es

[20] Pérez Ramírez, Fredy O., *Introducción a las series de tiempo. Métodos paramétricos*, Universidad de Medellín, 2007.

algo que se repite. Sin repetición no habría signo, pues no se podría reconocer. El reconocimiento es lo que funda al signo. Pero Barthes considera que la mirada no es un signo y sin embargo significa. La mirada pertenece al dominio de la significación cuya unidad no es el signo (discontinuo) sino la significancia. Barthes dice que las artes tienen que ver con la significancia. *Cuando se contempla un cuadro hay un campo de expansión infinito en el que el sentido desborda, se difumina sin perder su impresión.* El autor afirma que el misterio de la mirada, aquello que la compone se sitúa en esta zona de desbordamiento. Hace una diferencia con la ciencia, ya que la ciencia interpreta la mirada de tres maneras (combinables): la mirada informa, las miradas se intercambian o, gracias a la mirada, toco, alcanzo, apreso o soy apresado; define tres funciones: óptica, lingüística y háptica.

Pero la mirada para Barthes es un signo inquieto, produce además según el autor una indivisión de los sentidos fisiológicos.

"Pero la mirada siempre busca: *algo*, *a alguien*, es un *signo inquieto*: singular dinámica para un signo; su fuerza lo desborda".[21]

Robert Smithson trabaja el concepto de "metamorfosis" a la par de un análisis sobre el estado irreversible del universo, la entropía. Pone un importante acento en la pregunta existente de si es o no el hombre parte de la naturaleza, porque, según él, esta indefinición causa problemas. Para él existe en el mundo un estado que siempre se mueve hacia un equilibrio gradual que se sugiere de diferentes maneras. Explica, que tenemos un sistema cerrado que con el tiempo se deteriora y se destruye. La crisis energética global es una forma de entropía porque al ser la tierra un sistema cerrado sólo alberga cierta cantidad de recursos y naturalmente se produce un intento por invertir la entropía con el reciclaje de basura. La entropía baja la constituyen las materias primas antes de ser procesadas con materiales refinados. El mineral crudo tendría entropía baja, y el refinado alta. Todos los productos de desecho se hayan mezclados, y reciclar entropía baja es como buscar agujas en un pajar, según Smithson. Se trata de cuidar el medio ambiente, de ahorrar energía o reciclar, inevitablemente se llega a la cuestión del residuo. Dice que residuo y

[21] Barthes, Ronald, *Lo obvio y lo obtuso,* Ediciones Paidós Ibérica Barcelona, págs. 351-353.

disfrute están emparejados y existe una especie de ecuación entre el disfrute de la vida y el desecho. Tanto el lujo como el desecho tienden a ser inútiles afirma Smithson. Agrega que existe una especie de idea de lujo de clase media que a menudo se llama calidad y la calidad se basa en el lujo y la sensibilidad. Considera que la geología tiene un proceso en el que todo tiene su desgaste. Plantea un proceso irreversible evolutivo pero no en sentido idealista y afirma la existencia de la muerte térmica del sol. Entonces analiza que el proceso irreversible se metamorfoseara, que lo que puede ser es que los seres humanos se hagan diferentes en el curso de la evolución, que se transformaran. Según Smithson, uno tendría que reconocer esta situación entrópica en lugar de intentar revertirla. Explica que las cosas no funcionan por ciclos, cambian de una situación a la siguiente y no hay vuelta atrás. Plantea que el problema está en la economía que se trata de aislar, que intenta concebirse por ciclos y excluye todo proceso entrópico.

Papel de la intuición

> *"Todo cuadro está hecho no por el pintor sino por los que lo miran y le conceden sus favores." Marcel Duchamp*

Todas las decisiones en la ejecución artística permanecen en el dominio de la intuición pura y se dificulta traducirlos en un autoanálisis, hablado, escrito ni tampoco pensado. Coincido con Duchamp en que en el acto creativo el artista pasa de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, rechazos, decisiones, que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, por lo menos en el plano estético. El resultado de esta lucha es la diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no tiene consciencia. Duchamp explica que esta brecha que representa la incapacidad del artista de expresar plenamente su intención; esta

diferencia entre lo que tenía intención de realizar y lo que de hecho realizó es el coeficiente artístico personal contenido en la obra. [22]

Luego añade una importancia sobre la contribución del espectador.

"*El acto creativo añade otro aspecto cuando el espectador experimenta el fenómeno de la transmutación; en el cambio que convierte a la materia inerta en obra de arte, se ha producido de hecho una transubstanciación, y el papel del espectador es determinar el peso de la obra en la balanza de la estética. El acto creativo no lo realiza solo el artista; el espectador pone la obra en contacto con el mundo exterior al decifrar e interpretar sus cualificaciones internas, y de este modo añade su contribución al acto creativo*"[23]

[22] *"Cartas sobre el arte" Marcel Duchamp 1916-19956 seguido de El acto creativo traducción de Viviana Narotzky. Ed. Elba, S.L 2010, págs 63-67.*
[23] Duchamp, Marcel Ibid pag 66-67

MARCO REFERENCIAL

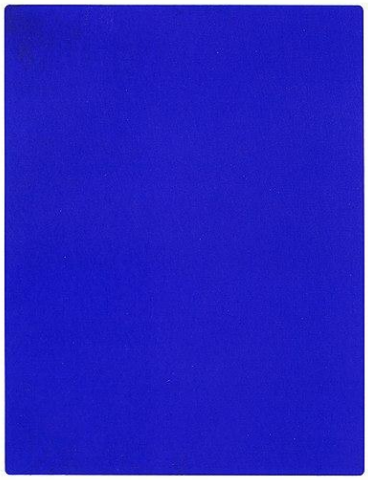
Encuentro desde la historia del arte muchas influencias en mi trabajo.

Un primer momento desde el intento de eliminar la representación del Informalismo, obras que insisten en mostrar el material por sí mismo. **Alberto Greco** con sus pinturas de corte informalista que llama “Pinturas Hombre”, en cuanto pone la atención en el proceso de degradación del material. El informalismo tiene como objetivo llevar el material hasta el límite de sus propiedades físicas: el material no es un medio para un fin, su carácter conserva la significación y se ejecuta como tal.

En cuanto al tipo de trabajo con el material no puedo evitar nombrar a **Alfredo Siqueiros** quien experimentaba con esmaltes sintéticos nuevos para su contemporaneidad, como el enamel.

Jackson Pollock va a rescatar la experimentación de Siqueiros. Con la obra de Pollock encuentro puntos de encuentro en el uso del azar controlado, pero aquí disiento totalmente en el uso exacerbado del gesto como marca subjetiva y siento afinidad con la etapa posterior de la pintura norteamericana, la pintura de los campos de color evidenciada en artistas como **Mark Rothko** y **Helen Frankenthler**, que eliminan el gesto haciendo fuerza sobre el material y dejan aparecer la pintura por si sola.

Helen Frankenthaler es un referente importante, con su pintura en el trabajo de síntesis de formas abstractas que evidencian formas líquidas acuosas. Luego quiero mencionar el arte minimal por su intento de generar un acercamiento a “la objetividad”, y al pop art por su trabajo evidenciado objetos industriales y por sus procesos de producción en serie, el arte procesual o antiforma de **Richard Serra** con sus movimientos orgánicos blandos de la material, y hasta siento muchas afinidades con el Land Art en el sentido que intenta volver materiales los procesos de la naturaleza.



"El color (…), a escala natural y humana, es lo más impregnado de sensibilidad cósmica. La sensibilidad no tiene recovecos: es como la humedad del aire. El color para mi es la sensibilidad materializada." Yves Klein

Yves Klein (Niza 1928-Paris 1996) utilizó el cuerpo en tanto que receptor de energía espiritual, como lo eran también el vacío y otro tipo de materiales y objetos. La obra de **Yves Klein** como un referente desde el uso de la repetición del color para evidenciar su presencia, por la característica monocroma de sus pinturas, y por los procesos propios de la materia y del tiempo en su obra. Klein tiene como intención en su obra el color por sí mismo que quiere establecer en tanto presencia. Klein cree en una materia impalpable, materia pictórica viva que impregna el cuadro y le confiere vida eterna o al menos, dice, lo que dure su tiempo de materia perecedero. Sobre todo por la importancia del Azul como un momento en el que también me hallé muy involucrada dentro de mi serie "Investigaciones en Azul"*. International Klein Blue* (IKB; en español también es común la denominación *Azul Klein*) es una tonalidad profunda de azul concebida y registrada por el artista francés Yves Klein (1928-1962). El impacto visual del IKB se debe a su fuerte relación con el azul ultramar, así como a los espesores y texturas de esta pintura que Klein solía aplicar sobre sus lienzos. El color International Klein Blue (IKB) fue desarrollado por Yves Klein en colaboración con Edouard Adam, un proveedor de pintura de arte parisino cuya tienda todavía se mantiene en el Bulevar Edgar Quinet en Montparnasse. La singularidad del IKB no se deriva de su pigmento, sino del aglutinante de resina sintética mate en el que se suspende el color, y que permite que el pigmento mantenga de la mejor manera posible la mayor de sus cualidades originales: su intensidad cromática.[24]

[24] ↑ «Restoring the Immaterial: Study and Treatment of Yves Klein's *Blue Monochrome (IKB42)*». *Modern Paint Uncovered*, Le medium Adam25, Adam Montmartre.

