

CONSERVACIÓN DE UNA *PERFORMANCE*: CASO DE ESTUDIO EN LA OBRA *SÁLVAME*, DE MARTA PINILLA

Lucía Hill-Guzmán*

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

La investigación está enfocada en la pieza performativa *Sálvame*, de la artista Marta Pinilla (1980). Esta obra fue presentada en el año 2018 como parte del conjunto performático de Pinilla Baroque Sacred Cosmology, en la Juan Gallery de Madrid. La problemática de la conservación de la *performance* en cuanto a su práctica artística, así como su preservación como un bien cultural, está presente a lo largo de esta investigación, que girará en torno al estudio de la doble dimensión material e inmaterial de la pieza. Es más, el trabajo atiende los criterios y reflexiones acerca de las diversas estrategias que enmarcan la conservación de las prácticas artísticas performativas, las cuales se encuentran todavía en vías de ser definidas en el campo de la conservación-restauración. Asimismo, se lleva a cabo un estudio y análisis de las patologías que presentan los elementos materiales vinculados a la obra de Pinilla, concretamente, en el conjunto indumentario elaborado por la artista en látex natural con la adición de otros materiales.

PALABRAS CLAVE: *performance*, arte contemporáneo, conservación-restauración, entrevista al artista, látex natural.

CONSERVATION OF A PERFORMANCE: CASE STUDY IN MARTA PINILLA'S WORK *SÁLVAME*

ABSTRACT

The research is focused on the performative piece 'Sálvame' by the artist Marta Pinilla (1980). This artwork was presented in 2018 as part of the performative set 'Pinilla Baroque Sacred Cosmology' at the Juan Gallery in Madrid. The issue of performance conservation in terms of its artistic practice, as well as its preservation as a cultural asset, is present throughout this investigation, which revolves around the study of the dual material and immaterial dimensions of the piece. Furthermore, the work addresses the criteria and reflections on various strategies that frame the conservation of performative artistic practices, which are still in the process of being defined in the field of conservation-restoration. Additionally, there is a study and analysis conducted on the pathologies presented by the material elements associated with Pinilla's work, specifically in the attire crafted by the artist using natural latex along with other materials.

KEYWORDS: performance, contemporary art, conservation-restoration, artist interview, natural latex.



INTRODUCCIÓN

El presente artículo está centrado en el trabajo de investigación acerca de la pieza performativa *Sálvame*, de la artista Marta Pinilla (2018). Esta obra fue exhibida en el año 2018 como parte del conjunto performático de Pinilla Baroque Sacred Cosmology en la Juan Gallery de Madrid, y actualmente forma parte de la colección de la artista.

Este trabajo aborda la problemática que acompaña la conservación de la *performance* en tanto práctica artística y bien cultural a través de un estudio que gira en torno a su doble dimensión material e inmaterial. Como se irá evidenciando a lo largo del artículo, el significado de la pieza y el valor material es en ocasiones complejo e indeterminado. Sumado a ello, la conservación-restauración del arte contemporáneo despierta numerosas interrogantes que no han quedado resueltas todavía, y que requieren una reflexión crítica y constante de los principios y criterios metodológicos. Concretamente, las prácticas artísticas performativas comprenden un área de investigación especialmente urgente y relevante. En las últimas décadas, numerosas instituciones como la Tate Modern de Londres e investigadores/as han aspirado a establecer estrategias instructivas en relación con este tipo de producción artística englobada bajo el amplio término de Arte de acción, si bien se siguen manteniendo vacilantes y aproximadas, constituyendo a día de hoy un rico objeto de debate y controversia.

Por ello, la presente investigación aspira a contribuir a esta necesidad identificada, y se centra en los criterios y reflexiones acerca de las diversas estrategias que pueden enmarcar la conservación de las prácticas artísticas performativas. A pesar de la complejidad que integran los distintos materiales, se lleva a cabo un estudio y análisis de las patologías que se aprecian en los elementos materiales vinculados a la pieza de Marta Pinilla.

Para la propuesta de conservación, se investiga la profunda relación entre el significado de los materiales y la intención de la artista. A lo largo de los meses de investigación, se han llevado a cabo diversas interacciones directas con Marta Pinilla que han permitido documentar aspectos inmateriales de la obra. De acuerdo con la riqueza de esta información, se ha establecido un plan de conservación a través de la reactivación de la *performance*, teniendo en cuenta la naturaleza tanto material como inmaterial de la obra, la opinión de la artista y los criterios que vienen estableciéndose hasta la fecha en relación con este tipo de prácticas. Igualmente, se ha planteado una propuesta de conservación-restauración para la documentación audiovisual y fotográfica y el cuaderno de artista vinculado a la obra y el conjunto indumentario, abordado, primordialmente, desde un punto de vista indirecto por técnicas y estrategias de conservación preventiva, almacenaje y exposición.

* Departamento de Pintura y Conservación-Restauración, Universidad Complutense de Madrid, España. E-mail: luciahill027@gmail.com.



ANTECEDENTES

El arte contemporáneo es en sí el arte de nuestro propio tiempo, que se produce y manifiesta en el ahora. Es el arte que se desmarca de los lenguajes tradicionales para incorporar otros medios y sentidos, y responde a la conciencia cultural y social de nuestro momento. Una actualidad promovida por lo vivo y lo dinámico que no se presenta en sus modos con vistas a un futuro lejano, acercándose, por el contrario, al momento inmediato y de corto-medio plazo. Todo ello parece conducir a la abstracción y a la autonomía del lenguaje artístico que se manifiesta de las formas más compuestas, con medios complejos y significados diversos.

En consecuencia, las expresiones artísticas efímeras, fugaces y activas en un tiempo y espacio determinado han ido tomando cada vez más relevancia, marcando una tendencia artística del momento. En atención a lo cual se interpelan numerosas cuestiones sobre cómo emprender unas estrategias adecuadas para su conservación. Una actividad que precisa de unas metodologías y criterios actualizados con las nuevas necesidades que exigen las obras contemporáneas (Santos, 2017). En el arte contemporáneo podemos encontrar piezas elaboradas con materiales dispares de los que no se cuentan con extensos estudios para su conservación (Montero *et al.*, 2011). Esto es así en contraposición con los materiales y técnicas tradicionales en las prácticas artísticas, cuya conservación-restauración ha sido estudiada extensamente.

De forma paralela, con un rasgo mucho más discutible, el concepto de la conservación de lo efímero permanece en unos márgenes confusos y ambiguos, marcado por diversas interrogantes de las cuales no se cuentan con indicaciones definidas; entre las que se encuentran la razón de lo ético en su conservación, la pervivencia de lo fugaz e inmaterial, la originalidad frente a la reproductibilidad; las materias deontológicas de la conservación-restauración y lo referente a los aspectos jurídico-legales difusos. Estas nociones son un indicativo de cómo la especificidad medial del arte de la *performance* no es unívoca, sino que está sometida a una serie de tensiones históricas que aún deben ser estudiadas en profundidad (Estella, 2015).

Las expresiones artísticas inmateriales e intangibles suponen, por esta razón, un desafío significativo en la pretensión de su conservación, documentación y acceso a las generaciones futuras (Lawson *et al.*, 2019). De modo que se recurre a unas estrategias de conservación a través de la documentación. Sin embargo, esto es en ocasiones ambiguo, ya que el material que se registra no es en sí la propia obra. Por lo que el objetivo es perpetuar la *performance* en su acción a través de la recopilación de los conceptos y elementos que la obra necesita para existir (Fernández *et al.*, 2019). Un proceso que requiere comprender un contexto amplio y entender todo lo que converge en la obra performática. Pero ¿cómo se puede perpetuar el arte de la *performance* si esta se encuentra indisolublemente unida al cuerpo del artista?

Ignacio de Antonio expone la idea del archivo a través del cuerpo, la conversión de un archivo en un nuevo tipo de memoria corporal (De Antonio, 2016). Idea que, si bien ha sido poco desarrollada en los contextos académicos e institucionales, es muestra de una preocupación substancial por parte de los especialistas en la materia del arte contemporáneo (Barbutto, 2015). Estos discursos giran en torno a la conservación del Arte de acción a través de tres estrategias (Lawson *et al.*, 2019):



- La reescenificación.
- La reproductibilidad.
- La reactivación, que se muestra activa y viva, sujeta a la idea de continuidad de la obra.

Son conceptos de carácter pionero, con intención de repetir valores de originalidad histórica y protagonismo de la experiencia individualizada. No obstante, esto mismo pone en jaque las esencias que entendemos en los conceptos de ‘originalidad’, ‘autenticidad’ y ‘performatividad’. Ya que repetir con suficiente precisión la experiencia, el evento, ¿respeto la autenticidad del trabajo? (De Antonio, 2016).

Se entiende que de esta forma la repetición consigue materializar lo intangible y permite llegar a un estado de conciencia concreto (Domínguez, 2017), por parte del que repite la acción. Es importante tener en cuenta que este tipo de prácticas no pueden ser repetidas exactamente, y serán diferentes cada vez que se reactiven, con adiciones u omisiones de elementos que pueden ser objeto de cambio y/o permanecer constantes. Esta estrategia implica una perpetua construcción y revisión, y conocer qué es lo que necesita la *performance* para su activación futura. Para ello, es esencial entender la visión del artista respecto a los elementos que convergen en la obra, y deducir los parámetros básicos del trabajo, su producción, documentación y público¹(Tate, 2019). A las nociones expuestas se agrega la problemática de la aproximación a los documentos y elementos materiales fruto de las propias experiencias artísticas.

SÁLVAME (2018), MARTA PINILLA

En primer lugar, *Sálvame* es una obra performática que forma parte de la propuesta de Marta Pinilla en *Baroque Sacred Cosmology*, un evento performático de su colección, en el que el público asistente seguía un recorrido marcado por el espacio de la Juan Gallery, a través de unas habitaciones donde se mostraban las diferentes piezas. Cada una de estas simbolizaba o remitía a un aspecto diferente de la personalidad de la artista, con una temática común: la apropiación de las temáticas e imágenes barrocas. A nivel estilístico, todas las piezas están marcadas por la exageración y la exuberancia, así como por los diferentes rasgos de la personalidad de la artista. Todo el espacio estaba ambientado en la oscuridad y se podía escuchar una reproducción sonora ambiental creada por el artista Rev Silver para dicho evento.

La acción objeto de estudio se ubicaba en un espacio pequeño y oscuro al cual se accedía atravesando unas cortinas de plástico dispuestas para separar los diferentes espacios. Su representación durante el 4 y el 5 de mayo en la Juan Gallery, Madrid, se llevó a cabo con la participación del actor Tito Rubio Iglesias. Este ves-

¹ La Tate ha desarrollado plantillas de documentación y flujos de trabajo para responder a las necesidades actuales de conservación con un marco básico flexible.



tía un conjunto conformado por un bodi al cual se encontraban cosidas más de 150 bridas que se dejaban entrever a través del traje de látex y una máscara del mismo material. Durante la acción, el *performer* se mostraba apocado; su expresión corporal era contraída y abatida mientras observaba un vídeo reproducido en una televisión de la década de los noventa. En él aparecía Marta Pinilla, que se expresaba corporalmente como una persona sumida en una plena felicidad y expresividad, bailando en el plató del programa televisivo denominado *Sálvame*. El *performer* se encontraba, además, cubierto por una larga manta de tonos marrones y grisáceos que comúnmente se emplean para el embalaje y traslado de pertenencias personales.

De acuerdo con las declaraciones de la artista obtenidas durante las entrevistas, *Sálvame* es una muestra de una dualidad entre estados de ánimo polares: la felicidad plena y la depresión. Una felicidad que la artista considera superficial, marcada por la producción para las masas y el consumo inconsciente de un estado alterado de excesiva emoción positivista. Significado reflejado a través del contenido audiovisual de Pinilla, donde aparece en un plató de televisión de un programa de oratoria vulgar. El programa televisivo *Sálvame* al que hace referencia esta pieza ha sido muy célebre en España: emitido desde el 2009 hasta la actualidad en la cadena de Telecinco, ofrece debates entre personajes famosos de actualidad y en concreto del mundo «del corazón». En él es habitual la exposición de un estilo de vida emocional frívola, infundada en lo liviano e insustancial; una vida básica atada a unas normas sociales que conciben la tristeza y la desesperanza en una neurosis, como una pérdida de la razón, del control de la prudencia y enloquecimiento. La artista, ubicada en este espacio fácilmente reconocible por una parte de la sociedad española, se presenta casi como un espécimen embebido en una exaltación excesiva de felicidad; portando una máscara semitransparente que dota a la imagen una desfiguración de las facciones.

