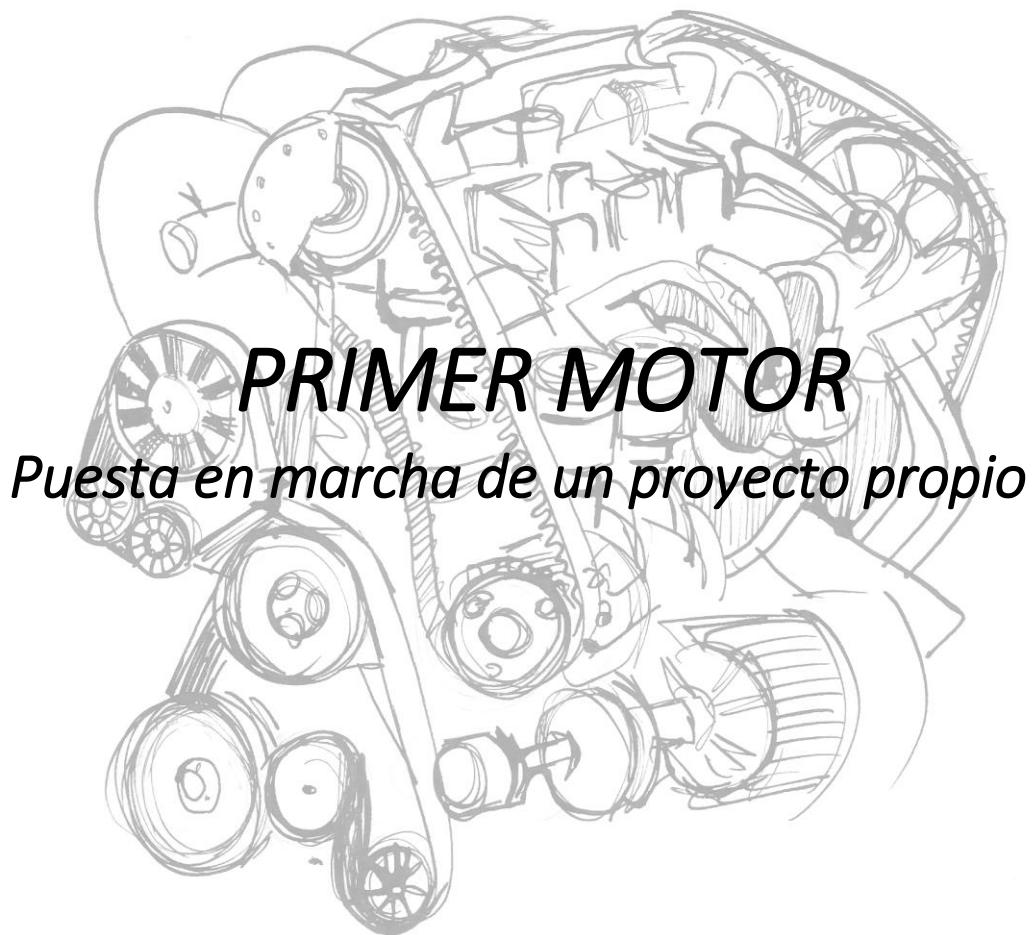


UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ARTE
Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón”

**Licenciatura en Artes Visuales
con Orientación en Dibujo**



Eugenia Rossi
Director: Prof. Lic. Carlos Molina
Codirectora: Lic. Mariana Picollo
2016

A Dios

*Por ser mi motor
por darme fortaleza para seguir adelante.*

A mis padres

*Que me acompañaron y me soportaron durante mi carrera
y especialmente durante el proceso de esta tesina.*

ÍNDICE

“EN EL PRINCIPIO...”	4
1 • HOJA DE RUTA.....	7
1.1. Origen	
1.2 Mito	
1.3 Primer Motor Inmóvil	
1.4 Fe	
1.5 Reflexiones en torno al dibujo y la línea	
1.6 Método	
1.7 Dispositivo, marco y otros conceptos	
1.8 Antecedentes	
2 • Etapa heurística PUESTA EN MARCHA	36
3 • Etapa crítica EL IMPULSOR DE LA LÍNEA	64
4 • Etapa de síntesis LA SOMBRA, LA CHISPA Y EL VEHÍCULO	95
5 • CONCLUSIÓN.....	146
BIBLIOGRAFÍA.....	149

“EN EL PRINCIPIO...”