A través de sus obras, Klein cambió el foco perceptual desde el objeto material hacia una "sensibilidad inmaterial", desafiando las nociones preexistentes sobre el arte e inyectándolas de un nuevo sentido de espiritualidad a través del color puro. Klein fue visto como un artista que constantemente hacía borrosas las fronteras entre el arte y la vida, entre la pintura y la performance, entre los objetos y las ideas. Repensando su propia época desde una perspectiva espiritual y estética, actuó como bisagra con las generaciones venideras, permitiendo la irrupción de otros movimientos como el arte conceptual, el minimalismo y el pop. Su objetivo revolucionario consistía en repensar radicalmente el mundo en términos tanto estéticos como espirituales.[25]

En obras como *Cosmogonias*, Klein hizo pintura meteorológica o impresiones cosmogónicas. Exponía la pintura a condiciones atmosféricas como una tormenta o ventisca para que dejasen su huella en el cuadro o para que sean los agentes creadores; a su vez también estampaba en negativos plantas, hierbas o juncos. Esto se vincula con esta mixtura de tiempos, con una intervención de un tiempo natural en la obra artística. Son registros de la naturaleza para los que el pintor no hacía más que facilitar una superficie emulsionada.[26] Esta idea de registro de un tiempo a partir de la pintura, es algo que me interesa tomar también de Klein.

[25] http://proa.org/esp/exhibicion-proa-yves-klein-retrospectiva-presentacion.php.

[26] Arnaldo, Javier; *Yves Klein*, Nerea, 2000, págs. 69 y 70.

En base a estos artistas traigo a su vez el análisis de la obra de **Towmbly** que hace *Ronald Barthes*, el aspecto que el artista trata de conseguir que siempre en cualquier circunstancia (en cualquier obra) que aparezca la materia como un hecho (*pragma*). Barthes afirma también que la cuestión que se plantea en la pintura fuera de sus diferencias es siempre la misma "*¿Qué está pasando ahí*?". Interroga a la obra de Twombly, donde el material es materia prima, como lo era para los alquimistas. Según Barthes, la materia prima es lo que existe con anterioridad a la división del sentido; lo que enuncia como una enorme paradoja porque en el orden humano todo lo que llega al hombre llega de inmediato acompañado de un sentido. Este sentido dice que es el que otros hombres le han dado, y así sigue sucesivamente, infinitamente, describe el autor. Según Barthes*, el poder demiúrgico del pintor reside en que hace que la materia exista como materia*, incluso cuando un sentido surge de la tela, el lápiz y el color siguen "*siendo cosas*". Barthes dice que el arte de Twombly consiste en hacer que se vean las cosas: no las que representa, sino las que manipula, el autor habla de dejar ir la sustancia.[27]

[27] Barthes, Ronald, *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós Ibérica, Barcelona, págs. 205-208.

"Uno debe saber cómo aprovecharse de los accidentes, cómo reconocerlos, cómo controlarlos, y debe encontrar modos de eliminarlos para que toda la superficie aparezca como nacida a la misma vez."[28] *H. Frankenthaler*

Helen Frankenthaler (Nueva York, 12 de diciembre de 1928 - Darien, Connecticut, 27 de diciembre de 2011)[18] fue una pintora expresionista abstracta estadounidense. Recibió la influencia de la obra de Jackson Pollock y de Clement Greenberg con quien también se vio involucrada en el Movimiento de Arte Abstracto de 1946-1960. Era la hija menor de un magistrado del tribunal supremo del estado de Nueva York. Estudió en la Escuela Dalton con Rufino Tamayo y también en el Bennington College de Vermont. Más tarde se casó con el pintor Robert Motherwell.

Refinando una técnica desarrollada por Jackson Pollock, de verter el pigmento directamente sobre el lienzo tendido en el piso, la Sra. Frankenthaler, que tuvo una gran influencia en los coloristas Morris Louis y Kenneth Noland, desarrolló un método de pintura conocido como Color Field, aunque Clement Greenberg, el crítico más identificado con él, lo llamó abstracción post-pictórica.

Donde Pollock había usado un esmalte que descansaba sobre lienzo en bruto, la Sra. Frankenthaler vertió pintura diluida con aguarrás en lavados acuosos sobre el lienzo en bruto para que se empapara en el tejido de la tela convirtiéndose en uno con él.[29] En este caso estaría trabajando en una unión, utilizando el material que usaba Pollock pero sintiéndome más familiar con la manera que desarrolla su pintura Frankenthaler a partir de esta síntesis de formas acuosas organizada a partir del color, que la artista llamo la pintura de los Campos de Color.

[28] https://www.vice.com/es_latam/article/ywbdgb/creators-helen-frankenthaler-el-lado-femenino-del-expresionismo-abstracto.

[29] https://www.nytimes.com/2011/12/28/arts/helen-frankenthaler-abstract-painter-dies-at-83.html.

Para traer un análisis del uso artístico de materiales populares cotidianos en un artista del Pop Art, tomo el análisis de Oscar Massotta de la obra de **Jim Dine**, concepto que encuentro trabajado en mi investigación. Massota describe el trabajo de Dine con una atmosfera intimista, pero un raro intimismo sin sujeto. Dice de la obra que los objetos organizan su propio espacio y su propia distancia social: lo define como un espacio "nuevo" todavía virgen, que alojará la vida cotidiana. Hay en Dine el tema de la ausencia del sujeto, según Massotta, pero no va a definir este como uno desaparecido sino como uno que todavía no está. "*Puesto que traídos a la tela y arrancados de su contexto real, los objetos de Dine no pueden funcionar más que como análogos de sí mismos."* dice Massotta. *Hay en Dine, la conciencia de que el ser concreto del objeto, su individualidad fáctica, para decirlo en una jerga al estilo existencia, depende de su contexto de uso.* Aquí Massotta, a través de la obra de James Dine, pone en juego una reflexión sobre la idea misma de contexto. Aquí asocia *paintings* de Rauschemberg y el acto de Greco de firmar gente dibujándole un circulo alrededor. "*¿Qué otra cosa podría querer decir sino que no hay individuo por fuera del contexto que pertenece y que si se modifica en algo ese contexto, lo que queda perturbado es la misma idea de individualidad*."[3031] Algo en lo que me siento afín en el trabajo de este artista es el hecho de salir a la búsqueda de significantes, materiales plásticos de esos significados. Se trataba por lo mismo de invertir el proceso, dar importancia al significante, es decir a una materia provista ya de una potencia formal y capaz de rechazar su simple rol secundario ante un significado conocido, como de insistir en ella misma nuevos significados. Esto es lo que hago con estos mateiales con utilidades cotidianas que apropio para mi búsqueda. [32]

[30] Masotta, Oscar, Ibid pag.174

[32] Massotta, Oscar, *Revolución en el arte: pop art,happenings y arte de los medios en la década de los sesenta* – 1ª. Ed. – Buenos Aires : Edsha, 2004, págs. 173-174.

También **Robert Smithson** es mi referente, con su continuo análisis de la entropía y de los pintores como personas de mentes acuosas. Es importante su concepto de *non site* como un elemento central en su trabajo teórico.

Para un artista como **Robert Smithson** (1938-1973) el arte y la geología compartían una preocupación común; esto es, cómo se organiza la materia tras un proceso dinámico en el transcurso de un tiempo. Smithson, artista del movimendo llamado Land Art, entendió sus *earthworks*, obras realizadas en el espacio abierto del territorio, como una materialización de los procesos dinámicos que tienen lugar en la Tierra. Inspirado en la geología, Smithson experimentó en su imaginario el vértigo del tiempo profundo, y la inestabilidad constante de la materia. Ponía el foco en los micromovimientos de una pequeña piedra que, según él, podía tardar dos millones de años en moverse 30 cm. Hablaba de un reposo activo, algo así como un movimiento contenido o latente, responsable, finalmente, de los grandes cataclismos hacia los que no sentía tanta fascinación por considerarlos más bien imágenes espectaculares de procesos profundos no visibles, aquellos que le interesa materializar en sus *earthworks*. En *Spiral Jetty* el artista muestra cómo la materia se organiza siguiendo un patrón, el de la espiral.[33] Aquí me identifico profundamente con este análisis por parte de Smithson, ya que el foco de interés en mi investigación también está puesto en un reposo activo, un proceso profundo oculto y no tan visible, asociado a micromovimientos. Por esta razón, para dejar ver esos pequeños movimientos, dejo que la materia actúe en el proceso y que provoque sus variantes teniendo cuidado que mis movimientos no la opaquen. Mis decisiones ante la obra implican dar la posibilidad que estas sutilezas de movimientos de la materia se hagan visibles.

[33] Raquejo, Tonia, "El arte de esculpir el planeta, la geología y el land art", Profesora de arte contemporáneo, UCM.

Giovanni Anselmo (nacido en 1934, Borgofranco d'Ivrea) vive entre Turín y la isla volcánica de Stromboli. El artista fundamenta su obra en un momento mientras caminaba en el Monte Stromboli al amanecer de 1965 en el cual se sorprendió al darse cuenta que era solo un pequeño detalle en el vasto continuo de la energía universal.