Por el contrario, el personaje vestido con un traje de látex translúcido del cual surgen bridas rojas en la zona del pecho y una careta siniestra, elaborados por la propia artista, representa a un individuo inmerso en la tristeza y el desaliento. Se trata, según Marta Pinilla, de una transmisión de la parte más humana y animal de las emociones, como la condición para la producción del sentido. El traje y la máscara de látex translúcidos desempeñan una función de «segunda piel» que se ajusta al cuerpo y permite apreciar lo que se encuentra en el interior; tanto material como metafóricamente. El atuendo y las acciones están inspirados en el concepto de ‘lo siniestro’ del psicoanalista Sigmund Freud², de ahí las expresiones desfiguradas y el carácter lúgubre y repetitivo de la acción. La oscuridad, la pieza sonora que acompaña la escena –sonido ambiental y envolvente, de ritmos tranquilos y graves– y el espacio reducido refuerzan un clima psicológico y emocional que la artista identifica con sus estados más aflictivos³.

² Hill-Guzmán, L., entrevista con la artista, 11 de marzo de 2022.

³ Hill-Guzmán, L., entrevista con la artista, 11 de marzo de 2022.





Fig. 1. Pinilla, M. (2018) *Sálvame*. (Fotografía de David Sagasta Mora).

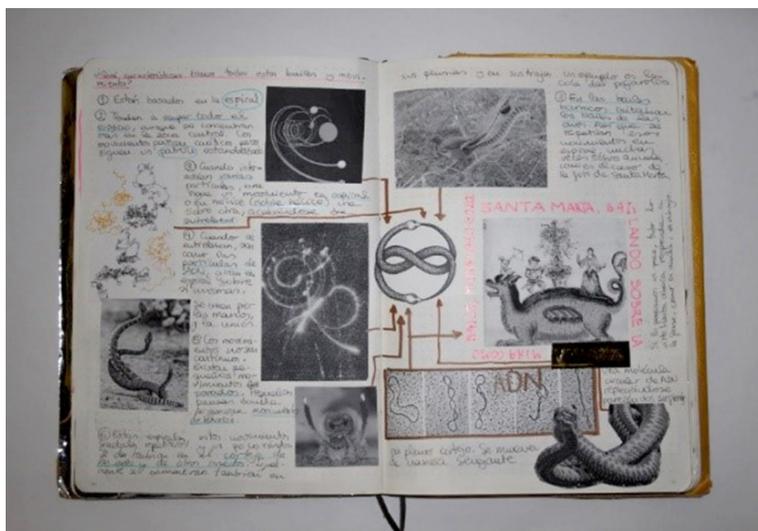


Fig. 2. Cuaderno de Marta Pinilla, páginas dedicadas al estudio del movimiento y patrones de repetición. Fuente propia.

Marta Pinilla establece también una alusión directa a la obra *I like America and America likes me - Coyote* (1974), del artista conceptual Joseph Beuys. En esta *performance*, el artista alemán, envuelto en fieltro, compartió un mismo espacio en la René Block Gallery en East Broadway, EE. UU., con un coyote salvaje. Según Lourdes Pérez Césari, Beuys pretende establecer una comunicación profunda, elemental y universal con el uso de objetos, que fijan de forma significativa una relación con sus ideas. Una relación triangular entre el arte y el objeto artístico; la metáfora o universo simbólico de la pieza y la persona, el creador.

Cabe remarcar que todo el proceso creativo y conceptual de Pinilla es recogido en un cuaderno de artista que aúna los pilares fundamentales de su intencio-

nalidad artística: el campo de lo científico-biológico, lo artístico y lo emocional. Este libro de artista ofrece información enormemente valiosa acerca de las estrategias creativas de la artista, sus intencionalidades, sugerencias, referencias visuales e intelectuales, la escenografía y el estudio de movimientos corporales, entre otros muchos conceptos inherentes a su producción artística. Ello permite realizar una lectura y obtener un entendimiento muy cercano de su proceso creativo.

CONSIDERACIONES PREVIAS

Las estrategias propuestas –expuestas a continuación– con respecto a la conservación-restauración de la pieza obedecen a criterios establecidos por la legislación vigente, aprobados y aceptados internacionalmente en materia de conservación de patrimonio cultural, y la Ley de Propiedad Intelectual. Igualmente, se valoran métodos de tratamiento de restauración llevados a cabo por instituciones de reconocido prestigio que albergan, restauran y conservan bienes de igual naturaleza material. A su vez y, dada la particularidad de esta pieza vinculada en la acción intangible y concreta, la salvaguarda de los registros documentales y elementos vestigiales es clave para la preservación y revalorización de *Sálvame*, así como su posterior reactivación. Por este motivo, hay que considerar la doble dimensión, material e inmaterial (Muñoz *et al.*, 2018), que converge en la obra de Marta Pinilla en cuanto a sus necesidades particulares y concretas. Se han abordado de manera concreta en 3 bloques diferentes: 1) la propuesta de conservación-restauración del conjunto indumentario; 2) el archivo documental; y 3) la potencial reactivación de la propia pieza. Para su estudio y propuesta de conservación se han tenido en cuenta los siguientes criterios tomados de Gray (2008):

- Clasificar la importancia de los elementos involucrados y el estatus de los registros documentales resultantes, así como señalar el papel de la artista y los ejecutantes en la obra.
- Conocer el proceso de ejecución de la *performance* y su significado, y cómo este se concreta con los diversos elementos.

CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DEL CONJUNTO INDUMENTARIO

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El conjunto indumentario conformado por la máscara de látex, el traje del mismo material elaborado por la propia artista y el bodi de poliéster ornamentado con bridas muestra un estado de conservación regular deducido a través de un examen y análisis organoléptico bajo luz natural –y artificial– y fluorescencia UV.

Por un lado, debido al uso del bodi, las bridas muestran puntualmente una pérdida de la pintura acrílica aplicada –un desgaste–; la relación de unión entre la



pintura y el soporte plástico es vulnerable. Se ha determinado que esta patología es causada por el rozamiento de las bridas durante su uso y manipulación.

El soporte textil se encuentra estable y en un buen estado de conservación, aunque se advierte una fuerte emisión de olor a humedad –vinculado a sus condiciones de almacenaje– y unas manchas en las zonas de las sisas bajo fluorescencia UV, invisibles a simple vista. Asociadas, seguramente, a la función principal del bodi en cuanto a la exudación corporal; causando la oxidación irreversible de las fibras.

El traje y la máscara de látex presentan un estado de conservación regular. Coherente con las características y procesos de degradación del poliisopreno, las piezas han sufrido un cambio de color, han adquirido cierta rigidez que ha provocado la pérdida de su particularidad flexibilidad, según declara la artista. Ello puede ser confirmado gracias a las comparaciones realizadas con los fragmentos de látex sobrantes almacenados en un lugar diferente. Se puede comprobar que estos últimos se muestran flexibles, con un color mucho más cercano al aspecto original, y la superficie no muestra imperfecciones, componiendo un aspecto más homogéneo; al contrario que el conjunto, que luce un color amarillo ámbar. Así mismo, la superficie de las piezas presenta numerosas manchas blanquecinas asociadas a la exposición de humedad, y orificios correspondientes con las burbujas de aire acumuladas durante la elaboración del material.

Destacan también unas patologías asociadas a las alteraciones de origen microbiológico que, según se ha podido comparar con diversas publicaciones acerca de hongos y bacterias presentes en el curado del caucho natural, pueden pertenecer a las especies *Penicillium* sp., *Aspergillus* sp. y/o *Alternaria alternata*; muestras apreciadas especialmente mediante el análisis bajo fluorescencia UV. Estas manchas corresponden con los hongos y bacterias, que se muestran como alteraciones superficiales en forma de manchas coloreadas moteadas con un núcleo pardo, y conlleven en sí, una degradación física y química de la materia. Estas se aprecian de una manera heterogénea, ubicadas a simple vista, las cuales se cree que siguen un patrón, y coinciden entre ellas, patología asociada con una exposición irregular del conjunto a las condiciones ambientales. Viéndose muestras a simple vista en la manga derecha, bajo derecho y espalda derecha zona superior, y acumulaciones puntuales en los orificios de las burbujas explotadas.

Por otro lado, se aprecia una descohesión de la manga izquierda del soporte, que se encuentra parcialmente suelta del resto del traje. Esto es concerniente con la técnica de adhesión empleada en todo el conjunto mediante el uso de un adhesivo comercial a base de cianocrilato. Todo el adhesivo se muestra, además, sólido, cuya rigidez ha provocado su agrietamiento y la ruptura de unión de zonas puntuales del traje y la máscara.

Todas estas patologías están asociadas directamente con las características materiales del látex y sus condiciones de transporte y almacenaje. Esta han sido inoportunas debido a un almacenaje en un trastero familiar en un sótano –donde se ubica parte de la colección artística de Pinilla–; las patologías evidencian la exposición a un ambiente de escasa ventilación, alta humedad y oscuridad.



Bodi de poliéster y bridas de poliamida.

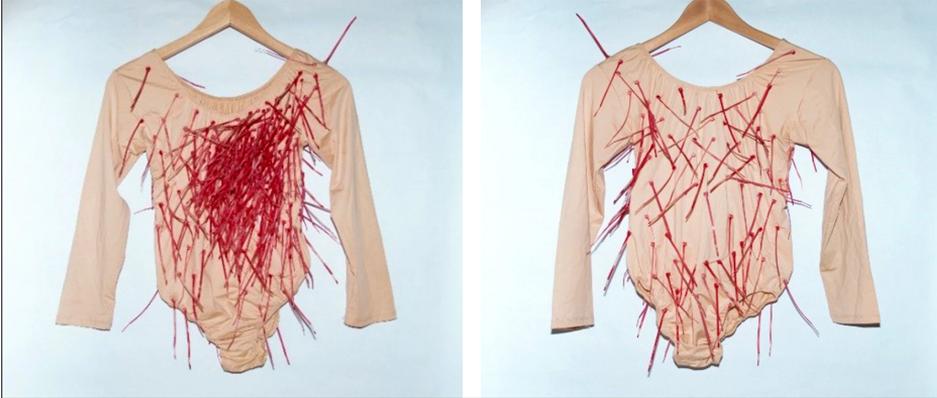


Fig. 3. Anverso y reverso del bodi. Fuente propia.

Traje de látex.



Fig. 4. Anverso y reverso del traje de látex. Fuente propia.





Fig. 5. Caras A, B y C de la máscara de látex. Fuente propia.

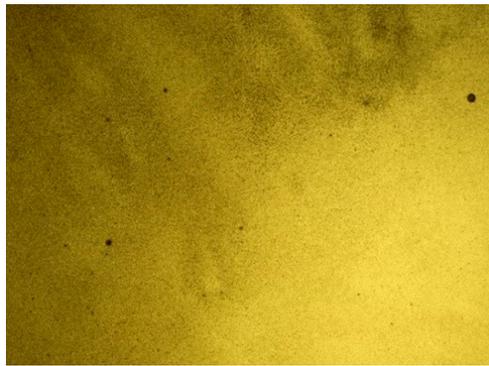


Fig. 6. Detalle con luz transmitida de ataque biológico. Fuente propia.



Fig. 7. Detalle de agrietamiento de adhesivo y separación del soporte de la máscara. Fuente propia.



Fig. 8. Detalle del ataque biológico en el traje, bajo fluorescencia UV. Fuente propia.



Fig. 9. Comparación del traje y máscara con un retal bajo fluorescencia UV. Fuente propia.





Fig. 10. Detalle de desgaste de pintura acrílica sobre las bridas. Fuente propia.



Fig. 11. Manchas en sisas del bodi por oxidación bajo fluorescencia UV. Fuente propia.

Es preciso indicar que, mientras el látex natural constituye un material extensamente estudiado en el ámbito industrial, son escasas las investigaciones dedicadas a su uso en el arte contemporáneo y su conservación-restauración⁴.

Y, siguiendo los criterios tradicionales de conservación-restauración del patrimonio, se ha determinado que para su conservación-restauración los diversos elementos del conjunto estarían sometidos a los pertinentes estudios previos y técnicas de análisis, séanse FTIR-ATR, espectrofotocolorimetría UV-Vis, microscopía electrónica de barrido-SEM, pruebas microbiológicas y observación por microscopía óptica, entre otros.