Dibujo desde que tengo memoria. Mi juego favorito de la niñez fue siempre el dibujo. Podía pasar horas haciendo garabatos, intentando retratar personajes de dibujos animados o escenas inventadas por mí. A medida que fui creciendo, empecé a ver que ese campo creativo era mucho más amplio y contenía otras posibilidades. El dibujar no era para mí solo una actividad, sino que siempre se trató de una suerte de estado, un sumergirse, un adentrarse en el espacio blanco del papel que ofrecía la libertad de erigir un mundo con líneas.

“Una página en blanco de un cuaderno de dibujo es una página vacía. Hagamos una marca en ella, y los bordes de la página dejarán de ser simplemente el lugar por el que se cortó el papel; se habrán convertido en los límites de un microcosmos(...) Ese microcosmos contiene la potencialidad de todas las proporciones que hayas percibido o sentido(...)la potencialidad de todas las formas...)Y de entre todas estas potencialidades, has de escoger, en unos minutos, como la naturaleza a lo largo de milenios, las que corresponden a fin de crear un tobillo, o una axila con el pectoral hundiéndose en ella como un torrente subterráneo, o la rama de un árbol.”¹

Tal como lo describe John Berger a través de su personaje *Janos Lavin*, para mí el dibujar encierra toda esa potencialidad. Lo experimento como un paréntesis, porque en cierto modo me aíslo por un momento de lo que me rodea para ingresar en otro ámbito en el que todo pasa a depender (para bien o para mal) de mis propias decisiones sobre el papel.

Reflexionar sobre esto me condujo a pensar en la creación en general, la creación de *todo*, del mundo que nos rodea. Si bien profeso la religión católica, y desde una perspectiva acorde a los progresos alcanzados por la ciencia², siempre me interesaron los relatos mitológicos. Esas narraciones cargadas de simbolismo y de personajes extraordinarios que abren la puerta a otro tiempo, el tiempo de los comienzos. El transitar esta carrera de formación artística me brindó la oportunidad de explorar esta temática, este interés en esos comienzos miste-

¹ Berger, J., “Del diario de Janos Lavin” en *Sobre el dibujo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011, p. 88.

² La Iglesia Católica desestima una interpretación literal del Génesis bíblico.

Para más detalles remitirse a la encíclica *Humani generis* de Pío XII, y al mensaje de Juan Pablo II a los miembros de la Academia Pontificia De Ciencias (Vaticano, 22 de octubre de 1996).

riosos. Durante mi paso por el Taller Proyectual de Dibujo (TPD) decidí traducir este interés en obra, y hallé en la figura del motor un medio adecuado para hablar de ese principio en el que todo fue creado.

Pero más allá de su utilidad como herramienta conceptual, el motor también tiene otra historia, otro origen. Si bien no poseo conocimientos de mecánica, me interesa el deporte motor. En mi casa, desde siempre, el domingo es el día de ir a misa, y también, la cotidaneidad de este día está marcada por la carrera del TC³. Mi recuerdo de los domingos siempre viene acompañado por la voz del relator, anunciando la pronta largada desde la televisión.

En este punto, el lector se preguntará ¿qué tiene que ver el dibujo, la religión, las mitologías, los motores? ¿Qué se propone la autora de este texto que se nos presenta aquí como un conjunto de ideas e intereses incongruentes? De hecho, esas mismas preguntas se las ha formulado a sí misma quien escribe, y la respuesta puede dilucidarse a partir de otro concepto: identidad.

Pero con *identidad* no me refiero a un conjunto de características fijas e inalterables, sino a una construcción de carácter dinámico, elaborado a partir del diálogo del individuo consigo mismo y con “el afuera”.⁴ En este sentido, durante mi transitar por el TPD me propuse elaborar un discurso sobre mi misma a partir de entramado entre experiencias, categorías colectivas, e intereses personales. En definitiva, me propuse encontrarme a mí misma en el hacer artístico, construir una imagen que me represente y en la cual me vea, de alguna manera, reflejada.