Sus muchas obras investigan lo finito y lo infinito, el microcosmos y el macrocosmos, y las leyes y fuerzas elementales de la naturaleza: gravedad, tensión, magnetismo y energía. Utiliza una amplia gama de materiales orgánicos e inorgánicos, como vegetales, agua, electricidad, granito, hierro y plástico, se reúnen en combinaciones que demuestran fuerzas*. "Escultura que come"* (obra foto, granito y lechuga). En este trabajo una cabeza de lechuga se aplasta entre un gran bloque de granito y uno más pequeño, asegurado por un cable de cobre. Si se deja secar la lechuga, el alambre perderá tensión y la piedra pequeña caerá. Por esta razón la escultura debe ser constantemente 'alimentada' con nuevas lechugas. Anselmo también trabaja con libros de artistas, dibujos, fotografías y proyecciones de diapositivas.[34]

La obra de Anselmo me interesa por su juego con las leyes y las fuerzas elementales de la naturaleza y cómo las incorpora visiblemente en su trabajo, cómo estas hacen parte de lo formal de su obra.

[34] https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/zero-infinity-arte-povera-1962-1972/zero-infinity-atre-povera-1962.

"[lo] que me interesa es el rendimiento entre mí y lo material y estar vivo a las particularidades de cada oportunidad individual."
Anya Gallaccio

Tomo en particular la obra de **Anya Gallacio** como artista contemporánea, su trabajo con flores y mi encuentro con el trabajo conceptual que ella desarrolla. Anya Gallaccio es una artista británica nacida en 1963. Crea obras de sitio específico, esculturas minimalistas y generalmente trabajos con materia orgánica. Ha realizado varias instalaciones a lo largo de su carrera que incorporan materiales que se deterioran con el tiempo, como el hielo, la fruta y el azúcar, así como otras obras que utilizan flores de verdad. También emplea el doble significado de la palabra "belleza", que hace referencia al nombre del tipo de flor y al concepto de belleza en general. Gallaccio usó esta formulación

del título para otro trabajo de 1991, preservar la "alegría", que es un trabajo mucho más grande que consiste en más de ocho mil flores de narciso presionadas entre dos paneles de vidrio de seis pies cuadrados y colocadas en el piso. Cuando se los considera con sus títulos en mente, especialmente cuando las flores han comenzado a descomponerse, estos trabajos sugieren que las experiencias positivas, como las de belleza y alegría, son por su naturaleza temporales, y que los intentos de preservarlas pueden ser inútiles. Posicionado pulcramente detrás del vidrio, las flores en la "belleza" de la reserva recuerdan naturalezas muertas y pinturas de paisajes románticos, así como actividades tradicionalmente femeninas como los arreglos florales y el prensado. [35]Gallaccio describió las margaritas gerbera que usa como un tipo de *readymade*, un objeto cotidiano, a menudo producido en masa, que se vuelve extraordinario gracias a la apropiación de un artista para su uso en una instalación. El trabajo de Gallaccio se centra en esta superposición entre la

35 Beat: Anya Gallaccio, Schama, Simon; Reitmaier, Heidi; Horlock, Mary. Published by Tate Publishing, 2002, p. 3 y pp. 43 y 44.

cultura mercantil y los objetos naturales, específicamente en relación con el desperdicio y la descomposición que generalmente se oculta a los consumidores. Dada la naturaleza efímera de las flores utilizadas en la preservación de la "belleza", la apariencia del trabajo cambia continuamente como consecuencia de procesos orgánicos que están más allá del control del artista o el espectador. Ambas partes actúan como testigos de la descomposición inevitable de la obra, y como tal, preservar la "belleza" puede entenderse como un tipo de actuación. Gallaccio ha descrito su trabajo como "teatral", alegando que Gallaccio no se ve a sí misma como el único "autor" de su trabajo, y en su lugar ve instalaciones como preservar la "belleza" como colaboraciones temporales entre ella y el espectador que invitan a reflexionar sobre los temas de "lugar, tiempo, vida, decaimiento, muerte, belleza y renovación. Estas últimas son temáticas que también encuentro contante en todas las obras que involucran esta investigación.

Son muchas las temáticas que me vinculan con la obra de esta artista, en particular entre en contacto con su trabajo a través de mi obra *Tejido de Hortensias*. Ambas trabajamos con flores, el uso de la materia orgánica viva, en constante descomposición, algo bello que es inútil intentar fijar en el tiempo. También encontré afinidad en esta superposición entre la cultura mercantil y los objetos naturales, por las relaciones entre los distintos materiales que involucran su obra y la mía; en relación con el desperdicio y la descomposición que generalmente se oculta a los consumidores.

Victor Grippo, nace en Junín, provincia de Buenos Aires, Argentina, el 10 de mayo de 1936. Artista conceptual, se vincula en sus estudios con las ciencias y las artes. Artista reconocido a nivel internacional, desde el arte conceptual reinvindicó trabajos del oficio, el trabajo de la mente y las manos aplicado a la materia. Releyó los oficios desde la alquimia, protociencia precursora de la química que pone acento en la transubstanciación de la materia.

En 1971 comienza a desarrollar su serie más conocida: las llamadas "Analogías", en las que destaca la energía contenida en productos naturales como la papa, los cereales y las legumbres, contrapuestos al mundo cultural construido por el hombre (continuará con esta serie hasta 1977).

Analogía I, una de cuyas versiones se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, es una obra paradigmática de ese año, centrada en la papa como producto americano: una estantería de madera dividida en pequeños cuadrados presenta un conjunto de (según la versión de la obra), cuarenta o sesenta papas conectadas a un voltímetro y acompañadas de un texto. Allí se señala que más allá del alimento y de la cantidad de energía eléctrica que este tubérculo posee tiene también otra función: la ampliación de la conciencia. Uniendo arte, ciencia y técnica, Grippo se desplaza al territorio del *arte povera* (de una vertiente que preconiza un arte técnicamente pobre en un mundo tecnológicamente rico), para proponer un cambio que se traslada, desde la materia y sus mutaciones, a la conciencia humana. En 1976 Grippo está definiendo una poética propia que, acompañando el cauce setentino de experimentalismos que buscan salvar la distancia entre arte y vida, en su caso hace de la obra artística, una metáfora filosófica. También en 1976 comienza a trabajar en un nuevo formato objetual: se trata de sus "valijitas", objetos transparentes con manijas de metal donde encierra frutas, panes, herramientas. En esta línea se encuentra *Valijita de panadero* (Homenaje a

Marcel Duchamp) de 1977, donde el pan quemado muestra las consecuencias devastadoras de una energía desplegada sin medida, con furor. El texto que lo acompaña, “Valijita de Panadero: Harina + Agua + Calor (excesivo)”, ratifica el factor de desequilibrio: el exceso, como símbolo de la violencia que se vivía entonces en el país en la dictadura militar. Sus instalaciones, objetos y operativos, materializados con gran refinamiento, conducen a la reflexión sobre temas universales y eternos: la vida, la muerte, la naturaleza y la capacidad transformadora del hombre a través de su trabajo. La reivindicación de los oficios en su obra no hace más que enfatizar, la convicción de que el artesano-artista, procede como un alquimista, capaz de transformar la materia en soporte de ideas y metáforas poéticas. En 2001 realiza su última muestra individual en Buenos Aires, en la Galería Ruth Benzacar. Fallece en Buenos Aires el 20 de febrero de 2002. Ese mismo año es seleccionado para participar de la XI Documenta de Kassel Alemania. Su obra continua dando vida a nuevos proyectos.[36]

A Grippo lo referencio fundamentalmente en esta investigación relacionado por la quema del pan, y su interés en los procesos de la materia. En principio aparto de mis conceptos un vínculo político, mi gesto de quemar pan surge dentro de una crisis económica actual pero todavía no es mi intención el asociar esta obra al contexto inmediato político de forma implícita. Si vinculo mi acción de quemar las tostadas al tema del exceso, de la perdida, del final, pudiendo esto asociarse en significado con otras variantes. En los conceptos que involucran la obra de Grippo me identifico con el entendimiento de proponer un cambio que se traslade, desde la materia y sus mutaciones, a la conciencia humana.

[36] *http://cvaa.com.ar/03biografias/grippo.php.*

DESARROLLO

1- Procesos materiales

Esa investigación comprende tres materialidades investigadas: el esmalte sintético, las flores hortensias y las rebanadas de pan lactal. Parto del nombre de la materialidad no como una materialidad pura de origen, sino como una que ya es en sí misma una construcción, por ejemplo, no estoy investigando el pan en sí o el trigo, sino las rebanadas de pan lactal, lo mismo con las flores hortensias, son las unidades que recolecto, así también con la pintura que compro preparada como un producto ya fabricado por la industria. El proceso se da desde un orden, eligiendo la manufactura, y a través de distintos procesos, hay una intención de volver al origen, de mostrarlos, volverlos visibles en sus formas desmitificadas. El orden cronológico en el que fueron realizados es importante ya que suceden algunas influencias ejercidas desde el contexto. Como también la duración de tiempo con cada materialidad, ejerce una maduración en el proceso y en lo que voy evidenciando en la relación con esa materialidad. A su vez el hecho mismo de la materia me marca una línea de trabajo, ya sea en cuanto utilizo como material una pintura, u otra materialidad y otro formato. Los materiales elegidos conllevan procesos de deshidratación. Hay algo definitorio en el proceso de pintar que marca mis hábitos de trabajo y mis procedimientos de investigación.