A términos prácticos, se procedería con una limpieza mecánica mediante microaspiración, desinfección y consolidación del hendidado de la manga derecha del vestido de látex con metilcelulosa al 8%.

Sin embargo, como prioridad se establece la conservación preventiva aplicada en todos los movimientos y lugares de almacenaje y/o exposición cuyas condiciones ambientales se asemejen a aquellas aplicadas en patrimonio textil e indumentario corrientes. Sostenidas por una circulación de aire filtrada, limpieza periódica de los lugares, control de dichas condiciones ambientales, y temperaturas comprendidas entre valores de 18-20°C, y humedad relativa de 50 a 55% con fluctuaciones variadas del 5%. Así como la prevención de emisiones de radiación infrarroja y ultravioleta, y una iluminación comprendida entre 50 y 100 lux máximos. Y, según las necesidades específicas de cada material, en cuanto a las condiciones de almacenaje se establece el almacenaje del traje de látex en posición horizontal sobre un soporte plano y ubicado de manera separada e individualizada del resto de la colección debido al riesgo de dispersión de microorganismos, al igual que la máscara, si bien este se encontraría en un soporte tridimensional. El bodi sería colgado en un armario de almacenaje.

CONSERVACIÓN DOCUMENTAL Y DE ARCHIVO

La articulación del archivo documental comprendería la reunión de:

- 1) El vídeo integrante de la obra: vídeo en formato digital mp4. de 20 minutos de duración. Presenta una estética particular y ha sido elaborado y editado por Marta Pinilla.
- 2) Las fotografías tomadas durante la acción:

⁴ Destacan las publicaciones «Conservar el cambio: dos obras de látex del artista Andrés Pinal en el CGAC» (López *et al.*, 2008) y «Degradation of natural rubber in works of art studied by unilateral NMR and high field NMR spectroscopy» (Kehlet *et al.*, 2014).





Fig. 12. Pinilla, M. (2018) *Sálvame*. (Fotografía por un integrante del público).

- a. Fotografías tomadas por David Sagasta Mora: presentan una alta resolución y ejecución técnica, con un formato digital en jpg. y png. Estas fotografías han sido utilizadas como elementos iconográficos y de divulgación.
 - b. Fotografías tomadas por un integrante del público: realizadas con un dispositivo móvil, en formato jpg. Se muestran con una baja resolución y calidad técnica, si bien permiten entender el contexto y la ejecución performática.
- 3) La grabación audiovisual emprendida por Sixto Cid: no cuenta con una calidad técnica ni una alta resolución de imagen; se presenta en formato digital en mp4. y tiene una duración de 18 minutos. El vídeo ha registrado el recorrido de las diversas instalaciones de *Baroque Sacred Cosmology*, el ambiente oscuro y las secuencias sonoras. Según declara la artista, su disposición es poco cuidada y no refleja sus intenciones artísticas. Desde un punto de vista conservador, este es un elemento documental esencial.
 - 4) El libro de artista: es de fabricación industrial, formato A5, de tapas semirrígidas, vertical, con 124 de páginas numeradas, con una lineatura de puntos y cosida a hilo. Compuesto por un papel libre de ácidos de 80 g/m², 2 cintas de tela a modo marcapáginas y un bolsillo de fieltro, y tapas recubiertas por un papel dorado. Compone un registro documental del proceso creativo y conceptual de la colección *Baroque Sacred Cosmology*.
 - 5) Los patrones del conjunto indumentario.
 - 6) El producto sonoro de Rev Silver: forma parte de la propuesta de *Baroque Sacred Cosmology*, en un formato digital mp3.

Las fotografías y los vídeos se ubican en diferentes servidores digitales ubicados en diversos dispositivos y plataformas, en el ordenador de Pinilla y sus cuentas de Google Drive y YouTube. Se encuentran en ubicaciones independientes y separadas en los diferentes dispositivos digitalmente.



Fig. 13. La Juan Gallery (2018). Fotograma de vídeo de *Sálvame de Baroque Sacred Cosmology*. (Grabado por Sixto Cid).

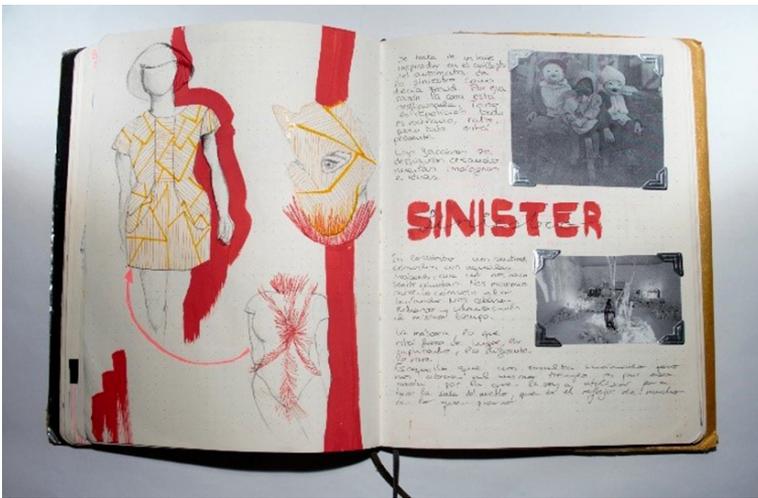


Fig. 14. Cuaderno de Marta Pinilla, páginas dedicadas a *Sálvame*. Fuente propia.

Respecto al cuaderno de artista, se encuentra en un estado de conservación estable, aunque ofrece un grado considerable de fragilidad y vulnerabilidad frente a su manipulación. La durabilidad del material está condicionada por su naturaleza celulósica, por lo que puede ser objeto de diversos factores de degradación.

Sálvame ha sido efectivamente capturada en una variedad de fuentes documentales que suponen una referencia esencial para el entendimiento de su significado

y contexto, como una representación genérica y visual de la acción evidenciando el carácter inherente de la documentación con la práctica performática. Según Clausen (2017), el material documental que queda de la *performance* no es solo una prueba visual de un evento, sino que constituye la capacidad de comprender la imagen como un índice de sus diversas formas futuras de existencia como imagen, huella y objeto. Este tipo de material documental está sometido a una rápida obsolescencia ligada a los medios digitales y *softwares*. Es habitual, por ello, que sufran una rápida desactualización de formatos. Para su conservación, es necesario establecer una metodología de trabajo adecuada y para ello se han seguido diversas publicaciones como «Videoinstalaciones en la Colección “la Caixa” de Arte Contemporáneo: la obsolescencia tecnológica» (Casal *et al.*, 2017), «Nuevos recursos para la preservación de elementos electrónicos empleados en producciones artísticas» (Rivas *et al.*, 2017), «Arte y disfrute del vídeo: reproductibilidad y documentación al servicio de la conservación en las colecciones museísticas españolas» (Rodríguez, 2013). También se ha seguido la Recomendación del Parlamento Europeo y del Consejo (2005, 16 de noviembre) relativa al patrimonio cinematográfico y la competitividad de las actividades industriales relacionadas.

La creación de un archivo específico de la obra de Marta Pinilla permitiría clasificar y conservar todos los documentos vinculados a su obra performática y serviría para facilitar la investigación y divulgación futura sobre su producción. En él, se recogerían los diversos materiales audiovisuales y fotográficos que permitirían entender la obra en su contexto y tiempo determinado, y el libro de artista, que comprende un documento básico para conocer el proceso conceptual de la colección performática de *Baroque Sacred Cosmology*. El archivo albergaría dichos elementos a modo de depósito, y dispondría su organización, descripción, catalogación, almacenamiento y conservación.

Se plantea que las medidas adoptadas, consensuadas previamente con la artista, tienen que garantizar la preservación y su correcta exhibición, y a su vez tendrían que ser revisadas periódicamente con un trabajo continuado. Esto se traduce a través de la migración de todo el contenido reunido en un *software* estable y un soporte material como forma de mantener la calidad de la imagen en su exhibición. Y analizar los diferentes parámetros para garantizar una percepción de la imagen lo más fiel al original. Esta actividad regiría la colección de dichos soportes semejantes al original y será necesario repetir su migración con una periodicidad de 7 a 10 años.

Los materiales documentales estarían debidamente catalogados e identificados con su ficha técnica y sus características propias (duración, resolución, canal, color etc.); con su historia de soportes para predecir la posible obsolescencia digital y la degradación del reproductor. Para su documentación se diferenciaría entre máster, copia de archivo y copia de exposición para recoger en profundidad las copias existentes. Y como análisis de conservación, sería necesario analizar el contenido o aspecto de la reproducción (calidad, errores de lectura, pérdida de equilibrio del color etc.) y los canales por los cuales serán reproducidos.

Así mismo, la adquisición del producto sonoro creado por Rev Silver con su correspondiente identificación de las características técnicas, y la documentación de



los patrones del conjunto indumentario, permitirían ajustar la fidelidad de la obra y completar la actividad documental del archivo.

En cuanto al cuaderno de artista, se propone la aplicación de estrategias de conservación preventiva en criterios de almacenaje y exposición. Así como la revisión previa de la acidez del papel constitutivo mediante la medición del pH. Las medidas en cuanto a las condiciones del almacenaje del conjunto son aplicables al cuaderno, pero este permanecería en un mueble dispuesto con cajoneras. El interior se encontraría forrado con materiales de conservación.

CONSERVACIÓN VIVA: POTENCIAL REACTIVACIÓN

TOMA DE DECISIONES

La propuesta de conservación de *Sálvame* y de cualquier otra *performance* por medio de su reproducción/reactivación requiere de unas sinergias documentalistas, que se retroalimenten a través de la confirmación de que, cada vez que se lleve a cabo una nueva celebración se generarán nuevos significados que se agregarán y convivirán con las anteriores (Gordon, 2009) sin que sean consideradas como la dislocación de la obra, sino como una consolidación de su significado (Lawson, 2029).

Se ofrece a continuación una síntesis sobre las percepciones, preocupaciones y opiniones de Marta Pinilla en cuanto a la conservación de la pieza *Sálvame* recabadas durante las interacciones que se mantuvieron con ella. En relación con la potencial reactivación se debe valorar⁵:

- La pervivencia del significado acerca de la vivencia y estado emocional al que se hace referencia en la obra.
- La reactivación requiere partir desde un posicionamiento empático respecto a las vivencias de la artista a través de una expresión íntima y personal. El/la posible *performer* la puede convertir en una experiencia individualizada y adaptada a sí mismo/a.
- La adaptación y actualización a su momento concreto de los diversos elementos es clave para la transmisión del mensaje. En concreto, Pinilla plantea que el contenido audiovisual relativo al plató del programa *Sálvame* necesita, en un futuro, actualizarse a un contexto que pueda ser comprendido por la sociedad del momento en el que se reactivara la *performance*, siempre buscando que el significado sea equivalente al original. La artista también considera que el aspecto estético de los dispositivos de reproducción no deberá desconcertar al público, lográndolo a través de su actualización progresiva, conforme al tiempo en el que se reactive la pieza. De forma que los elementos empleados no representarán objetos del pasado histórico, sino de su presente cercano.

⁵ Hill-Guzmán, L., entrevista con la artista, 18 de abril de 2022.



- El cambio del material indumentario por uno que responda a unos mejores comportamientos ante el envejecimiento. Pinilla valora positivamente el tratamiento del látex con productos antioxidantes, y/o su sustitución por otro material. No obstante, exige que el material a utilizar componga un aspecto estético similar, manteniendo el concepto de «segunda piel» traslúcida. Considera importante que el traje se ajuste a las necesidades y características del *performer* que pudiera desarrollarlo.
- El espacio, según su criterio, debe configurarse en un espacio oscuro y pequeño, que transmita una sensación de angustia provocada por la permanencia en un lugar cerrado y estrecho.
- El público puede o no mantenerse en condición de espectador, según lo considere el/la futura *performer*.
- El posible reemplazo de algunos elementos empleados en la obra original; como el somier y las mantas. Las marcas de luz son totalmente prescindibles.

Y, en cuanto a la exposición de todos los elementos, Pinilla reconoce su exhibición en calidad de institución siempre que vaya sujeto a una puesta en valor de su práctica, y al marco conceptual y contextual en el que se realizó.