Ésta difícil y tal vez nunca acabada empresa era para mí un paso necesario y obligado en mi formación artística, tratándose no de alcanzar un estilo cerrado en el cual refugiarme para siempre, sino de establecer un inicio, una base, un *desde dónde* situarme como punto de partida de mi camino artístico.

Dicho esto, aquellos intereses aparentemente inconexos, aquellas sensaciones sobre el dibujo resultan elementos indispensables para mi identidad. Mi madre es catequista. Mi padre es, entre otras cosas, técnico mecánico. Este detalle familiar resulta también significativo si se piensa en la religión y en la figura del motor como ingredientes de mi producción. El trabajar en arte me posibilitó unir estos universos y crear uno propio, desarrollando una serie de trabajos en los que trato de plasmar el momento de puesta en marcha de un desarrollo, esto es, un *principio*, con la intención de lograr una imagen que sintetice las formas propias de lo orgánico

³Turismo Carretera es una categoría argentina de automovilismo de velocidad. Es la competencia de turismo más antigua del mundo y la más popular del país.

⁴ Larrain, Jorge, "El concepto de identidad", artículo en Revista FAMECOS: publicação do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, N°21, agosto 2003, pp 31-32.

y lo mecánico. Y qué mejor manera de explorar mis inquietudes que a través del dibujo. Así lo describe Berger:

“Para el artista, dibujar es descubrir (...) Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas.”⁵

El tema de mi obra, lo que intento “descubrir” mediante el dibujo, es el origen, el primer momento de la creación. Y el propósito de esta tesina es dar cuenta de ese proceso de disección y re-ensamblaje de ese tema. En otras palabras, lo que se intentará aquí es analizar el modo en que abordé la temática, cómo se asociaron a ella otros conceptos, experiencias e intereses, y cómo, finalmente, todo esto fue traducido en obra⁶.

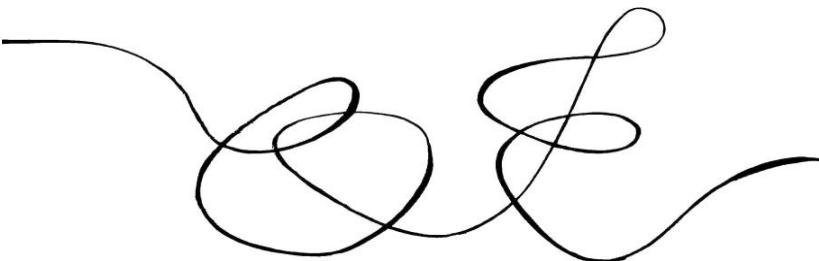
En el primer capítulo describiré el marco y las bases del presente trabajo, así como también sus límites. En el segundo, abordaré el concepto de mito con el cual desarollo la idea de origen. En el tercero, continuaré describiendo su progresión y el *giro personal* que trajo consigo algunas modificaciones, mientras que en el cuarto apartado detallaré la última etapa alcanzada con este proyecto en el que surgieron nuevas posibilidades.

⁵ Berger, J., *Óp. Cit.*, p. 7.

⁶ Entiéndase obra en su acepción de *cosa hecha*, como sinónimo de trabajo plástico, visual.

1

HOJA DE RUTA



El tema central de este escrito es el análisis de mi propia producción artística. Nos centraremos aquí en los trabajos desarrollados durante mi paso por la materia Taller Proyectual de Dibujo de la UNA desde el nivel II al V en el TPD.

Estos trabajos, realizados entre los años 2011 y 2014 giran en torno al concepto de origen entendido como principio, como génesis. A este eje se asocia otro conjunto de conceptos subsidiarios que, desde distintas proveniencias, han guiado mi actividad. Se trata de elementos teóricos que constituyen una base fundamental de mi trabajo, pero que sin embargo solo son puntos de referencia para mi investigación exploratoria.

Por ese motivo, y con el fin de mantener este análisis dentro del campo del arte, no se pretende aquí realizar un estudio exhaustivo de dichos conceptos. Al contrario, lo que propongo en estas páginas es examinar las características de mi proceso de trabajo y los distintos modos de configurar mi discurso visual teniendo en cuenta los diferentes elementos de los que me he servido para concretar mis obras.