La elección de la materia es el centro. Mientras tanto esa misma materia no es inmutable sino que a través del tiempo seguirá sufriendo modificaciones que provocan los cambios de mi mirada sobre ella. Los distintos contextos en donde trabajo provocan diferentes asociaciones y relaciones, los circuitos comerciales. Gesto espontáneo a la deriva. Material influenciado, mutable.
La materialidades se encuentran divididas en secuencias temporales que voy encontrando a través del tiempo. Con el paso del tiempo las obras decantan a través de mis acciones tanto reflexionadas como intuitivas, y se van organizando por etapas, por materialidades, por color, por desarrollos formales.

- Esmalte

  En mis pinturas dejo en evidencia el modo de uso, la cualidad líquida, los procesos de mezclas y la forma. En cada cuadro expongo la presencia de la pintura sin representar. La pintura y sus tiempos de secado entre la liquidez de la materia y la solidificación final de la superficie, se convierten en un eje para el desarrollo de mi práctica. Me interesan los procesos de repetición en serie en convivencia con un comportamiento cambiante del material húmedo y con las decisiones intuitivas sensibles propias de un proceso personal que desvían la acción hacia una sorpresa, hacia lo incierto. A la vez existe un marco (una medida rectangular) donde estas acciones líquidas suceden. Trabajo con esmalte sintético, una pintura de uso industrial. Mi pintura se ha construido en base a la relación exhaustiva con ese mismo material, he investigado y experimentado muchos, no todos, sus límites y posibilidades plásticas. Son pinturas de formato bidimensional en soportes rectangulares que conservan cada una el mismo tamaño. Trabajo cada vez dentro de un rectángulo de 184x110 cm. Ideo sistemas de trabajo de acuerdo a las distintas maneras de trabajar el material. En base a un patrón inicial (un dibujo o textura q descubro que es propio del material), trato de hacer repeticiones/series de esos patrones que elijo. Todas pinturas del mismo tamaño, trato de repetir los tiempos de secado, movimientos, etc. pero nunca puedo repetirlos exactamente igual. Entonces en la serie se ve esas diferencias/"errores" o no aciertos, y ese intento de repetición; asociación/diferencia que termina caracterizando las distintas series.

La pintura y sus tiempos de secado se convirtieron en un eje para el desarrollo de mi práctica. Al evidenciar la pintura intento evidenciar un proceso líquido. Una causa de esto es que el material liquido es escurridizo, entonces aunque intente idear sistemas para controlarlo también se filtran variables expresadas a través de la condición liquida de la materia. Variables que suceden un poco por desvíos, intuiciones, movimientos del material, distintos climas, tiempos no calculados exactos, el tiempo que discurre entre hacer una pieza y la otra, la característica diferente del momento en que la hago, mi estado de ánimo, etc.

Realizo una balanza estética de observaciones, mediciones sensibles de imágenes que producen estos procesos líquidos. Hay algunos que son empalagosos y los descarto, en cambio hay algunos puntos que sólo se sienten después de observar, de cruzar límites estéticos de las formas del líquido, de sobrepasarse y volver. Cuando encuentro esos puntos realizo la elección del dibujo al cual perseguir.

Mi investigación con esmalte sintético comienza en el año 2010 a causa de un proyecto de arte urbano que llevé a cabo. Este trabajo en la vía publica me llevó a elegir desarrollar un camino pictórico pero con una materialidad industrial de usos cotidianos. La idea de perfección y de belleza asociado a un material no noble, que no fue fabricado para la realización de lo que fue catalogado como las bellas artes, imprime una condición temporal desde construcciones culturales en mi obra.

Investigaciones en azul

Es un proceso de trabajo sosteniendo en el tiempo el uso de la misma materialidad, el esmalte sintético azul, hasta el 2017, proceso que ahora se halla interrumpido por la presencia de otro color pero no determino una etapa cerrada.
En marzo del año 2015 inicio realmente un proceso de convivencia con un solo color, en este momento mi interés estaba puesto en el desarrollo formal de la materia y el objetivo de repetir el color era para poder olvidarme del tema. Sentía que el azul era un color que podía a su vez representar la ausencia de color y que era el único en el cual podía vivir inmersa durante mucho tiempo.

Lejos de lograr una desaparición de la presencia del color, el proceso de *Investigaciones en azul* lleva todo una trama de relaciones que influyen desde el contexto por las asociaciones con el color y el material que se van produciendo en relación a distintos contextos. Fue trabajado en el contexto de

Argentina, luego en México y finalmente en Shanghai, China, durante dos residencias. El proceso culmina con una muestra individual en Buenos Aires que muestra todas estas experiencias temporales como una maduración impresa en el material mismo. La pintura se vincula a una relación con la naturaleza y la artificialidad. A la naturaleza y también a las rutas e influencias comerciales que encontré a través del esmalte azul.
La muestra se llamó “Árido”, el texto curatorial deviene de conversación con la curadora Helena Ferronato sobre los procesos trabajados.

Árido presenta los últimos trabajos de Ana Vila, en donde a través de su práctica investiga el material con el que trabaja. El esmalte, un material industrial, es el elegido. Lo observa, lo abre, lo analiza, lo dirige y de esta forma indaga su objetualidad. La liquidez del material es resignificado a través del gesto de la artista. Ana lo usa como un medio para su investigación, encontrando un nuevo sentido estético para este al ser plasmado en la tela.
En esta oportunidad la búsqueda la realiza a través de tres lenguajes, la pintura, el dibujo y la escultura que dejan en evidencia dentro de la bi-dimensionalidad la transparencia de la materialidad y los procesos de mezcla que la artista realiza durante la producción. Estas piezas revelan la investigación estética que Ana ejecuta sobre el material con el que trabaja y las diferentes soluciones que encuentra para su análisis. En la serie de pinturas utiliza el azul neto para no distraer su enfoque, lo complementa con el blanco que utiliza para los dibujos en donde no se distinguen los llenos de vacíos para luego, en su proceso creativo terminar analizando el material más allá de todo soporte.
La transmutación de la materia, el paso de lo líquido a lo sólido es dirigido por la artista a través de un proceso creativo sistemático, en donde el azar también es un componente importante para la construcción intencional de estas piezas. La acuosidad del material organizado en estructuras fragmentadas e irregulares se van repitiendo a gran escala hasta conformar la obra.
Árido es la atracción en la búsqueda de estos opuestos, es la investigación del material que a través de la repetición metódica y la deshidratación de la materia, permite a la artista transformar lo líquido en árido.

Penélope

Las obras de esta serie pertenecen a la investigación de la materialidad del esmalte, comienzan a partir de la elección de un nuevo patrón asociado a un cambio de color el cual fue inspirado en la pared de una casa abandonada en enero del año 2017. El mismo día de la marca que sucedió en contexto del día de la mujer, fui a buscar a la pinturería el color en esmalte de esa pared, y en el catálogo de colores de la marca Alba, lo encontré, llevaba el nombre *Penélope*.
La cuestión aquí es que al pasar a la repetición del uso de otro color, desde el azul al rosa pálido, entiendo el trabajo con una nueva presencia.
Estas pinturas, que todavía estoy desarrollando, están constituidas a partir del esmalte brillante color catálogo Alba rosa *Penélope*. El dibujo de las distintas

piezas que compone la serie varían partiendo del mismo patrón, lo que yo interpreto como un proceso estocástico, explicado anteriormente.

Cito en relación al nombre que fue dado el cuento mitológico griego: ***Penélope*** *(en griego Πηνελόπη y en latín, Penelope) es un personaje de la Odisea, uno de los dos grandes poemas épicos atribuidos a Homero. Ella es la esposa del personaje principal, el rey de Ítaca, Odiseo. Espera durante veinte años el regreso de su marido de la Guerra de Troya. Mientras Odiseo está ausente, Penélope es pretendida por varios hombres, quienes se asientan en el palacio mientras esperan que la reina elija a uno de ellos. Para mantener su castidad Penélope dice a los pretendientes que aceptará un nuevo esposo cuando termine de tejer un sudario para el rey Laertes, en el que estaba trabajando. Para prolongar el mayor tiempo posible esta tarea, Penélope deshace por la noche lo que teje durante el día, sin embargo, una mujer la delata, por lo que es obligada a concluir la labor, momento en el que Odiseo regresa, matando a los pretendientes.*

De forma no premeditada, mi elección del color sucede en un contexto donde lo femenino es popular y político, el elemento protagónico es una pintura industrial rosa cuyo nombre es Penélope. No como un gesto previamente reflexionado, estas conexiones en torno a la lucha del feminismo, que podrían parecer caminos ya muy transitados, los siento igualmente involucrados como una fuerza dentro de esta serie. Las reflexiones involucran un pensamiento sobre elemento femenino asociado a la idea de belleza, sensualidad, perfección, entre otras asociaciones que también encuentro involucradas en las sensaciones que producen la materialidad en mis pinturas. Las líneas, el mito de Penélope está inspirado en un personaje femenino pero a su vez es un desafío y una vuelta al tiempo. Penélope intentaba a través de su tejido engañar al tiempo, construia una ficción sobre el tiempo real, su tejido debía avanzar pero ella intervenía sobre ese proceso. A su vez en el mito ella como símbolo de lo femenino construía territorialización quedándose en su lugar tejiendo, y Homero es un símbolo de la desterritorialización porque es quien huye y vuelve.