En conclusión, se ha podido constatar y documentar que, para la artista Marta Pinilla, es fundamental el entendimiento de la intención artística, y el estatus que comprenden los diferentes elementos que convergen en su obra. De modo que su significado pueda ser entendido en su totalidad y permita preservar la ‘autenticidad’ y la ‘originalidad’ durante su potencial reactivación.

POTENCIAL REACTIVACIÓN

La siguiente propuesta de conservación de la *performance* a través de la reactivación como estrategia está configurada por las metodologías desarrolladas por la Tate Modern y la opinión de la artista –antes mencionada–.

En este sentido, se expone a continuación una metodología aplicable a la reactivación futura de la obra:

- La reactivación podría ser acontecida tanto por Pinilla como por otros/as artistas en el futuro siempre que se conserve la autenticidad y el significado de la obra.
- Los elementos a emplear seguirían un criterio de actualización a su tiempo. Es decir, todas las unidades comprometerán su entendimiento por el público presente evitando el uso de elementos analógicos.
- Adicionalmente, iría acompañada por una exposición del contexto de la obra original –regida por la legislación vigente a propósito de la Ley de Propiedad Intelectual sincrónica a su momento–, remarcando la autoría de Marta Pinilla. Se considera que toda posible reactivación debe acompañarse por una puesta en valor de la obra de Marta Pinilla a través de la exposición de la obra original, su significado y el contexto en el que se activó.



- Como criterio fundamental, se precisará de una documentación que se retroalimentará a través de los procesos cambiantes respecto al paso del tiempo. Esta documentación irá regida por (Tate, 2019):
 - a) Un informe de activación: informes que reunirían la información necesaria para su activación. Así como la descripción de su exhibición, sus características conceptuales, contextuales y materiales; y la toma de decisiones.
 - b) La historia material, que registraría todos los cambios realizados en los diferentes elementos durante su proceso de activación.
 - c) La especificidad de la *performance* y un mapa de interacción acerca de los diversos agentes que contribuyen a la ejecución de la acción. Ello permitiría realizar una identificación preventiva de las vulnerabilidades que pueda sufrir la red construida en torno a la pieza.

Por tanto, este registro documental debe ser capaz de proporcionar la información precisa acerca del concepto de la obra, la intención artística y su manera de ser exhibida. Se precisará de diversos agentes para su desarrollo, estos son: el/los artistas, curadores/as, historiadores/as, galeristas/coleccionistas, público, conservadores-restauradores y otros a considerar en su momento. El o la artista participará en el proceso de la documentación.

RESULTADOS

Las estrategias de conservación planteadas, en relación con la obra objeto de estudio, siguen una línea clara de puesta en valor y pervivencia futura de la pieza, aunque entendiendo esta última como un agente vivo en el cual convergen los factores del tiempo, la contextualización social y la significación. La propuesta incluye por una parte la restauración del conjunto indumentario, la conservación documental a modo de archivo de los elementos testimoniales de la acción, así como el desarrollo de unas pautas para la potencial exhibición y reactivación de la *performance*, establecidas según los criterios de la artista. Todo ello acompañado de las adecuadas medidas de conservación preventiva.

CONCLUSIONES

La importancia de la *performance* en el marco del arte actual, conformada por un paradigma artístico cambiante y vivo, evidencia el gran reto y responsabilidad al que se enfrentan los/las conservadores-restauradores del arte contemporáneo. Su conservación no puede permanecer inamovible, y necesariamente requiere acompañar el carácter procesual que entraña este tipo de obras, susceptibles de reinterpretaciones a lo largo de la historia. La preservación del arte de acción exige un cambio de paradigma en el campo de la conservación.

En este sentido, su estudio ha de ser emprendido por un/una profesional de la conservación que entienda la obra de arte como una entidad evolutiva; con unos



objetivos claros que demandan partir desde la formación académica, y respalden los ejercicios de investigación y actuaciones futuras. En definitiva, la urgencia de ofrecer respuestas prácticas y de plantear nuevos métodos de actuación es palpable, cuyos criterios puedan ser revisados periódicamente conforme el arte contemporáneo plantea nuevas casuísticas.

A su vez, durante el proceso de investigación, se ha demostrado la imprescindible cooperación interdisciplinar que requiere la conservación-restauración del arte contemporáneo: artistas, comisarios/as, galeristas, coleccionistas, fisicoquímicos/as, historiadores/as, conservadores/as, etc. Sin dejar tampoco de lado, en el arte de acción, valorar el papel del público. Así como la importancia de construir una estrecha colaboración entre el profesional de la conservación y la artista, para comprender la intención artística que sustenta la obra y emplearla como herramienta que respalde las estrategias aplicadas en el ejercicio.

Pese a que las políticas y textos legales actuales no protegen estos formatos artísticos cuya dimensión es tanto material como inmaterial a modo de PCI, se ha probado que, parcialmente, es posible y necesaria la preservación del arte de acción en todas sus exigencias, por medio de su reactivación y conservación documental. Aun conociendo de antemano la ambigüedad que supone tratar de rescatar los aspectos sensoriales y corporales inaprensibles de la memoria individual. Una praxis que, a mi juicio, debe ser entendida desde una actitud investigadora que combine los diferentes criterios de la ciencia, la memoria y el arte.

RECIBIDO: octubre 2022; ACEPTADO: julio 2023



BIBLIOGRAFÍA

- BEERKENS, L. (1999). The Decision-Making Model for the Conservation and Restoration of Modern and Contemporary Art. *Modern Art: Who Cares? An interdisciplinary research project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art*. Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage, 164-172. <https://sbmk.nl/source/documents/decision-making-model.pdf>.
- BOREL, M., KERGOMARD, A. y RENARD, M.F. (2014). «Degradation of Natural Rubber by *Fungi imperfecti*». *Agricultural and Biological Chemistry*, 46(4), 877-888.1. <https://doi.org/10.1080/00021369.1982.10865189>.
- BARBUTO, A. (2015). «Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art». *RHASÉRIE*, 4. National Museum of 21st Century Arts. https://revistaharte.fcsh.unl.pt/rhaw4/rhaw4_print/AlessandraBarbuto.pdf.
- CLAUSEN, B. (2017). «Performing the archive and exhibiting the ephemeral». *A History of Performance Documentation*, 110-141. <https://n9.cl/srvs6>.
- CASAL MORENO, A. y ROCA LUJÁN, M., (2017). «Videoinstalaciones en la Colección «la Caixa» de Arte Contemporáneo: la obsolescencia tecnológica». *Conservación de Arte Contemporáneo*, 18.^a Jornada. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18_jornada_conservacion.pdf.
- DE ANTONIO ANTÓN, I. (2016). «¿Dónde ponemos esto? La presencia de la performance en las colecciones». *Conservación de Arte Contemporáneo*, 17.^a Jornada. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/1-214_r.pdf.
- DOCUMENTATION and Conservation of Performance (2021). Tate [proyecto]. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/documentation-conservation-performance>.
- ESTELLA NORIEGA, I. (2015). «El arte de performance a debate: originalidad, re-escenificación y los modelos alternativos de George Maciunas». *ARS Longa*, 24, 223-239. <https://roderic.uv.es/handle/10550/55090>.
- FERNÁNDEZ VALDÉS, P. y CUESTA VALERA, S. (2019). «Performance y documentación propuesta de un modelo para la adquisición y conservación de la obra performativa». *Conservación de Arte Contemporáneo*, 20.^a Jornada. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/publicaciones/conservacion-arte-contemporaneo-20a-jornada>.
- GARCÍA MORALES, L., MONTERO VILAR, P. y MELLADO MARTÍNEZ, D. (2017). «Fragilidad de la obsolescencia». *Conservación de Arte Contemporáneo*. 18.^a Jornada. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 39-46. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18_jornada_conservacion.pdf.
- GIANNACHI, G. y WESTERMAN, J. (2018). *Histories of Performance Documentation: Museum, Artistic, and Scholarly Practices*. Routledge, Taylor y Francis Group (1.^a ed.).
- GORDON, R. (2009). «The paradigmatic art experience? Reproductions and their effect on the experience of the authentic artwork». *Art, Conservation and Authenticities. Material, Concept, Context*, 259-266. Archetype Publications Ltd.
- GRAY, S. (2008). *Conservation and Performance Art. Building the Performance Art Data Structure (PADS)* [TFM]. Northumbria University. <https://n9.cl/ndhg8>.



- LA JUAN GALLERY (2018). *Baroque Sacred Cosmology -Marta Pinilla* [vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=85EgZqc1nz4>.
- LAWSON, L., FINBOW, A. y MARÇAL, H. (2019). «Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate». *Journal of the Institute of Conservation*, 42(2), 114-134. <https://doi.org/10.1080/19455224.2019.1604396>.
- LAWSON, L. y MARÇAL, H. (2019). «Unfolding interactions in the preservation of performance art at Tate». *Proceedings of the 19th ICOM-CC Triennial Conference in Beijing*. Internacional Council of Museums. <https://n9.cl/e9por>.
- LAWSON, L., FINBOW, A. y MARÇAL, H. (2019). «Developing a strategy for the conservation of performance-based artworks at Tate». *Journal of the Institute of Conservation*. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/19455224.2019.1604396>.
- PINILLA, M. (2018). *Salvame* [página web]. <https://martapinilla.com/2022/03/02/salvame/>. [Consultado el 05/02/2022]
- RIVAS TORNÉS, R. y CUESTA VALERA, S. (2017). «Nuevos recursos para la preservación de elementos electrónicos empleados en producciones artísticas». *Conservación de Arte Contemporáneo, 18.ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/18_jornada_conservacion.pdf.
- RODRÍGUEZ, G. (2013). «Arte y disfrute del vídeo: reproductibilidad y documentación al servicio de la conservación en las colecciones museísticas españolas». *Conservación de Arte Contemporáneo, 14ª Jornada*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. https://issuu.com/museoreinasofia/docs/1-252_media.
- SANTABÁRBARA MORERA, C. (2016). «La conservación del arte contemporáneo ¿Un desafío para la teoría de la restauración crítica?». *Conservando el pasado, proyectando el futuro* / coord. por Ascensión Hernández Martínez, 141-156. <https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver/id/3583>.
- SILVESTRE, I. (2018). *Conservar la performance: la documentación y su papel en la conservación de obras de arte transitorias* [TFM]. Universidad Politécnica de Valencia. <https://riunet.upv.es/handle/10251/112033>.
- TATE (2019). «Collecting the Performative». Tate Org. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/collecting-performative>.
- TIME-BASED Media Conservation. Performance Specification* [ficha técnica]. Tate. https://www.tate.org.uk/documents/1603/documentation_and_conservation_of_performance_performance_specification.pdf.



ENSAYO PARA EL RASTREO PERFORMÁTICO DE LA MATERIA. DISCURSIVIDAD Y AGENCIA DE LO RESIDUAL-PRECARIO EN UNA PRÁCTICA ARTÍSTICA SITUADA

Paula Trimano*

Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina

RESUMEN

Desde las artes visuales estamos en condiciones de problematizar aquellas figuras que, en todo orden social, son desviadas de los relatos hegemónicos con el propósito de mantener ocultas las fracturas de la «normalidad» imperante. En este caso, situado en el casco céntrico de la ciudad de Córdoba, Argentina, complejizamos situaciones que por su permanencia e insistencia terminan siendo naturalizadas y absorbidas como parte del escenario local, invisibilizadas y eyectadas hacia los márgenes de un abismo existencial. Con el objetivo de comprender y cuestionar cómo los medios de producción, los modos de consumo y las lógicas del trabajo –engranajes de la cultura material– impactan en la construcción de identidades y trayectorias de vida, se realiza un rastreo de materialidades precarias y residuales. Dicha práctica sigue el enfoque latouriano que comprende a las cosas como actantes –entidades no humanas que cumplen un rol activo en la interacción social– implicados en el proceso, por ser las lanzaderas que conectan puntos de sentido en el tejido de realidades.

PALABRAS CLAVE: materialidad, precariedad, residual, agencia, intermedialidad.