El análisis seguirá el orden cronológico en el que este proyecto fue desarrollándose. Esto será posible gracias a los apuntes tomados a modo de diario personal durante cada uno de los cinco niveles del TPD. No he querido pasar por alto la mención de estos cuadernos ya que constituyen una herramienta extremadamente valiosa a la hora de examinar el camino ya transitado. Sin estos apuntes (que agradezco a los docentes de la cátedra por insistir en su empleo) no hubiera podido tomar real dimensión de lo desarrollado durante estos años.

Los trabajos realizados en el marco del nivel II serán abordados en un capítulo separado debido a que se trata del primer momento del proyecto sobre la temática elegida, momento de un primer reconocimiento o aproximación al objeto de análisis. El nivel III representó un punto de inflexión en el que lo explorado en la etapa anterior se articula y se define como un discurso más sólido. Y los niveles IV y V se encuentran en un mismo apartado ya que considero que logran sintetizar lo investigado en las etapas anteriores, y además aparecen nuevos elementos que amplían las posibilidades de trabajo.

A continuación, se detallará una serie de aclaraciones en torno a distintos conceptos utilizados en la presente investigación.

1.1 Origen

La cuestión del origen ha sido siempre una inquietud fundamental para el hombre, quien desde tiempos inmemoriales ha tenido curiosidad por el origen de la vida, de sí mismo, del cosmos, de algún objeto o fenómeno particular o de sus propias raíces familiares. El origen del universo en particular, constituye una de las mayores incógnitas, y ha generado un intenso debate que pervive en la actualidad. Las mitologías, las religiones y luego la ciencia han presentado, desde distintos enfoques, considerables intentos de responder a este cuestionamiento, basándose en maneras particulares de entender la realidad.

El término *origen*, según la Real Academia Española, significa:

1. *Principio, nacimiento, manantial, raíz y causa de algo.*
2. *Patria, país donde alguien ha nacido o tuvo principio la familia o de donde algo proviene.*
3. *ascendencia (serie de ascendientes).*
4. *Principio, motivo o causa moral de algo.*⁷

Será fundamentalmente la primera acepción la que trataremos aquí. Como señala Martin Heidegger “*Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es (...) El origen de algo es la fuente de su esencia*”.⁸

El origen y la evolución del universo son estudiados por la cosmología, una de las ramas de la astronomía. La cosmología física se ocupa del estudio académico y científico del origen del universo, destacándose la teoría del *Big bang* como el modelo mayoritariamente aceptado en la actualidad. Para mencionarla brevemente, podemos decir que esta teoría explica la aparición del universo a partir de un estado de muy alta temperatura y densidad denominado “gran explosión”, que habría tenido lugar hace 13.800 millones de años aproximadamente. A partir de dicho estallido, el universo se habría expandido gradualmente y, a medida que la materia se enfriaba, se habrían condensado diversos tipos de átomos conformando así las estrellas y galaxias de nuestro universo presente⁹.

⁷ Real Academia Española. “Origen”. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=RD4RJIJ> [Consulta: 26 enero 2016].

⁸ Heidegger, M. “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, (versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte), Madrid, Alianza, 1996.

⁹ Nationalgeographic.es, “El origen del universo”, [en línea], Disponible en <http://www.nationalgeographic.es/ciencia/espacio/origen-universo> [consultado por última vez: 01 Mayo 2016].

Encyclopædia Britannica, “Big-bang model” [en línea], Disponible en <http://www.britannica.com/topic/big-bang-model>, consultado por última vez: 01 Mayo 2016].

Pero también existe otra cosmología, la religiosa o mitológica, constituida por un cuerpo de creencias basadas en la literatura y las tradiciones de carácter mitológico, religioso y metafísico. Son estas explicaciones las que captaron mi atención. Estas maneras de ver el mundo nos plantean la cuestión de lo trascendental, de lo sagrado, de lo misterioso, de aquello que se encuentra más allá de lo material. Las llamadas cosmogonías abordan también la cuestión del origen del mundo, pero son relatos de carácter mítico en los que se explica el origen y la constitución del universo a partir de la acción de seres sobrenaturales o deidades.