A su vez, Penélope fue el nombre usado para designar un asteroide perteneciente al cinturón de asteroides descubierto el 7 de

agosto de 1879 por Johann Palisa desde el observatorio de Pula, en Croacia, el nombre fue inspirado en el mismo mito.

Entiendo una paradoja en mi obra: por un lado el deseo de abocarme a la materialidad pura sin simbolización; y por otro lado la asociación cultural que se pueda dar en un color, elemento que concluyo definiendo como una presencia sensible incontrolable.
El encuentro de dos tiempos, uno cultural y otro natural irreversible del paso del tiempo, de la deshidratación, conviven en la materia, uno no es ajeno al otro, estos se retroalimentan.
En mi serie actual “Penélope”, hay un obra que pinté en el contexto de la lucha por el aborto legal, es una pintura rosa que sigue la línea de investigación del patrón lineal, pero se halla interrumpida con un rectángulo verde. Un rectángulo verde sobre una pintura abstracta debería interpretarse de forma abstracta a través de una sensibilidad de forma y color, pero en ese contexto esa relación estaba cargada de significación política. Esta acción fue causada por la infiltración del color verde repetidamente en el contexto local, inmediatamente surgió el impulso que esta presencia que rodeaba mi contexto se filtrara en mi trabajo. Sucede como una influencia que uno puede evitar y decide dejarla suceder. No encuentro en esa pintura una protesta, sólo una emisión de un tiempo cultural mezclado en la naturaleza humana, de una evidencia de una presencia de un color en mi lugar.

- **Hortensias**

Las hortensias como elemento y la experimentación de los tejidos haciendo pruebas en diferentes contextos forman parte de mi cuerpo de obra. Desde hace tres años, desde el año 2016, en cada período de florecimiento de las hortensias me dispongo a juntar las flores, tejerlas y ver su proceso de secado y deshidratación. La propuesta consiste en una obra procesual, el tejido que construyo.

Recolecto las flores en marzo, aproximadamente la última época de flor de la planta, cosecho una gran cantidad, le saco las hojas, las dejo respirar para conseguir un proceso de secado gradual y hago un tejido atando las flores con un alambre fino. Este proceso conforma una sola pieza que deviene de la unión de muchos pétalos y flores que conservan la característica de lo fractal, elemento común presente en los diferentes procesos que realizo. El proceso de secado de la obra es constante y continuo. Observo día a día el proceso de deshidratación, el cambio de color, de forma y tamaño, de todas estas piezas.
Las dos piezas elaboradas en los años anteriores del proyecto "Tejido de Hortensias" están en proceso de deshidratación y con los tejidos ya elaborados estoy haciendo pruebas de uso, comportamiento con el cuerpo y la conexión cuando pongo los tejidos en distintos contextos. Me encuentro realizando pruebas de utilización de estos tejidos en Buenos Aires, Argentina, exponiéndolos en distintos espacios y adaptándolos a distintas formas de montaje; adicionalmente estoy realizando una profunda observación de este proceso de secado ya que estoy en contacto con ellos en el taller. Cada día reflexiono poéticamente en base a las sensaciones que producen; llevo un diario de registro de mi relación con los tejidos y su proceso de secado.

Este año murió mi bisabuela Lila con 103 años. El tejido de hortensias del año 2017 fue hecho con las que había en su jardín. Mi bisabuela era una fanática de las flores, vivió para sus jardines. Un mito sobre las hortensias es que hacen que las hijas mujeres no se casen pero no lo conocía cuando decidí trabajar con estas flores, me lo contaron después.

- **Rebanadas de pan lactal**

El trabajo con las rebanadas de pan lactal es un proceso que comienza este año (2018). Lo encuentro como un trabajo de tiempo reciente. Comienza en mayo del 2018 al encontrarme observando cómo una tostada se iba poniendo negra dentro de un horno eléctrico. Me llamó la atención al sacarla, su forma negra cuadrada, con una textura entre húmeda y seca. Sentí mucha

familiaridad desde el lugar de mi madre, una persona muy fanática de comer pan con café, y el olor de su pan en el horno en todas las comidas del día. Inmediatamente decidí adoptarla como una de mis materialidades. Encuentro este objeto totalmente anulado de su función alimenticia tras estar quemada, llevado a ser una presencia cuadrada negra, habiendo sucedido una metamorfosis en su función alimenticia hacia una puramente visual. Es fácil al utilizar una rebanada de pan lactal producida por la industria, obtener unidades casi exactamente iguales. Pero al quemarlas es difícil llegar en todas a los mismos resultados, hayo entre ellas pequeñas diferencias, así como las que se dan en las pinturas.

Incorporo esta nueva materialidad como un comienzo, no he desarrollado aún demasiados vínculos significantes a partir del tiempo que la creación de esta materialidad genera. Definitivamente es por ahora una decisión individual que no he puesto mucho a hacer eco en el contexto, un proceso abierto por explorar.

Encuentro similitudes conceptuales, encuentro este objeto como un fósil, habiendo perdido todo su color y cumplido su total deshidratación, hasta llegar al punto de un cuadrado negro. El cuadrado negro nos remite a Malevich con todas sus acepciones. Al mismo tiempo lo analizo en función del humor, la cuestión simple aquí es que dejé que se pasara el tiempo en el horno y muestro el resultado de este juego con el tiempo, de un error intencionado. Pienso a partir de aquí en la diferencia que existiría entre que una persona cuya profesión no es ser artista ni se halla vinculada al trabajo con la estética, publique una foto con una tostada quemada; y lo que sucede cuando yo lo hago. En mi acción el espectador exige significancia, el espectador ante mi acción se pregunta qué quiero decir; en la acción de la otra persona el espectador lo tomaría en su literalidad como un gran error y le causaría gracia o pensaría que es una persona muy distraída o muy mala cocinera. Resulta que en mi caso, si analizo mi persona, soy una persona distraída y mala cocinera también, pero no por eso elijo trabajar con esta acción.

2- DESARROLLOS CONCEPTUALES

PINTURA - procesos líquidos

La pintura y todo lo que la define como tal es una base y una parte fundante de los procesos que involucran toda mi obra. Deleuze en su libro *El Diagrama de la Pintura* intenta definirla. **Cuando se refiere a una composición, dice que es siempre un conjunto, una estructura pero desequilibrándose o desagregándose. Desde el lugar del incremente del desorden y perdida de energía, tendría una familiaridad con el proceso de la entropía.**

En estas investigaciones materiales las piezas se hallan en gran parte ordenadas de acuerdo al color, son secuencias monocromas. El color a partir del análisis de Deleuze lo interpreto como la materia misma, es una presencia sensible dentro de mi obra. Venía repitiendo en el tiempo el uso del esmalte azul, proceso que culminó con dos muestras individuales que mostraban obras de mi serie “Investigaciones en Azul” en el 2017. A fin del 2017 comencé a realizar obras con esmalte blanco y negro para generar un espacio de descanso al color azul y esto dio paso a la aparición de la elección y la apropiación de un nuevo color. Dentro del tiempo de producción las reflexiones o vivencias en relación a la obra, pueden llevarme a la fragmentación del color dentro de la serie, pudiendo ser interrumpido por otros o no. El cambio de color lo veo asociado a un cambio de fase que se da por un agotamiento de la vivencia dentro de este mismo. Esto puede ser provocado por efectos del contexto, vivencias en relación a mi contexto.

Por más que intente repetirlo para olvidarme del color y poder concentrarme en los procesos de la materia, estos mismo terminan haciendo del color un signo muy evidente para el espectador, una presencia inconfundible.

Estar siempre en el primer instante como define Deleuze es algo propio de mi proceso, ya que siempre más allá de la repetición del color y de los procedimientos para dar con un mismo patrón, encuentro un hecho en cada pieza, cada pieza es distinta ya que está vinculada a una momento presente. Al hacerme consciente de esto, me siento ante una situación nueva cada vez que me enfrento con ese momento pre pictórico en cada pieza. Vivo los tres

momentos que describe Deleuze, el momento pre pictórico donde el hecho es distinto al dato, la dimensión pre pictórica es el mundo de datos y mi mundo de datos existe previo al hecho, en mi imaginación, en los materiales, tengo todos esos datos y no sé qué sucede con ellos. Cuando pinto aparece mi diagrama, luego el hecho pictórico que sale del diagrama sería todas las relaciones que éste genera con el contexto y todo lo que eso produce a su vez en mi obra. Así se da la posibilidad infinita de cuadros en esta investigación.

En cuanto al proceso interno de la materia en cada pieza como al tiempo del proceso en general, por esto me interesa hablar desde la física, desde los **dos conceptos desarrollados previamente que encuentro entrelazados en mi investigación: *Entropía y Procesos estocásticos/ensambles***. Como también aquí encuentro vínculos entre estos conceptos y las teorías de Deleuze y de Robert Smithson sobre el arte.