ESSAI FOR THE PERFORMATIVE TRACING OF MATTER.
DISCURSIVITY AND AGENCY OF THE RESIDUAL-PRECAIOUS
IN A SITUATED ARTISTIC PRACTICE

ABSTRACT

From the visual arts we are in a position to problematize those figures that, in every social order, are diverted from hegemonic narratives with the purpose of keeping hidden the fractures of the prevailing “normality”. In this case, located in the downtown area of the city of Córdoba, Argentina we complexize situations that, due to their permanence and insistence, end up being naturalized and absorbed as part of the local scenario, invisibilized and ejected towards the margins of an existential abyss. With the objective to understand and question how the means of production, the modes of consumption and the logics of work –gears of material culture– impact on the construction of identities and life trajectories, a tracing of precarious and residual materialities is carried out. This practice follows the Latourian approach that understands things as actants –non human entities that play an active role in social interaction– involved in the process, as they are the shuttles that connect points of meaning in the fabric of realities.

KEYWORDS: materiality, precariousness, residual, agency, intermediality.



INTRODUCCIÓN

Desde las artes visuales estamos en condiciones de problematizar aquellas figuras que, en todo orden social, son desviadas de los relatos hegemónicos con el propósito de mantener ocultas las fracturas de la «normalidad» imperante. Empezar tal tarea requiere un lenguaje visual que mueva las imágenes negadas de la sociedad y despierte la incertidumbre sobre las diferencias. Acontecimiento para el que asignamos a la alegoría como vehículo capaz de traficar dichas impresiones. Ya que ella «mezcla promiscuamente géneros, estilos y medios»¹, subordinando de este modo la técnica al enunciado. Pues en el temple evocativo de lo alegórico, encontramos la destreza discursiva para dar continuidad a la crítica inmanente del arte; al mismo tiempo que intentamos resistir al asedio de los ritmos mercantiles.

Aquí, a través de un caso situado —en el casco céntrico de la ciudad de Córdoba—² complejizamos situaciones que, por su permanencia e insistencia, terminan siendo naturalizadas y absorbidas como parte del escenario local³. A la par que son invisibilizadas y eyectadas hacia los márgenes de un abismo existencial. «El examen del mundo en una escala particular revela inmediatamente toda una serie de efectos y procesos que producen diferencias geográficas en los modos y niveles de vida»⁴. Se trata de un paisaje donde conviven estratos disímiles que se enredan en las diversas realidades de los actores involucrados. Lugar en el que nociones tales como desecho, propiedad, trabajo y precariedad asumen formas sumamente liminales y conflictivas.

Así, dado que el armazón concreto de lo urbano es captado a través de la acción de *rastrear*, recogemos del entorno multiplicidad de estímulos. Con miras a establecer una interacción sensorial «orientada a la cuestión cotidiana y primera de la cohabitación en un mundo plural»⁵. En este escenario vemos edificios, casas —en su mayoría de estudiantes y familias *medias*—⁶, oficinas. Palpamos algo de vegetación. Se escuchan ruidos de tránsito, plazas, comercios, bares. Una variedad de artefactos nos atraviesa: vehículos, luminarias, carteles, mobiliarios.

Hay además un flujo de cosas que emparentadas en la extensión espacial marcan presencias sutiles. ¿Por qué hablar de cosas y no de individuos? Porque en las dinámicas de *la calle* las reglas de propiedad son más flexibles y a menudo nos topamos con el rastro de un accionar. El encuentro es con la materia «tibia» por el

* Universidad Nacional de Córdoba (UNC), Argentina. Facultad de Artes (FA). E-mail: paulatrimano@gmail.com.

¹ Ticio Escobar, «El arte fuera de sí» (2004), en *Contestaciones* (CABA: CLACSO, 2021), 293.

² Argentina.

³ Circunscribimos el «casco céntrico» al microcentro de la ciudad y los barrios de su periferia.

⁴ David Harvey, *Espacios de esperanza* (Madrid: Akal, 2012), 98.

⁵ Baptiste Morizot, *Tras el rastro animal* (CABA: Isla Desierta, 2020), 166.

⁶ La noción «media», referente a la división de clases, resulta problemática y escurridiza debido a los contornos flexibles y difusos que asumen estas estructuras en la actualidad. No obstante, a falta de una descripción mejor, la usamos en este contexto para denominar un amplio sector de la sociedad cordobesa que puede acceder a vivir en las áreas urbanas mencionadas.

contacto con otro que a veces vemos pero muchas veces se nos escapa. Seguimos además la pista de un relato materialista que pone su atención en las consecuencias que la distribución desigual cristaliza en la gestión de experiencias concretas.

Para ceñir la trama, recortamos el corpus textual al análisis de las obras *Una casa a la intemperie*⁷; *Trabajos precarios*⁸; *Epanáfora: fregar y estrujar*⁹; *Cuerpo artefactual*¹⁰; y *Soy yo no soy*¹¹. Asimismo, distinguimos dos etapas: un primer momento que rastrea el espacio público en formato de archivo; registro donde lo humano aparece de manera tácita, en términos de ausencia. Mientras que un segundo momento, examina materialidades en profundidad e indaga en la figura de ensamble híbrido. Aun así, la metáfora laboral siempre estará latente; atravesando cuestiones de género y clase que emergen de la propia materialidad.

De modo que aquí, el foco está puesto en las cosas como actantes implicados en el proceso; entidades no humanas que cumplen un rol activo en la interacción social¹². Pues son las lanzaderas que conectan puntos de sentido en el tejido de realidades. Cúmulos materiales, más o menos organizados, aparecen aquí y allá, revelando ante la mirada reflexiva un grado manifiesto de perpetuidad. Hacemos referencia a materialidades que están cerca del desecho –generalmente a ras de suelo– pero todavía contienen la pulsión de uso activa. Desde allí insistimos en sembrar la duda ontológica sobre la cultura material; pugnando por el giro de las lógicas productivistas y consumistas que se imponen bajo el yugo del capital económico.

La poética se construye en un recorte estético definido entre lo residual y lo precario. Elementos que se involucran en la vida de trabajadores informales, frágilmente formales o personas en situación de calle. ¿Qué materialidades para qué cuerpos? Es una de las preguntas guía para seguir performativamente la trayectoria objetual, donde «la tendencia contemporánea predominante es considerar el mundo de las cosas como inerte y mudo»¹³. En oposición, la práctica de un *realismo agencial*, por decirlo en los términos de Karen Barad¹⁴, ofrece una apertura cognitiva hacia las densidades que pueblan los territorios. Con el fin de rescatar la discursividad de los despliegues híbridos en su cauce intenso de indicios mixtos.

Por lo dicho, entendemos lo residual como desecho o remanente –social, laboral, matérico–, mientras que la noción de precariedad abarca la inseguridad socioeconómica de la coyuntura contemporánea y define en simultáneo materialidades de estatus inseguro. Es decir, materiales que son relegados a un destino adverso

⁷ Paula Trimano, *Una casa a la intemperie* (2018-22).

⁸ Trimano, *Trabajos precarios* (2018-22).

⁹ Trimano, *Epanáfora: fregar y estrujar* (2020).

¹⁰ Trimano, *Cuerpo artefactual* (2020).

¹¹ Trimano, *Soy yo no soy* (2020).

¹² Bruno Latour, *Reensamblar lo social* (Buenos Aires: Manantial, 2008).

¹³ Marcel Mauss en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas* (México: Grijalbo, 1991), 19.

¹⁴ Karen Barad, *Meeting the universe halfway* (Durham: Duke UP, 2007).





Figura 1. *Una casa a la intemperie* (fragmento de archivo), 2018-2022.

respecto a su valía y utilitarismo¹⁵. Pues comprendemos que este flujo de cosas en su condición descartable o levemente recuperable forma parte de una red de asociaciones por la que fuerzas de diferente naturaleza –humanas y no humanas– tejen ecosistemas de vida al interior de una estructura dominante¹⁶.

Desde estas inquietudes enraizamos la práctica a su potencia micropolítica¹⁷. Dando entidad a lo residual/precario en cuanto integrante de una realidad yuxtapuesta. El eje está en el encuentro cuerpo a cuerpo con aspectos de lo social que se chocan a diario en una franja de territorio. Puesto que tales aspectos plantean «problemas que hablan sobre esa franja, pero que también hablan sobre el conjunto

¹⁵ Hal Foster, *Malos Nuevos Tiempos* (Madrid: Akal, 2017).

¹⁶ Latour, *Reensamblar lo social*.

¹⁷ La noción de micropolítica señala un ejercicio de lo político que se consume en el plano molecular de las voluntades individuales, en oposición al estrato molar ejercido por la figura del Estado-nación. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 2010).

de la sociedad»¹⁸. No obstante, alejamos el vigor paternalista que tienta hablar por otros. Se evitan por ello consignas o argumentos que, dentro del corpus de obra, pudieran neutralizar o imponer un juicio moral sobre quienes, más que enfrentarse a dicha realidad, la hacen propia.

El trazo discursivo se forja entonces en su lógica de producción artística; y en la decisión de mirar hacia un régimen de valor específico. Con esto, la dimensión ética que tal práctica exige trae aparejada una forma de posicionamiento respecto al arte que se pliega a su definición como indisoluble –en tanto forma del discurso– de la órbita política. Tal ligazón entre forma de posicionamiento y forma del discurso no es otra que la planteada por Benjamin en términos de calidad y tendencia hace ya un siglo¹⁹. Pretendemos así develar al arte en su función política y social, entendiendo que, como dispositivo de enunciación, siempre se halla amarrado a un contexto.

ANTECEDENTES

Desde los años noventa, el impacto que supuso el desarrollo integral del capitalismo comenzó a mostrar sus efectos. Evento que en las artes visuales contemporáneas intensificó un viraje hacia el predominio de los procesos en detrimento de su histórica tradición objetual. Asimismo, el avance de la globalización hizo que esta transición –cuyo germen se palpitaba a fines de los años sesenta– esparciera sus síntomas a gran velocidad, tomando formas locales en este traslado. Entre estos signos de época, encontramos como maniobra de desmarcación y táctica de reacondicionamiento la espacialización del tiempo productivo. Hecho que abona el campo disciplinar para que el enlace cuerpo-materialidad exprese su caudal performático.

Este sucinto recorrido por el escenario global basta para ubicar el despliegue discursivo propuesto. Pues, dando inicio en el año 2018, se ve imbuido por el fortalecimiento de los sucesos precedentes mencionados. Emplazamiento en el que la «sociedad del riesgo»²⁰ ya es una realidad resonante y la precarización laboral se ha vuelto absolutamente palpable. Más aún, el marco geográfico al que se ancla la poética se ve signado por una constante situación de crisis; dando lugar a un fenómeno múltiple que se cuela en la dimensión heurística del texto visual.

En esta dirección, el tópico obrero –ampliamente tematizado dentro de los discursos del arte argentino– cuenta con un referente significativo en *La familia obrera*, de Oscar Bony²¹. En dicha obra Bony tensiona la reificación del cuerpo trabajador donde, «durante los diez días que duró la exposición, sentó a una fami-

¹⁸ Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica: Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006), 142.

¹⁹ Walter Benjamin, *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III* (Madrid: Grupo Santillana, 1998).

²⁰ Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo* (Barcelona: Paidós, 1998).

²¹ Oscar Bony, *La familia obrera* (1968).



lia obrera [...] a los que pagó un jornal por permanecer en una tarima»²². Ya en el año 1990 Liliana Maresca presentaba en Buenos Aires *Carro cartonero*. La instalación constó de un carro real junto a sus réplicas miniaturas realizadas en bronce. Vislumbró así «antes que nadie uno de los oficios que mayor cantidad de personas excluidas reclutaría durante los años siguientes»²³.

Con esto, en el caso particular que nos convoca, la obra de Francis Aljys *Las siete vidas de la basura*, realizada en México DF²⁴, fue un disparador influyente al momento de buscar mecanismos para descubrir ciertos circuitos económicos y sociales. Aljys pone pequeñas esculturas en bolsas de residuos que luego distribuye por la ciudad. A continuación, encara un recorrido por los mercados de pulgas mexicanos, esperando hallar sus objetos reinsertos en otro régimen de valor²⁵. Tal operatoria, que aquí es pensada desde la noción latouriana de *agencia*, abrió la reflexión hacia la «biografía de las cosas»²⁶, como potencia discursiva en tanto inscripción terrena.

Desde los estudios de la ciencia Latour nos da la llave de un relativismo que busca desmontar el idealismo científico de raigambre cartesiana²⁷. Su crítica estipula que este, al concebir la realidad desde el pleno gobierno de lo mental, aleja al mundo de lo concreto y con ello de su corporeidad práctica. Dicha fórmula, que después se hará radical en Kant, conduce a un absolutismo racionalista que separa cultura y naturaleza manteniendo la ficción de habitar un espacio vacío de acciones no humanas. Bajo este paradigma, la tierra que compartimos deviene el escenario donde otras formas de existencia sostienen el telón de fondo instrumental de lo humano. De modo que el lugar central que ocupa este modelo objetivista construye la visión única y universal de un «mundo exterior definitivamente perdido»²⁸.