Este “comienzo” no será tratado aquí desde una perspectiva física dentro del campo de la ciencia, porque lo que me ha movilizado ha sido la esfera de lo metafísico. Fueron las mitologías las que despertaron mi interés en la temática, interés que luego viró hacia los dogmas sobre la Creación postulados por la Iglesia Católica. En ese tránsito, hallé en el motor una figura de la cual valerme para representar el origen, en base a la obra de Aristóteles y Tomás de Aquino. El primero dio forma al concepto de *primer motor inmóvil*, mientras que el segundo intentó reconciliar las ideas de Aristóteles con la teología cristiana.

Pero el tema de la Creación, del origen, no estuvo presente de forma clara desde el comienzo de mi trabajo, sino que fue surgiendo y tomando forma en el transcurso del hacer, a medida que iba encontrando un camino plástico-formal.

Intentaremos abordar, desde el campo del arte y haciendo foco en mi propia producción, la cuestión del origen por excelencia, es decir, el origen absoluto, el origen del mundo y de la vida, la Creación. Cómo esta idea de un momento inicial subyace en mis trabajos y cómo se ve plasmada en mi obra y se entrelaza con otros conceptos e intereses que hacen a mi identidad. Conceptos estos que se fueron integrando en el transcurso del proceso y que, de alguna u otra manera, están o han estado presentes en mi vida personal y que se han reflejado en mis dibujos.

1.2 Mito

Nos asiremos de la definición amplia de mito esbozada por el filósofo e historiador de las religiones Mircea Eliade, quien señala la dificultad de encerrar al mito en una única definición capaz de abarcar su complejidad:

“El mito cuenta una historia sagrada, relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de ‘los comienzos’. Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las haza-

ñas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea esta la realidad total, el cosmos o solamente un fragmento(...). Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser(...) Los mitos revelan, pues, la actividad creatora y desvelan la sagrальidad (...) En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de los ‘sobrenaturales’) en el mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que fundamenta realmente el mundo y la que lo hace tal como es hoy día.”¹⁰

El mito, entonces, señala ese comienzo, ese principio en el que uno o varios seres sobrenaturales fundaron un orden. Pero además, estos relatos fijan pautas de acción al hombre creyente: “La función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas...”¹¹

Existe un tipo de mito muy particular, el cosmogónico, que tomaré también como sustento de mi producción. Los mitos cosmogónicos son aquellos que explican la creación del mundo, es decir, explican el comienzo absoluto. Se distinguen así de los denominados mitos de origen, que, por su parte, se centran en explicar la irrupción de una novedad dentro del cosmos previamente creado. Es en este sentido que Eliade considera que los mitos de origen son la prolongación complementaria del mito cosmogónico. Éste último funciona como modelo ejemplar de todo proceso de creación para las sociedades tradicionales, ya que da cuenta del gesto inaugural de la deidad creadora.

Los mitos cosmogónicos, no obstante, engloban una gran diversidad de relatos que difieren en cuanto a su estructura. El historiador de las religiones Charles H. Long en su obra “Alfa: Los mitos de la creación” estableció una clasificación de cinco tipos de mitos de la creación¹²:

1. Creación *ex nihilo*: Es aquella que tiene lugar *desde la nada*, ya que el potencial y la sustancia a partir de la cual se crea el mundo surge desde el interior del creador mismo. Éste último, si bien puede residir en un entorno físico, como la oscuridad o el agua, no utiliza estos materiales para crear.

¹⁰ Eliade, M., *Mito y realidad*, Barcelona: Kairós, 2009, pp. 13- 14.