MI proceso artístico es de antemano un proceso que parte de decisiones subjetivas, por lo tanto trabajo en construcciones que pertenecen al plano de lo cultural, artificial, ficcional. En cuanto a los métodos de las ciencias, descubro ciertas analogías en mi proceso, utilizo una muestra de materia que es evidencia de un devenir de hechos naturales y artificiales que actúan sobre ella. Un elemento que separo de la realidad, lo aíslo, y ésta es llevada a examinar en el taller como si fuera un laboratorio. Veo inmerso mi proceso de obra en este planteamiento de un proceso abierto de producción y de invención que Prigogyne define como la forma de la evolución del universo dentro de un mundo abierto, productivo e inventivo.

Como cuenta Prigogyne, bajo la mirada de la inestabilidad del mundo, la ciencia solo puede analizar hechos repetibles y esto es un procedimiento que tomo de la ciencia para dar cuerpo a mi proceso de obra y poder evidenciar dentro de estas acciones sistemáticas, el tiempo de la materia. Coincido con Prigogyne en la importancia de utilizar la intuición como un papel fundamental de la irreversibilidad para los procesos de auto-organización espontánea que se dan en mi hacer artístico. Bajo las condiciones de la entropía, en un sistema aislado, siempre una pequeña cantidad de energía se disipará fuera del sistema. Este valor, como tal, siempre tiende a crecer en el transcurso de los

procesos de deshidratación de mis piezas, al estar constantemente en contacto con el tiempo natural. A cada momento para el autor correspondía una no homogeneidad del espacio-tiempo y el fenómeno de fluctuación, según Prigogyne, actualiza el tiempo que siempre está en estado latente. Entonces me parece importante comprender estos funcionamientos del tiempo para que pueda simplemente aceptarlos como la vida que da forma.

Incorporo esta noción del tiempo como aquello que conduce al hombre. Entonces al querer manifestar un tiempo real, dejo que la materia me conduzca. Decido hacer visible esa corriente de irreversibilidad que sucede en la materia al ser uno de los elementos esenciales, constitutivos del universo. Mi sistema funciona en base al aislamiento de la materia de las condiciones del equilibrio total para darle un marco desde mi subjetividad, pero esta materia tiene la capacidad de percibir las diferencias en el mundo exterior y de reaccionar a las fluctuaciones, las cuales también provocan que se trace en el proceso una historia.

Esta investigación busca entender desde un punto de vista estos procesos para poder asimilarlos, que la sorpresa que esto produce se incorpore. Con mis decisiones estaría desde un lugar de individuo, participando en el desorden/orden del sistema, tomando decisiones intuitivas individuales sobre el devenir del curso de la materia. De este modo mi micro estructura, al participar de macroestructuras estaría participando de esta complejidad. Al sostener una materia en el tiempo y ordenar su curso también hay una parte de este procesos que lucha contra esas fluctuaciones y busca un equilibrio en un mundo que se desestructura cada vez.

La no linealidad en los comportamientos de la materia que habla Prigogyne queda evidenciada en las secuencias de trabajo que produzco, aunque intente producir los mismos resultados cada pieza devela un nuevo estado dentro de la serie. Las ecuaciones no lineales producen existencia de estados que pueden transformarse uno en el otro, lo que sucede con mis pinturas en las variaciones de patrones que se asemejan y se diferencian. Esto conduce a mostrar cada vez los nuevos estados físicos de la materia, nuevos comportamientos que no se encuentran

cerca del equilibrio total sino que en su microestructura tratan de formar su propio equilibrio. Estos nuevos estados también tienen un papel en el proceso artístico, siempre contra mi voluntad de repetir un patrón. Dirijo ese proceso al ser observadora consciente para dejar que esto se produzca y actúe mi obra.

Al momento de lograr una estructura basada en un patrón inicial, una serie de pinturas, de pronto se desmorona, se rompe, la olvido y cambio a otra serie, volviendo una y otra vez a construir sobre la capa líquida. Algo que influye en este proceso son las distracciones del medio, de mi contexto, con sus influencias estéticas, y también está la influencia del espectador al mostrar más o menos interés en ciertas formas que en otras. Todo ese proceso se publica, las imágenes viajan por las redes y estas participan del proceso, generan influencias en las mediciones estéticas que voy asimilando.

Como mi sistema se encuentra alejado del equilibrio total, intenta manifestar una producción seriada típica de un comportamiento de la industria y a la vez de una repetición que se practica en las ciencias. Esto me lleva a pensar que los seres humanos tendemos a querer ir contra ese flujo de tiempo fluctuante, organizarlo, atajarlo, analizarlo y lo trabajan desde articulaciones como explica Deleuze, que de acuerdo al rubro sirven para distintos fines. En mi sistema artístico en cambio, a la vez, la materia adquiere por su cuenta nuevas propiedades típicas del no equilibrio, y esto se traduce en un nuevo estado cada vez que es lo que me interesa evidenciar en mi trabajo, como este tiempo fluctuante se manifiesta dentro de esa porción de materia que separo.

El componente del azar es un factor determinante en trabajo, es interesante rescatar desde Prigogyne que permanece esencial también a nivel macroscópico y es inevitable. Esto desmitifica las visiones culturales que a veces se desarrollan sobre éste ya que inevitablemente, el azar interviene en la existencia del mundo material. En mi trabajo el azar es uno de los elementos que vuelvo visible, uno que pretendo que sea asimilable, y evidenciarlo. Así como en la naturaleza se encuentra estabilidad donde se supone encontramos

variedad y viceversa; entonces en mi obra sucede un proceso en el cual intento encontrar estabilidad y termina resultando en variedad y viceversa. Voy conociendo el proceso a través de secuencias de variaciones. La mirada sostenida en el tiempo sobre las materialidades que trabajo, me demuestran cada vez el papel creativo del tiempo, mi mirada lo va sintiendo ya que las trayectorias se destruyen, la energía visual inicial muere, y toca volver a traerlas una y otra vez, volver a hacerlas visibles.

La entropía acompaña todo el proceso, así como es total y constante en el universo. Cuando uso la pintura en estado líquido, pasará a estado sólido una vez que yace en la tela, mientras que la humedad se irá al aire durante el secado de la pintura; esa pérdida de energía, del orden del producto inicial es irreversible. En el caso del esmalte tal como viene de fábrica, estaría provocando un desorden de un producto fabricado por el hombre, por la industria. Los procesos de deshidratación, como llamo a mis obras procesuales, se manifiestan en todas mis piezas. Las pinturas que realizo con los procesos del esmalte, en un lugar donde hay aire, la humedad pasa al ambiente continuamente, desde el momento en que fue pintada y por mucho tiempo más continúan secándose. Entonces sucede que el ambiente no se lo puede devolver.

En el caso de las hortensias, que secan continuamente hasta volverse cada vez más negras, el desorden se estaría produciendo en una materia natural muerta, a diferencia del esmalte que es artificial. Ambas materias son separadas de sus contextos, de sus raíces. Entonces más allá del control formal de la obra que pretende ser estable, el fenómeno irreversible continúa actuando sobre los procesos de la materia de forma indefinida.

La forma del proceso estocástico se da en el propio hábito con el que construyo la obra; es esta investigación repeticiones del mismo tamaño/formato rectangular para trabajar las pinturas. A su vez memorizo y reconstruyo los mismos procedimientos utilizados en la primera pieza de la serie. Esta primera pieza surge del previo descubrimiento y elección de un dibujo o textura propio del material. A su vez, trabajo en la sorpresa y la frescura que inevitablemente

devela cada pieza ya que se evidencia un margen de diferencias entre las piezas de la misma serie. Las repeticiones/diferencias y la identificación de patrones dentro de la investigación van conformando un código; los nuevos hallazgos producidos van transformando y reestructurando el lenguaje colaborando en el resurgimiento del mismo. Cada pieza tiene su importancia, sus condiciones de hecho únicas, están fechadas y con nombre dentro de la seriación. La serie y el proceso total ensambla toda una serie de posibilidades a partir de una misma acción estocástica o variable.

En cuanto a Robert Smithson y su pregunta, que traigo porque lo encuentro central en las tensiones que despiertan mis producciones. Siempre en cada una creo que esa pregunta se encuentra accionando. Si es o no el hombre parte de la naturaleza, creo que en ese acercamiento y alejamiento hacia la naturaleza, se produce en el hombre otro tipo de creaciones desde diferentes tiempos, distancias que también son constructoras de nuestro tiempo pero son diferentes y se suman a la producción de complejidades cada vez mayores. Éste es el espacio donde intento ubicar mi trabajo, en ese tiempo híbrido. En ese encuentro que sucede cada vez en tiempo presente, una variable intermedia que se encuentra sucediendo, que es impredecible.

Mi pintura es esa que, como bien describe el autor, no sugiere nada “formal” sino más bien una **metáfora física** sin realismo ni naturalismo. Cuando hablo de este tiempo lo pongo en relación con lo que el artista opina del proceso de la pintura que da lugar a muchos conceptos sedimentarios a través de su desintegración. Me interesa el lugar del desmoronamiento del lenguaje, y más que organizar esta confusión así como Smithson, con mi obra pretendo volverla visible. Pretendo también con esta investigación incorporar en mi búsqueda la entropía y contribuir a que las clasificaciones se pierdan y los materiales como bien los ejemplifica el autor: las rocas, imágenes, palabras, pensamientos, cristales, se mezclen. Oriento mis procesos a construir esta sedimentación mixta de la cual habla el autor y que sean un ejemplo de los procesos entrópicos de la Geología. De modo que toda asociación con procesos naturales es parte de estas búsquedas en materia. Oriento esta investigación

hacia producciones nuevas de materia, a producir una confusión en la materia y a su vez porque no, pensar en la creación de la materia.