El desglose que hace Latour del dispositivo científico moderno²⁹ incluye como alternativa una concepción activa de la materia. La que, unida al impulso de los *nuevos materialismos*, resulta fundamental para redibujar la dimensión ontológica de lo otro material³⁰. Tal ejercicio de dislocación perceptiva implica utilizar «argumentos y otros medios retóricos para provocar en los cuerpos humanos una apertura estético-afectiva hacia la vitalidad material»³¹. Se trata, pues, de practicar

²² Andrea Giunta, «Una estética de la discontinuidad», en Oscar Bony, *el mago: Obras 1965-2001* (Buenos Aires: Fundación Constantini I Malba, 2007), 27.

²³ MAKMA, «La belleza revulsiva de Liliana Maresca», en *Revista de artes visuales y cultura contemporánea* (2016), <https://www.makma.net/la-belleza-revulsiva-de-liliana-maresca/>.

²⁴ Francis Aljys, *Las siete vidas de la basura* (1995).

²⁵ Francis Aljys y Cuauhtémoc Medina, «Los siete niveles de la basura», en *Diez cuadros alrededor del estudio* (México: Antiguo colegio de San Ildefonso, 2006).

²⁶ Igor Kopytoff, «La biografía cultural de las cosas», en Arjun Appadurai (ed.), *La vida social de las cosas* (México: Grijalbo, 1991).

²⁷ Bruno Latour, *La esperanza de Pandora* (Barcelona: Gedisa, 2001).

²⁸ *Ibid.*, 19.

²⁹ Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

³⁰ Diana Coole & Samantha Frost (eds.), *New materialisms: Ontology, agency and Politics* (Durham & London: Duke UP, 2010).

³¹ Jane Bennett, *Materia vibrante* (CABA: Caja Negra, 2022), 13.

la disolución de los binomios que contienen a lo humano encerrado en la distopía patriarcal de un falso desierto. Ya que esta lo condena a un patrón de comportamientos pavorosos y autoflagelantes que compromete cualquier modo de subsistencia.

La reconfiguración no teleológica del tejido intersubjetivo y multiforme que desde estas perspectivas involucra «lo social», es requisito *ad hoc* en el insistente propósito de atacar la «máquina axiomática» capitalista³². Se trata así de seguir el rastro de las cosas mediante un trayecto singular que haga posible su transustanciación en signo. Para, desde allí, trazar perfiles sensibles, considerando simultáneamente el cuerpo «inserto en cuanto persona política en la circulación de capital»³³. En definitiva, interesa una parábola del proceso que siga indicios para identificar políticas del cuerpo trabajador, del cuerpo *lumpen*³⁴, del cuerpo artista, del cuerpo de las cosas.

Otro ejemplo es Thomas Hirschhorn, quien nutre su crítica buscando situaciones «en el cubo de basura capitalista»³⁵. El corpus artístico de Hirschhorn contribuyó a considerar las posibilidades estéticas de lo precario y el uso del rudimento técnico para fortalecer nociones vinculadas al *gasto* energético y material³⁶. Sus aportes brindaron herramientas para labrar una lógica económica que se reflejó en las dimensiones materiales, temporales y espaciales de la poética. Con esto, modos de formar como la recolección y la caminata; modos de ser de los artefactos obreros, domésticos o el desecho, trascienden limitaciones al transformarse en intensidad del lenguaje.

Si tal amalgama de artistas matizó cualidades en la primera etapa del proceso, en la segunda, caracterizada por tensar la figura de ensamble híbrido, se hicieron presentes antecedentes de la crítica feminista desarrollada en los años setenta y ochenta. La derivación estética sobre la que decantan los diferentes procesos de subjetivación designan rasgos aparentes que se estabilizan como inherentes a determinados actores, pero que se dan como consecuencia de las relaciones en el sistema productivo. Por ello el interés se centra, no en los objetos por su lado, ni en los sujetos por el otro, sino en el nexo cuerpo-materialidad gestado en el abigarramiento de la *tekné*.

Entre ellas, Martha Rosler aparece como referente ineludible del videoarte con perspectiva de género. En *Semiotics of the kitchen*³⁷, dismantela la fuerza oculta en el cruce del lenguaje y las acciones cotidianas en cuanto actos performativos de normalización. Por otra parte, Rebecca Horn³⁸ construye cuerpos-máquina con los que se integra a distintas situaciones. Mientras que VALIE EXPORT utiliza su nom-

2005).³² Gilles Deleuze, *Derrames: Entre el capitalismo y la esquizofrenia* (Buenos Aires: Cactus,

³³ Harvey, *Espacios de esperanza*, 145.

³⁴ Palabra proveniente del alemán que describe a quienes viven en los márgenes de la sociedad.

³⁵ Hirschhorn en Foster, *Malos Nuevos Tiempos*, 123.

³⁶ Ver Georges Bataille, «Noción de gasto», en *La parte maldita* (Barcelona: Icaria, 1987).

³⁷ Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen* (1975).

³⁸ Rebecca Horn, *Unicorn* (1970-72).



bre como logotipo en una estrategia comercial de su identidad devenida mercancía³⁹. Más aún, la serie de fotografías performáticas *Configuraciones corporales*⁴⁰ se acopla a formas arquitectónicas, con-fundiéndose con el paisaje en una trama sin jerarquías.

Por su parte, Ana Mendieta vaticina un poshumanismo incipiente, alegorizando en torno a una materia (orgánica si vale aquí la distinción) que se sublima con su corporalidad. Crea asociaciones ora alterando su cuerpo con barro, plumas, pelo, sangre, ora antropomorfizando materiales en distintos soportes de la naturaleza⁴¹. «Los bloques de tierra, los fragmentos de paja que se incrustan en ella [...], reiteran la tactilidad pero en un registro visual»⁴². Desde allí da forma a una compleja poética que vincula su interseccionalidad política con el contexto que habita.

Los trabajos mencionados fueron figuras clave para pensar el vínculo híbrido entre corporeidades y materialidades en el surco intersticial del dominio privado y el ámbito colectivo. Entre ellas se abre la inmensa brecha de sus estéticas singulares. Sin embargo, los puntos en común radican en el abordaje sublimatorio por medio del cual la forma del paisaje se enquistaba en las masas corporales. El Frankenstein teórico-práctico modelado en la mixtura de estos influjos visuales y escriturales se cose artesanalmente atravesando un largo trayecto de mediaciones. Cadena de traducción por la que se cuelan diferencias geográficas, económicas, políticas y sociales hasta lograr su forma particular en la porosidad del cuerpo interpretante.

Finalmente, la noción de performatividad tal como aquí se la toma sigue los trazos conceptuales de Jacques Derrida en el terreno de la lingüística⁴³ —en discusión con el desarrollo inicial de John L. Austin⁴⁴— y Judith Butler en los estudios de género⁴⁵. Derrida define los rasgos de la escritura como generalizables a todo el campo de la experiencia, en la medida en que se conserven los atributos de legibilidad e iterabilidad. Es decir, que desde la concepción derrideana estamos en condiciones de comprender a las cosas como inscripciones que comportan «una fuerza de ruptura con su contexto»⁴⁶. Puesto que sitúa al performativo en el orden del acontecimiento, identificando como rasgo estructurante el carácter ritual de su repetición⁴⁷.

Butler lleva más allá el análisis de Derrida y lo traslada desde la esfera lingüística hacia las políticas corporales⁴⁸. Este desplazamiento procura subvertir los roles de género instituidos bajo los efectos programáticos de una lógica binaria que

³⁹ La artista toma su nombre artístico de una marca de cigarrillos, «VALIE», a la que suma el apellido EXPORT. Este debe ser siempre escrito en mayúsculas y posee un diseño de logo que sostiene durante toda su carrera.

⁴⁰ VALIE EXPORT, *Körperkonfigurationen* (1972-82),

⁴¹ Ana Mendieta, *Siluetas* (1973-78).

⁴² Andrea Giunta, *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), 50.

⁴³ Jacques Derrida, *Márgenes de La Filosofía* (Madrid: Cátedra, 1994).

⁴⁴ John L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras* (Barcelona: Paidós, 1991).

⁴⁵ Judith Butler, *El género en disputa* (Barcelona: Paidós, 2007).

⁴⁶ Derrida, *Márgenes de La Filosofía*, 358.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Butler, *El género en disputa*.

disecciona y repliega los cuerpos en compartimentos estancos. No obstante, nos distanciamos de la lectura butleriana de la materia como «meramente fáctica» a la que opone la materialidad «dramática» del sujeto⁴⁹.

El impulso performativo del mundo material, proviene de su presencia significativa e iterativa; tras la que opera produciendo o transformando situaciones en el seno de una cultura⁵⁰. Una vez los objetos concebidos como actantes, el performativo los alcanza en la medida en que se destacan «como lo que explica el paisaje plagado de diferencias con el que comenzamos, los poderes dominantes de la sociedad, las inmensas asimetrías, el ejercicio aplastante del poder»⁵¹. Con este horizonte, emprendemos un circuito heurístico espiralado de apertura cognitiva; disposición física; capacidad de asombro; relativización y resignificación de la realidad concreta. El proceso en toda su extensión –que rebasa este fragmento– asume así como compromiso la aportación visual-sensitiva-reflexiva de imágenes que ayuden a trastocar las representaciones dogmáticas, opresoras y subsidiarias de los intereses mercantiles.

MATERIALES Y MÉTODOS

Dentro de la investigación performativa si hay un *a priori*, es la presencia de un cuerpo –el del investigador– involucrado como *filtro semántico* de un contexto determinado⁵²; donde «nuestras percepciones sensoriales, engarzadas a significaciones, dibujan los límites fluctuantes del entorno en que vivimos»⁵³. Por esto, al iniciar el planteo de la problemática a investigar, lo hacemos sabiendo que esta se halla amarrada a una forma de desplazamiento y traducción. Más aún, su corporeidad epistemológica la circunscribe a un plano situado que requiere de lo que, dentro del modelo interpretativo, se conoce como reflexividad⁵⁴; una actitud vigilante hacia las condiciones particulares de quien asume el rol de investigar.

Al examinar los métodos, la investigación en artes carece de paradigma, hecho que admite un margen de acción más amplio –y un marco institucional incipiente– comparativamente a otros campos de conocimiento. No obstante, la flexibilidad metodológica debería sostenerse como rasgo distintivo de su diseño indagatorio. Aun cuando sus bases alcanzaran solidez. Pues la invención y constante innovación de operatorias es propia de los procesos artísticos. Elemento constitutivo de su matriz cognoscente, poética y pedagógica.

⁴⁹ Judith Butler & Marie Lourties, «Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», *Debate Feminista: Público, privado y sexualidad*, año 9, vol. 18 (oct. 1, 1998): 296-314.

⁵⁰ Derrida, *Márgenes de La Filosofía*.

⁵¹ Latour, *Reensamblar lo social*, 108.

⁵² David Le Breton, *Cuerpo Sensible* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010), 40.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Rosana Guber, *La etnografía* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).



A propósito de la contemporaneidad, el síntoma heurístico –y holístico– de las producciones artísticas se ve exaltado. Lo que permite inferir que una metodología de investigación performativa debe al menos incluir dentro de su repertorio, modos de hacer singulares. Esto es, creados para fenómenos puntuales, en una relación de estrecha proximidad entre la demanda sensible de los procesos y la subjetividad artística. Componente que –desde una perspectiva interseccional– ya no trataría de ocultarse sino que, por el contrario, agregaría un plus de valor analítico⁵⁵. Por ello, al tratarse de un método de investigación y producción que prioriza la presencia del cuerpo como soporte, la singularidad deviene componente decisivo para construir una interpretación y una reacción del y hacia el mundo, que posteriormente se expresa abriendo una reflexión colectiva en instancias positivas.