CONCLUSIONES

Las conclusiones son formales y conceptuales, mi objetivo es que éstas se evidencien en las mismas materialidades trabajadas a partir de sus cambios y sus formatos en los cuales pueden relacionarse con el espacio del mismo modo que este espacio ha a su vez afectado, sus condiciones materiales. Me pregunto por qué elijo esta forma de trabajar.

Buscar dentro de las contradicciones, de un camino ontológico, lo imposible, la no forma de hacer las cosas, la no predicción. Trabajar en la ambigüedad en desvíos de caminos clichés en formas paralelas. Pretendo para este objetivo hacer experiencia en un líquido. Desafiar al tiempo, a las fluctuaciones, mantener constante el material vibrando en la fluctuación. Entender a partir de esto un funcionamiento del cerebro en relación con un tiempo actual, sacar conclusiones después de un periodo de tiempo de relación con la materia. Evidenciar entre otras cosas las ruinas del tiempo, lo que se cae, lo inevitable, lo irreversible, lo discontinuo, trabajar constantemente en la aceptación de la intervención del azar.

Abrir caminos en la materia desde decisiones humanas individuales es uno de los objetivos principales que trabajo en esta investigación. La creación de la materia es la temática en la que trabajo desde un lugar de ficción, artístico. El cuestionamiento a la materia que nos viene dada, desde la intuición personal para devolver un reordenamiento de ésta a mi contexto que pueda causar libertad, que pueda mostrar otras vías de entendimientos que salgan de categorías impuestas. Aceptar y de generar consciencia sobre un tiempo inevitable, pero al mismo tiempo generar conciencia de que hay tiempos que se pueden evitar y mostrar una luz sobre otros caminos.

Por un lado el proceso entrópico tiende al desorden del sistema, del proceso natural de los materiales, pero mi intención es dada la conciencia sobre este factor, la acción/construcción de intentar construir un orden asimilable sobre

ese tiempo de desorden, ordenar un tiempo natural a partir de una concepción o sensación real de mi tiempo.

Volver visibles procesos para devolver verdades sensibles del mundo. La materia es una y otra vez un lugar donde puedo encontrar un puro vínculo con el presente. La experiencia que desarrollo en cada proceso tiene una razón de ser dentro de mi totalidad pero puramente desde mi individualidad. Experimentar es percibir algo por su propia experiencia, produciendo el conocimiento de un fenómeno, en relación con una dialéctica material y conceptual, natural y artificial, humana. Cada obra es un registro presente de estas tensiones, algo inevitable, un hecho que surge de un devenir no impuesto.

Existe también un interés personal en la recopilación de estas experiencias temporales y en sostenerlas para desarrollar un análisis profundo de un tiempo que se evidencie en la obra misma. El archivo legitima una historia cultural, intento que puedan formar parte de un archivo estas experiencias materiales comunes a todos, puestas en relación y tensión con una experiencia individual personal, una conexión nueva evidenciada y sostenida en el tiempo. .

Desmitificar ciertos caminos a partir de objetividades nos ayuda a calmar la mente, pretendo realizar una síntesis, evadir demasiadas conclusiones preexistentes que probablemente ya no tengan sentido en un tiempo actual pero continúan funcionando en nuestro imaginario. Entender una compleja lógica del tiempo que cada vez se nos impone con mayor fuerza y con la que nos cuesta convivir en tensión con nuestro interior. Liberar desde la relación individual imposiciones. Sustituir estas nociones por una imagen dialéctica que viene a cuestionar los significados a mostrarse una y otra vez en su tiempo. La forma en que los materiales mismos pueden ir construyendo toda una trama de relaciones y desenredando conceptos para aclarar y devolver frescura.

Me interesa entender desde un punto de vista estos procesos para poder asimilarlos, que la sorpresa que esto produce se incorpore, que forme parte para que no asuste en mi producción, y que por el contrario, de fruto a esta

posibilidad de cuadros infinitos que plantea Deleuze. Este fenómeno de fluctuación según Prigogyne actualiza el tiempo que siempre está en estado latente.

Entonces por esta razón pretendo centrarme cada vez en un tiempo presente en las piezas para poder evidenciar el tiempo a través de mi obra y desde mis decisiones como individuo. También desde mis decisiones como individuo decido trabajar en un equilibrio contra la complejidad dinámica, en un equilibrio de líquidos. Más allá de que trabaje una intencionada secuencia que intento ordenar bajo un patrón común, el desorden afecta a esta misma aun cuando quiero establecer un orden unificado. Ya que el origen del universo es la inestabilidad, un cambio de fase en la materia, pretendo que esta estructura de origen sea la que de forma a mis procesos. Si no se puede prever el futuro de la vida o del universo, entonces el porvenir de mi obra al igual que el del universo permanece siempre abierto, ligado a procesos siempre nuevos.

Trabajo la presencia en mi trabajo al evidenciar la materia misma, reproduzco la materia visible para captar una experiencia del tiempo que es invisible. La materia se vuelve sensible como afirma Prygogyne, vivimos en la materia, entonces ésta es capaz de evidenciar los procesos de un tiempo presente que nos afecta a todos. La estructura del producir mismo de la pintura exacerba ese pintar una fuerza, como bien describe Deleuze, como un hecho cada vez, una fuerza que yace más allá de nosotros mismos, una fuerza que se nos escapa, que aparece una y otra vez. El desorden, el azar, la materia que se ensucia, son cosas que nunca van a dejar de pasar, al trabajar en estas temáticas, estaría trabajando en una temática infinita que por su característica inestable continua estaría dando la fórmula de la estabilidad, la posibilidad de algo que siempre será así lo que me demuestra una paradoja del tiempo, lo continuo y lo discontinuo en convivencia dan el resultado de un tiempo real. Es éste el tiempo que concluyo que evidencia esta investigación.

BIBLIOGRAFIA

Barthes, Robert. *Lo obvio y lo obtuso*. Ediciones Paidos Iberica, S.A. Barcelona 1986

Gallacio, Anya, Schama Simon; Reitmaier, Heidi; Horlock, Mary. *Beat* Published by Tate Publishing, año 2002 .

Gilles, Deleuze. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires. Cactus, 2007.

Massotta Oscar*, Revolución en el arte: pop art,happenings y arte de los medios en la década de los sesenta* ,Buenos Aires , Edsha, 2004.

Prygogine,Ilha**,** *El nacimiento del tiempo*, ciudad Madrid, España
Editorial: Tusquets Editores S.A. 1987

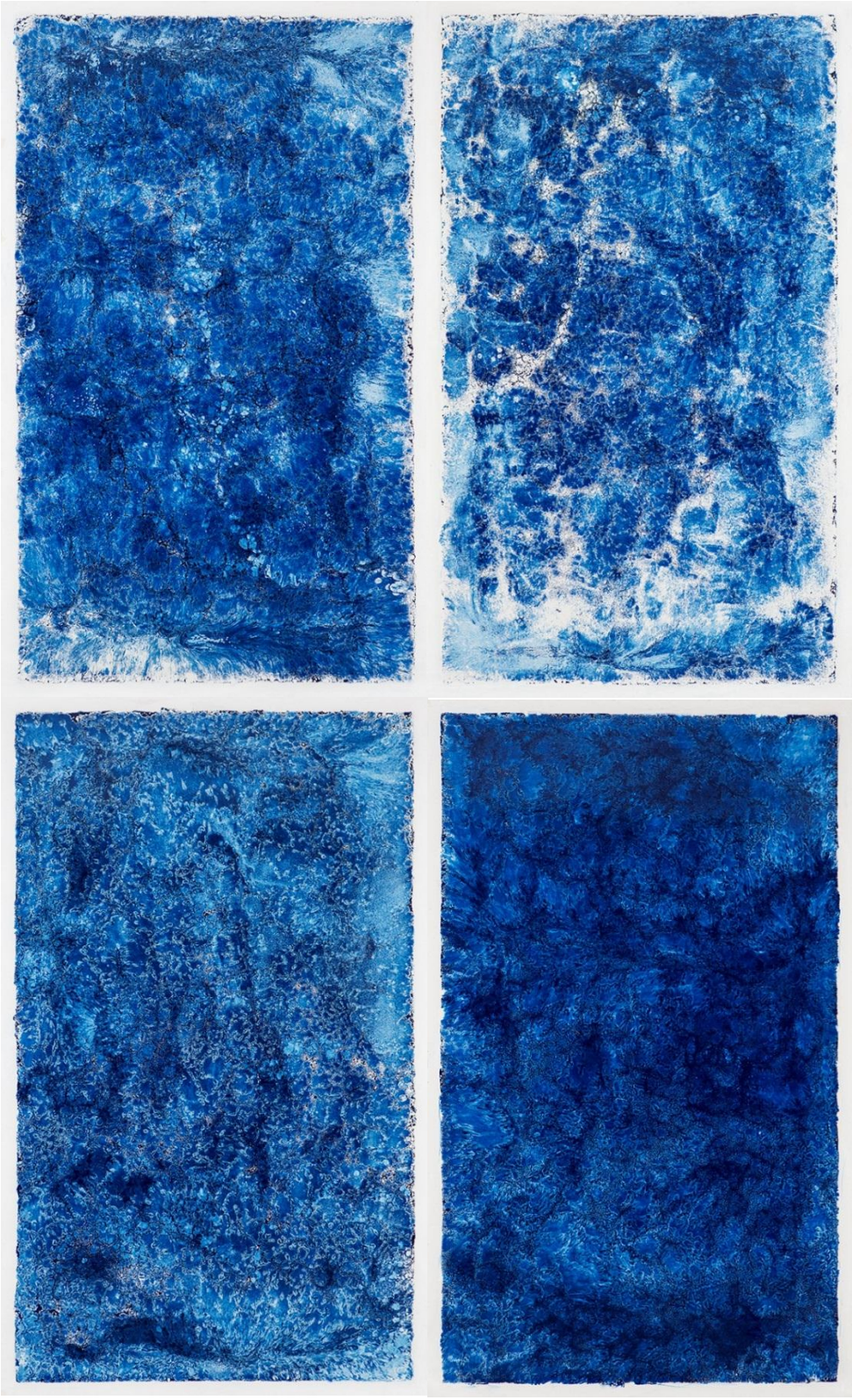
Smithson, Robert, "*A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*", 1968
Smithson,Robert, *the Collected Writtings*,editado por Jack Flam,. London England 1996
Smithson. Robert, *El Paisaje Entrópico. Una retrospectiva* 1960- 1973, Valencia, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1993