Desde aquí, la acción de *rastrear* (oriunda del ámbito etológico), se instala como rúbrica metodológica con el fin de acentuar las marcas de animalidad técnica propias de la especie humana. Estas cualidades producen ecos que retumban en la extensión del cuerpo investigador y se diseminan en las diversas superficies de contacto. Donde las resonancias generadas hacia el interior y hacia el exterior de la obra funcionan en el plano de lo sensible. Lo sensible hacia dentro se pronuncia a partir del rastreo como operación que nuclea una disposición particular del cuerpo, una forma específica de desplazamiento, un acercamiento intuitivo a las cosas, observación, extrañamiento y diversos modos de registro. Mientras que lo sensible hacia fuera es encarnado por la interacción de producciones *intermediales* con los sujetos involucrados en el espacio de exhibición.

Dicho lo anterior, el proceso comenzó –ya lo dijimos, en el año 2018– con el registro fotográfico de aglomerados que se encontraban en la vereda. Casi siempre junto a tachos de recolección de basura. Cartones, trozos de objetos, zapatos, estructuras de hierro, entre otros, iban integrando una colección cada vez más densa. Los registros se fueron tomando rudimentariamente con el teléfono móvil. Aparato que se eleva, por su sujeción en el marco de los cuerpos, al orden de los atributos sensoriales de la «animalidad técnica» determinada. Desde allí, hicimos las fotografías siempre de paso a otros lugares, a partir del residuo energético del espacio temporal «trayecto». El que se distancia de la *deriva situacionista* en cuanto le es negada la condición de un recorrido trazado en la intencionalidad de la pérdida⁵⁶. Por el contrario, próxima a la idea de *táctica*⁵⁷, la caminata sucede como resistencia frente a la embestida de un tiempo productivo –de herencia posfordista– que ahoga todo esfuerzo de quebrantamiento.

⁵⁵ Ver «perspectiva de la acción» o «perspectiva inmanente» en Henk Borgdorff, *El debate sobre la investigación en las artes* (Amsterdam: School of the Arts, 2006).

⁵⁶ Guy Debord, *Teoría de la deriva*, trad. Internacional situacionista, vol. 1: La realización del arte (Madrid: Literatura Gris, 1999).

⁵⁷ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano* (México: Iberoamericana, 2000).

Caminar como narrativa *outsider*⁵⁸, de una forma de traslado que tiende al abandono. Caminar para llegar, sí, pero ejercitando la desalienación en la demora del durante. Caminar como línea de fuga. Caminar mirando; practicando un simulacro de exotismo. Montar un contrarrelato turístico al retratar las ruinas urbanas con un celular gastado. Ruinas con el predicado común de la espera al abismo del desecho. Cosas que permiten trazar perfiles de filiación sensible. Aunque tal relación, al principio, radique solo en forma de palpito. En forma de una intuición que se escucha y se sostiene. El procedimiento insiste en reiterar la lógica hasta descifrar los vínculos que se tejen en ese entramado. Pues se espera con ello trascender la incomprensión desde una persistencia «que se vuelve significativa cuando descubrimos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra»⁵⁹. Donde lo que se presenta como opaco y fragmentado comienza a hacerse evidente en la acumulación de imágenes.

La operatoria se sostuvo de manera casi ininterrumpida durante un lapso temporal de cuatro años. Esta involucró tanto la caminata y el registro como su conjunta sistematización en un archivo. Cuya lectura hermenéutica ulterior permitió establecer vínculos para recalcar contenidos. Dichos contenidos emanaban de la totalidad retratada, pero ganaban cohesión y discursividad al apartar o reunir determinadas características. Así, *Una casa a la intemperie* se compuso en la agrupación de hallazgos de artefactos domésticos evocativos del arquetipo casa⁶⁰. La metáfora de recordar una casa se configuró para manifestar tanto la habitacionalidad exterior –realidad de muchos que se hace ostensible en las calles de Córdoba– como la escasez de excedente con valor de uso que irrumpe en la capital cordobesa.

Las «muestras» se fueron clasificando en un archivo abierto que luego expusimos en forma de cuadrícula diagramática. La retícula del diagrama –nuevamente emerge la figura de Descartes– permitió la aprehensión de lo real construido. Recurso con el que pudimos reunir las capturas para una comparativa morfológica. Al mismo tiempo que el montaje nos dio margen para recodificar lo que antes estaba diluido por las calles de la ciudad. «El diagrama no solo redistribuye el flujo temporal y subvierte el orden jerárquico del espacio, también nos revela rasgos que previamente eran invisibles»⁶¹. Con esto, seguimos cuestionando la repartición del espacio idealizado cartesiano y resulta siempre provisorio en caso de encontrar otros modos efectivos de organización semántica.

El divorcio de las imágenes en distintos archivos dispuso otra agrupación, dando origen a la obra-archivo *Trabajos precarios*⁶². En ella la alegoría persigue matices de lo laboral entre los que identificamos el trabajo obrero, limpiavidrios, carto-

⁵⁸ Sobre esta condición social ver Howard Becker, *Outsiders* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012).

⁵⁹ Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (CABA: Fundación arteBA, 2014).

⁶⁰ Trimano (2018-2022).

⁶¹ Latour, *Esperanza de Pandora*, 83.

⁶² Trimano (2018-2022).



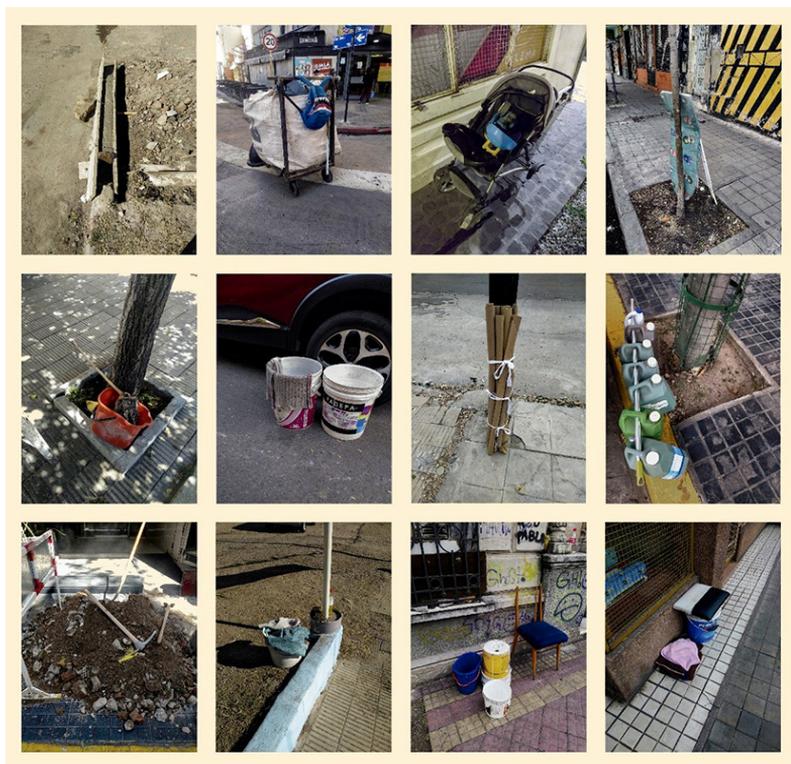


Figura 2. *Trabajos precarios* (fragmento de archivo), 2018-2022.

nero, materno, doméstico, entre otros. De esta manera, los registros tomados desde la amplitud categorial de lo residual-precario se fortalecieron por ideas de fuerza. Esto es, a través de la selección de ciertos atributos que se repiten hasta configurar lo «típico» de los empleos mencionados. En esta dirección, la lectura de las cosas en clave vincular, vibrante y constitutiva trata de hacer foco allí donde es indispensable reelaborar la conexión motriz con lo sensible para que nadie quede obliterado en su función productiva.

Llegados a este punto, el proceso atravesó ramificaciones que por ganar claridad hemos recortado. Sin embargo introduciremos que, durante la construcción del archivo, el rastreo dio con elementos que se recolectaron para el corpus poético. El cruce entre el registro fotográfico y la recolección bifurcó la práctica; ya que a raíz de este acontecimiento la exploración alternó entre el recogimiento de impresiones dispersas y un plano ensimismado en la indagación de objetos particulares. Razón de un desdoblamiento entre aquellas técnicas desplegadas al exterior del espacio público y las adecuadas para observar el territorio privado.

De este modo, inició el examen en profundidad de la *rejilla* como herramienta icónica del trabajo –históricamente femenino– de lo doméstico. Entre estas



Figura 3. *Epanáfora: fregar y estrujar*, fotogramas.

obras, la *videoperformance Epanáfora: fregar y estrujar* trabajó en la reiteración mimética de acciones coyunturales en la vida del trapo⁶³. Como el título permite ver, se repitieron dos operaciones consistentes en frotar múltiples trapos a ras del suelo, alternando con la torsión de los mismos por estrujamiento. La idea pone el acento en la trama tautológica de la vida doméstica; practicando un vaciamiento de sentido por desnaturalización iterativa. Se trata de reincidir hasta la disolución del contenido tácito que se fija a la materia. Además de poner en primer plano la pulsión de vida oculta en la fricción de las manos con el objeto.

Con el fin de arrojar luz sobre el carácter protésico de la cultura material, la práctica primaria de la *videoperformance* recién descrita actuó de bisagra para desembocar en operaciones de sujeción. Etapa en la que probamos encastres y superposiciones que dieron origen a las obras *Cuerpo artefactual* y *Soy yo no soy* como piezas integrantes de este repertorio⁶⁴. En la primera experimentamos asociaciones de encastre híbrido, exaltando el choque consumado entre fuerzas productivas heterogéneas. La obsesión allí es la definición y modelado de los cuerpos, territorio en el que se establecen roles de género y jerarquías –como verán un cuerpo femenino ensamblado a una valla obrera arranca a ambos de sus escenarios habituales–. En concomitancia, el fondo maquettato de cartón expresa la condición precaria del

⁶³ Trimano (2020).

⁶⁴ *Ibid.*





Figura 4. *Cuerpo artefactual*, 113 × 166 cm, *fotoperformance*.

universo laboral (artístico, obrero, femenino, doméstico), y refuerza la idea de constructo, que, como tal, queda dispuesto a ser desmontado.

En el caso de la obra *Soy yo no soy*, tensionamos el entorno virtual de lo metasocial en su trabazón matérica. Desde aquí se abre la pregunta sobre las representaciones identitarias que se articulan en estas mediaciones. ¿Qué atributos se desplazan? ¿Qué se recorta en ese espacio de producción simbólica? Más aún al considerar la masa crítica que no tiene acceso tecnológico. Ya suponiendo que exista una entrada a la virtualidad, ¿cómo se publicita una vida residual-precaria? El cartel –perteneciente a la esfera comercial– entabla una parodia de la propaganda que se funda en antagonía al ideal estético publicitario.

El corpus descripto retruena en sus relaciones, donde las obras dialogan entre sí y traman un espacio-tiempo particular. Este converge en forma de instalación y se nutre en la reflexión colectiva una vez que llega a espacios de circulación. Su estética inmanente se define en las reverberaciones conceptuales, mediales, éticas, materiales y tonales; la que coloca a la técnica como subsidiaria a un modo de operar. Esto se debe a que la praxis ajusta sus tácticas en el entorno, siempre atenta a las propuestas que de este se desprenden. Con esto, conducimos acciones en la alternancia de formatos y herramientas; constantemente en busca de procedimientos que dialogan con el contexto. Hasta armar una narrativa que va desde la finitud de la presencia performativa hacia la infinitud de sus posibles recepciones.



Figura 5. *Soy yo no soy*, 119 × 84 cm cada uno, carteles escaneados.

RESULTADOS

En la primera etapa del proceso, encontramos el rastro de cosas que mostraron una actividad diferente al excedente considerado basura. Tales restos se acomodan en la vereda generalmente sin empaquetar, hecho que excluye su recolección por parte del servicio oficial de residuos. La retirada del sistema de recolección que «entierra la basura»⁶⁵ da paso a otras formas de economía que se construyen por debajo de la línea del desecho. De aquí que en ocasiones llegan a institucionalizarse como «cooperativas de cartoneros». Las cosas que se recogen dan cuenta de un circuito económico general donde el descarte de objetos con valor de uso es casi inexistente. Motivo por el que estas cosas son desviadas a la condición de «material»⁶⁶. Con esto, su recuperación da forma a un trabajo conocido bajo el nombre de «cartonear». Asimismo, la categoría «cartonero» engloba técnicas de «catación» que no

⁶⁵ Sebastián Carenzo, «Desfetichizar para producir valor, refetichizar para producir el colectivo: Cultura material en una cooperativa de “cartoneros” del Gran Buenos Aires», *Horizontes Antropológicos*, año 17, n.º 36 (jul./dic. 2011): 15-42, Porto Alegre, 19.

⁶⁶ Sebastián Carenzo, «Desfetichizar para producir valor...», 15-42.



se restringen a la materialidad del cartón. No obstante, su nombre es acuñado por el lugar arquetípico que forjó el oficio ante el embate de la crisis económica argentina del año 2001.

Es así que lo que infrecuentemente puede aprovecharse en su forma previamente manufacturada aparece como mobiliario en la escenografía vital del «pobre» o como herramienta en los trabajos residuales⁶⁷. A esto se añaden los empleos que sin estar por debajo de la línea del desecho son asumidos por las clases sociales más bajas. Lo que sucede por las condiciones de desgaste físico –cuerpos precarios, residuales, descartables– que tales trabajos exigen. Los materiales precarios que entran a esos espacios laborales cargan con el maltrato que extraen del mundo de la vida. De modo que ofrecen un retrato calcado de la violencia que igualmente portan los cuerpos intrincados a esas objetualidades. Dicho examen puede trasladarse a otros órdenes de filiación humana no humana, y nos deja ver rasgos constantes para determinar patrones visuales.

Si bien el cauce de la pesquisa se mantuvo en los lindes de la visualidad poética, el hallazgo en sus postrimerías del estudio citado sobre una cooperativa de Gran Buenos Aires⁶⁸, y el encuentro fortuito con una cooperativa cordobesa llamada «La Victoria», permitieron corroborar datos que –en otro grado de análisis– se desprendían de la selección material retratada. La narrativa visual guiada por la intuición y el rastreo sensible desembocó así a lugares comunes desde donde se trazaron enunciados coherentes sobre un contexto particular. Hecho que sienta un precedente empírico propiamente artístico, donde el método intuitivo arribó a marcas expresivas que encontraron su correlato en otros campos disciplinares y experienciales. Esto, desde un esquema acorde a sus lógicas e intereses inmanentes que da la pauta para una transdisciplinariedad no antropofágica desde donde cotejar estrategias y probar contaminaciones sumamente ricas. Más todavía sin perder la particularidad medular de su heurística experimental, práctica, corporal, poética, intuitiva y afectiva.

Por su parte, la exploración profunda del trapo de rejilla plasmada, entre otras obras, en *Epanáfora: fregar y estrujar* fue posible gracias al trabajo previo realizado en el rastreo archivístico. A través del cual maduramos la reflexión sobre el universo trabajador y sobre lo residual-precario. La convivencia de ambas etapas robusteció una praxis compleja e integrada que favoreció la puesta en común de parámetros comunitarios y particulares. Desde esta base elaboramos factores subjetivos en el marco de repercusiones colectivas. Asimismo, la elección de la materialidad rejilla se fundó en la cercanía vincular que permitió acceder, desde la figura investigadora, a formas enunciativas genuinas y no esquemáticas. Situación plausible de abrir resonancias en otras subjetividades con realidades similares.

Por su parte, los enunciados *Cuerpo artefactual* y *Soy yo no soy* que sondearon metafóricamente la idea de ensamblajes híbridos conforman el fragmento irre-

⁶⁷ Un claro ejemplo de esto son los tachos de pintura que utilizan los limpiavidrios para lavar autos.

⁶⁸ Carenzo, «Desfetichizar para producir valor...», 15-42.

ductible de una exploración vincular con la materia abigarrada a la corporalidad humana. El cuerpo como campo de disputa entrena retóricas asociativas que insisten en trastocar el orden dominante; atravesando variaciones del lenguaje-poético-corporal como consecuencia del proceso reflexivo. Es más, esperamos que tal «rito de pasaje»⁶⁹ ayude a transformar la interpretación material, aportando visibilidad sobre las formas vigentes en su cruzamiento enmarañado de poderes y constreñimientos.

El recorrido que proyectamos intenta sostener la vista sobre «la carga material de la acción: el instante de sustitución, en el momento mismo en el que el futuro signo es extraído»⁷⁰. Por lo que comprendemos al arte como la puerta de ingreso a los trozos dispersos de una realidad que rechaza devorarse en el lenguaje. Antes bien, extender un puente que junte fuerzas discursivas-activas para sacudir los cimientos de la ortodoxia productivista. Pauta de una política molecular que exige un contacto directo con las cosas y una atención constante sobre las prácticas.

CONCLUSIONES

Observar la materia en clave de agencia y performatividad realza la capacidad discursiva de las presencias concretas con las que coexistimos. Cosas cuya inscripción contextual está dotada de fuerzas heterogéneas y sensibles que conflictúan, tensionan y definen sentidos en el plano experiencial. Tal enfoque nos acerca a la lectura de la cultura material como producto de una reiteración constante de acciones que se enganchan a la percepción de lo real. Con esto, la relación que estrechamos con el entorno es consecuencia del efecto iterativo de un sistema productivo que se halla estabilizado y encerrado en su propio cerco hermenéutico. El armazón de este constructo, lejos de inocente, se impone a través de intereses históricamente instalados. Allí donde la dicotomía cultura-naturaleza destierra los cuerpos a su exilio ontológico; alimentando la fantasía aporética de morar un escenario «vacío» de presencia y abarrotado de cosas supuestamente inofensivas.

En Córdoba –y en toda la Argentina–, el anclaje artefactual de lo residual y lo precario compone gran parte de la ecología de la calle. Tal viscosidad material trasluce un sistema de planificaciones colapsadas y dislocadas de los ciclos naturales, que desemboca en conductas extractivistas en el territorio. Movimiento articulado por los poderes dominantes de turno; explícitamente encarnado en las figuras de dirigentes políticos y círculos financieros empresariales. Lo argüido se hace evidente desde las múltiples dimensiones que a nivel colectivo e individual podemos abarcar. Sin embargo, el rastreo sistemático de las materialidades mencionadas asistió a la problematización de ciertas lógicas opresivas desde la pregnancy de los lenguajes visuales. Espacio discursivo donde la recolección, el compostaje y registro alimenta

⁶⁹ Victor W. Turner, *El proceso Ritual* (Madrid; Taurus, 1988).

⁷⁰ Latour, *La esperanza de Pandora*, 65.



un corpus de obra que conforma la micropolítica de una producción artística eco-socialmente comprometida.

Asimismo, se entiende que el alcance del problema se enreda en la propagación global de una visión civilizatoria que empieza ya –o eso deseamos– a desmoronarse. Para dar paso a nuevas narrativas horizontales y acompasadas con el exuberante «resto» de los vivientes. A tal fin es necesario elaborar estrategias de enunciación y prácticas de enrolamiento que vayan en consonancia con la escucha activa de temporalidades y perspectivas no humanas. Pues se entiende que la red de artificios que como humanidad hemos creado seguirá incrustada en el ordenamiento de la superficie. Tras lo que reclama el desafío colectivo de retraducir lo otro material desde la aceptación de este acontecer.

Tal parece que en un sistema «constituido sobre la quiebra de todos los códigos y las territorialidades», la tarea sea quizás emprender la búsqueda de nuevos códigos, afines a un descentramiento de lo social que incluya esta vez otras cosmologías. Acudir así a los relatos silenciados, mudos y relegados en su simbología inerte para ensayar operaciones que permitan reconocer y exaltar la contingencia de nuestro mundo objetual. Con ello, seguir insistiendo en el intento de desbaratar las estructuras asimétricas palpables en la trama de lo cotidiano.

La interpretación urdida –que insistimos en señalar, escapa rotundamente a posicionarse como vocera de un sector social– es situada, corporal, subjetiva, experienciada y examinada –desde en una lectura necesariamente distante– sobre los hechos efectuados. La misma pretende ubicarse en la tilde del interrogante, es decir, en la pregunta por la existencia. ¿Qué materialidades para qué cuerpos? ¿Cómo replantear las lógicas productivas? Tal es la potencia generalizadora que permite a este enclave poético colocarse en una agenda de interés trascendente a toda barrera geográfica. Con la certeza de que el nivel de vida del que gozan unos se traslada al índice de necesidad que sostienen otros; y este cálculo escalar se hace extensible a cualquier grado de análisis.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad La Laguna de Santa Cruz de Tenerife por extenderme la invitación para escribir el presente artículo. Este se desprende de la participación en el Congreso RADAR; organizado en el marco de su institución. Asimismo, dejo expresa gratitud hacia quienes emprenden la tarea de abrir espacios para la reflexión sobre las implicancias de investigar en artes. Dado que se trata de un campo incipiente, en cuanto a la práctica de pensar desde ahí una transdisciplinariedad que no la coopte, el cruce de experiencias y enfoques resulta fundamental. Por ello, aprovecho la especificidad del Congreso para proponer un complejo ejercicio metatextual y de autoanálisis *poiético*; como instancia posterior en la recogida de datos y producción artística de una investigación en artes.

RECIBIDO: octubre 2022; ACEPTADO: julio 2023

BIBLIOGRAFÍA

- ALYS Francis y MEDINA, Cuauhtémoc. «Los siete niveles de la basura», en *Diez cuadras alrededor del estudio*. México: Antiguo colegio de San Ildefonso. 2006. http://francisalys.com/books/San_Ildefonso_full.pdf.
- APPADURAI, Arjun (ed.). *La vida social de las cosas: Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo. 1991.
- AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós. 1991.
- BARAD, Karen. *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke UP. 2007.
- BATAILLE, Georges. *La parte maldita*. Barcelona: Icaria. 1987.
- BECK, Ulrich. *La sociedad del riesgo: Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós. 1998.
- BECKER, Howard. *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*. Madrid: Grupo Santillana. 1998.
- BENNETT, Jane. *Materia vibrante*. CABA: Caja Negra. 2022.
- BRETON, David le. *Cuerpo Sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados. 2010.
- BUTLER, Judith y LOURTIÉS, Marie. «Actos performativos y constitución del género: Un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», en *Debate Feminista: Público, privado y sexualidad*, año 9, vol. 18, pp. 296-314. 1998, octubre 1. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/526.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa*. Barcelona: Paidós. 2007.
- BORGENDORFF, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam: School of the Arts. 2006.
- CARENZO, Sebastián. «Desfetichizar para producir valor, refetichizar para producir el colectivo: Cultura material en una cooperativa de “cartoneros” del Gran Buenos Aires», en *Horizontes Antropológicos*, año 17, n.º 36 (jul./dic. 2011), pp. 15-42. Porto Alegre. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832011000200002>.
- CERTEAU, Michel de. *La invención de lo cotidiano: 1 Artes de hacer*. México: Iberoamericana. 2000.
- COOLE, Diana y FROST, Samantha (eds.). *New materialisms: Ontology, agency and politics*. Durham & London: Duke UP. 2010.
- DEBORD, Guy. *Teoría de la deriva*. trad. Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte. Madrid: Literatura Gris. 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Derrames: Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus. 2005.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos. 2010.
- DERRIDA, Jacques. *Márgenes de La Filosofía*. Madrid: Cátedra. 1994.
- ESCOBAR, Ticio. «El arte fuera de sí (2004)», en *Contestaciones: Arte y política desde América Latina*. CABA: CLACSO. 2021.
- FOSTER, Hal. *Malos Nuevos Tiempos: Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal. 2017.
- GIUNTA, Andrea. «Una estética de la discontinuidad», en *Oscar Bony, el mago: Obras 1965-2001*. Buenos Aires: Fundación Constantini I Malba. 2007.



- GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes: Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2011.
- GIUNTA, Andrea. *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* CABA: Fundación arteBA. 2014.
- GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de Sueños. 2006.
- GUBER, Rosana. *La etnografía: Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2012.
- HARVEY, David. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal. 2012.
- LATOUR, Bruno. *La esperanza de Pandora: Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Barcelona: Gedisa. 2001.
- LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial. 2008.
- LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos: Ensayos de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2012.
- MAKMA. «La belleza revulsiva de Liliana Maresca», en *Revista de artes visuales y cultura contemporánea*. 2016. <https://www.makma.net/la-belleza-revulsiva-de-liliana-maresca/>.
- MORIZOT, Baptiste. *Tras el rastro animal*. CABA: Isla Desierta. 2020.
- TURNER, Victor W. *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus. 1988.
- KOPYTOFF, Igor. «La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como Proceso», en Arjun Appadurai. (ed.). *La vida social de las cosas*. México: Grijalbo. 1991.