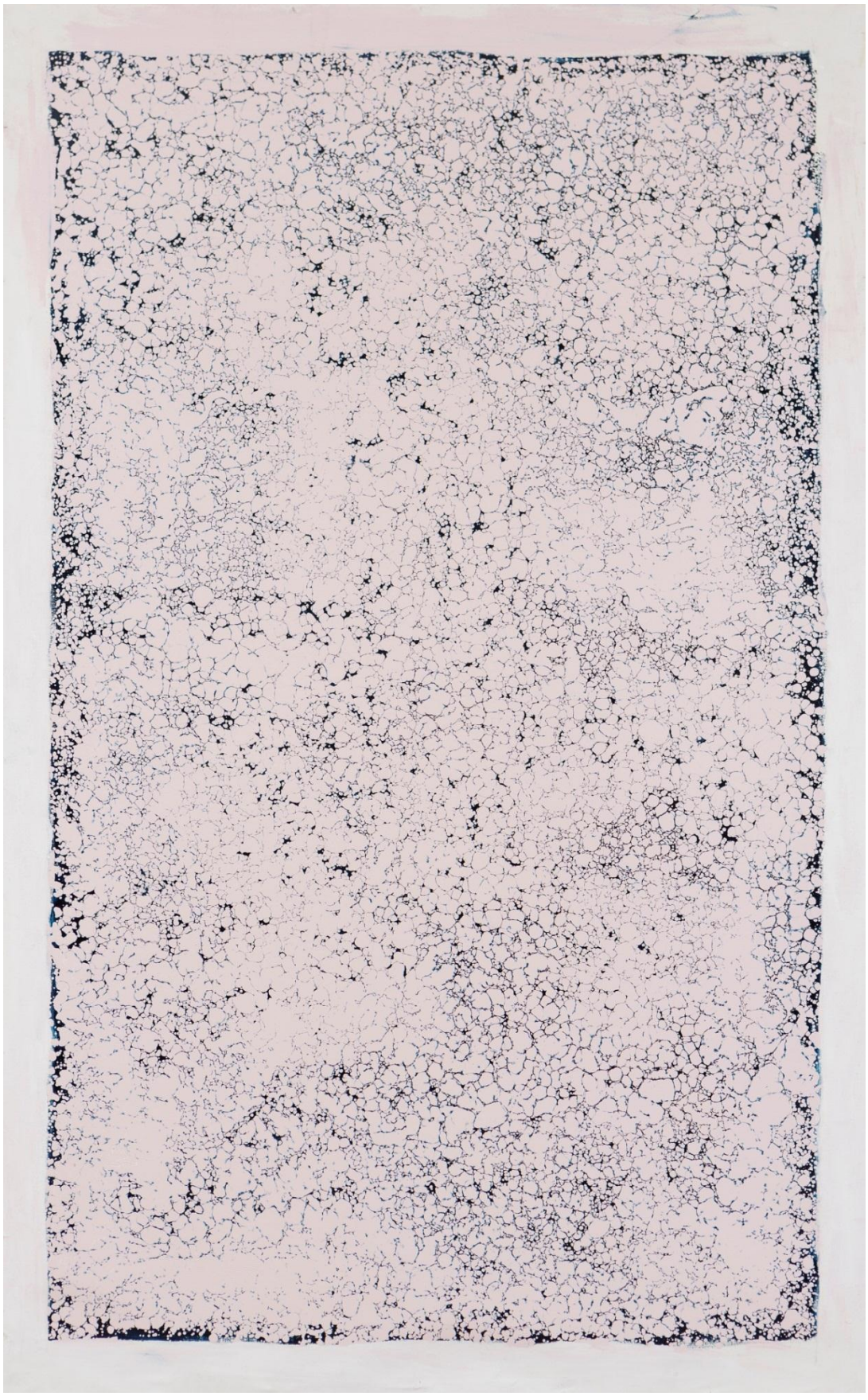
Duchamp, Marcel "*Cartas sobre el arte" 1916-1996 seguido de El acto creativo traducción de Viviana Narotzky. Ed. Elba, S.L 2010.*

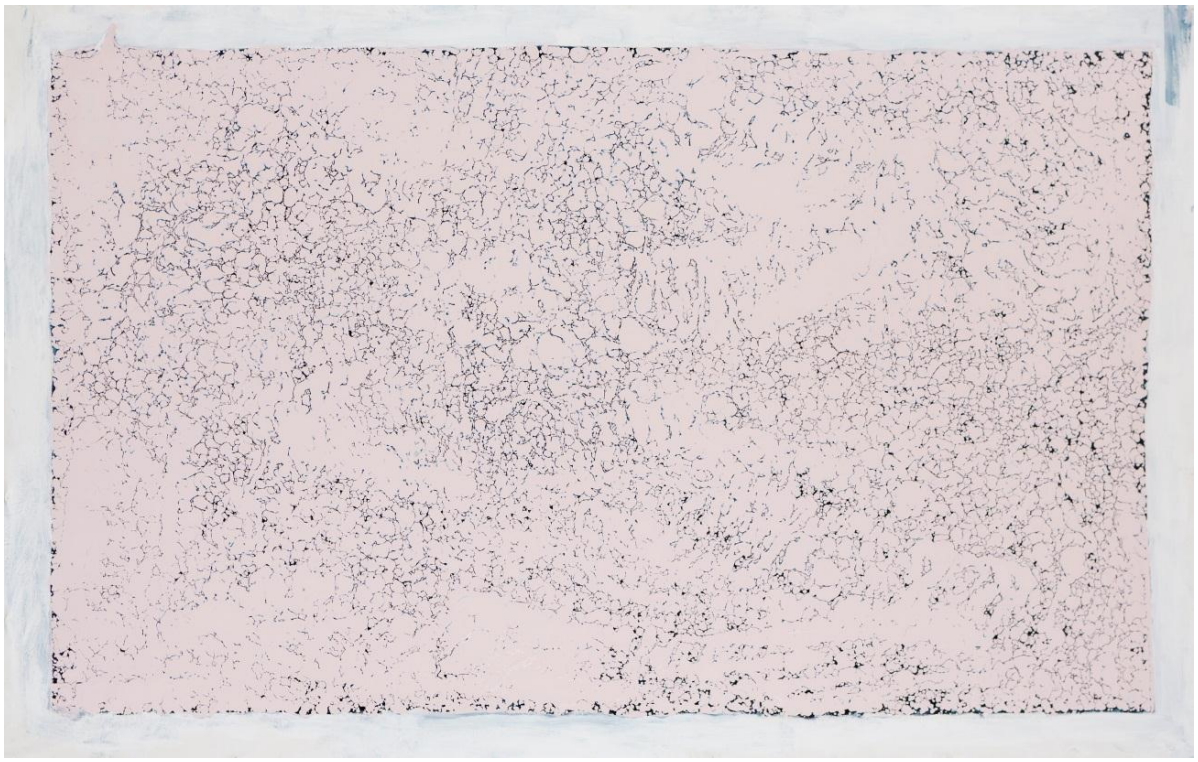
Rotraut Klein Moquay – *Archivos Yves Klein*, Yves Klein, Retrospectiva, Paris Fundaciòn Proa Buenos Aires. Marzo-Julio 2017.

ANEXO

IMÁGENES







Investigaciones en azul XI, XII, XIII, XIII.
Esmalte sobre lienzo
4 x 188 x 114 cm
2017

Penélope II, III, IV
Esmalte ALBA, nombre de color pantone Penelope, sobre tela, 188 x 114 cm
2018

Tejido de Hortensias
Flores naturales y alambre en secado.
proceso
2,50 x 1 mt
2016 - 2017 – 2018

Tostadas, rebanadas de pan sobre papel, enmarcado, 65x45cm 2018