¹¹ Ibíd.,p. 15

¹² Citado en Leeming, D.A., “Part III Comparative Aspects”, en *Creation myths of the World, an encyclopedia-second Edition* (Rev. ed. of: Encyclopedia of creation myths. c1994.), Vol. II, ABC-CLIO, Santa Bárbara, 2010. p. 1

2. Creación a partir del Caos: En este caso, la creación sucede a partir de un estado indiferenciado o una “extensión sin forma”, que constituye el material utilizado para crear el mundo. Se trata de un caos que es generalmente asociado con el mal, en contraste con el “orden” (cosmos), que representaría el bien.
3. Creación a partir de los “Padres del Mundo”: El mundo surge como producto de la unión, separación, división, sacrificio o desmembramiento de unas deidades consideradas como padres y madres del mundo.
4. Creación por aparición: Se refiere a los casos en los que la humanidad proviene de otro mundo, y el proceso de emergencia es comparado con el acto de dar a luz.
5. Creación por “Earth-diver”: Es el caso de las deidades que llevan a cabo cierta actividad o “buceo” en las profundidades de las aguas primordiales.

De esta clasificación utilizaremos principalmente las descripciones de la Creación *ex nihilo* y la creación a partir del Caos.

1.3 Primer Motor Inmóvil

Antes de detenernos en la idea del Primer motor, es necesario mencionar el concepto de causa. Con este término nos referimos a *aquello que se considera como fundamento u origen de algo*¹³. Este término se encuentra íntimamente unido al de explicación, porque generalmente cuando requerimos la explicación de algo nos estamos preguntando por su causa. Es por esto que la causalidad, entendida como la relación entre una causa y su efecto, es un concepto importante ya que permite conectar sucesos y objetos de formas significativas.¹⁴

El célebre filósofo griego Aristóteles formuló la teoría de las cuatro causas. A grandes rasgos, diremos que, para este filósofo, *causa* es todo principio del ser, de lo que depende su existencia. El griego distinguió, en el libro quinto de su *Metafísica*, cuatro causas:

- La causa material: aquello de lo que está hecho algo, es decir, el material que recibe la forma.
- La causa formal: aquello que un objeto es; su forma específica propiamente dicha que lo distingue.

¹³ Real Academia Española. “Causa”. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=80lpenf|80KB8MZ> Consulta: 26 enero 2016

¹⁴ Audi, R., “Causalidad”, en *Diccionario Akal De Filosofía*, Madrid: Akal, 2004. pp. 146-149.

- La causa eficiente o motriz: aquello que ha producido ese algo.
- La causa final: aquello para lo que existe ese algo, a lo cual tiende o puede llegar a ser.¹⁵

Ahora sí, regresemos a la idea de primer motor. Aristóteles sostuvo que necesariamente debía existir una primera fuente responsable de proporcionar movimiento (esto es, generar cambio) a todas las cosas de la naturaleza. Pero, para que esta causa fuera efectivamente una *causa primera*, tendría que ser necesariamente inmóvil; en otras palabras, no estaría sujeta al cambio.

Este motor, además tiene que ser forma pura sin materia, dado que esta última, según el pensamiento de este filósofo, se vincula con los seres físicos sometidos al cambio¹⁶. Este Primer motor o *Dios* no movería las cosas con causalidad eficiente, sino que lo haría como causa final esto es, como un objeto de deseo, “*como el amado mueve al amante*”.

El filósofo postula así la existencia de un principio impulsor de todas las cosas, que mueve todo lo que se mueve pero sin moverse él mismo, y lo llama *Dios*. Aunque cabe señalar que este dios no se corresponde exactamente con la figura del dios creador judeocristiano.

De lo postulado por Aristóteles, será la idea de un principio impulsor lo que se tomará aquí en cuenta. Esa figura, que el griego utiliza para describir ese primer generador de cambio, es la que utilicé para representar el origen como momento inicial.

1.4 Fe

En este análisis nos enfocaremos en la perspectiva del cristianismo católico, por ser esta la religión que yo profeso y porque marcó de forma decisiva mi proceso de trabajo. Es relevante esta aclaración ya que, luego de iniciar la exploratoria en base a la idea de mito y de primer motor inmóvil de Aristóteles, me incliné por el primer motor interpretado por Tomás de Aquino, quien se sirvió de él en sus *Cinco vías* o argumentos para demostrar la existencia de Dios a partir de la razón. La decisión de trabajar desde una perspectiva más personal me condujo a fijar un punto de vista en base a mi propia creencia religiosa.

¹⁵ Echegoyen Olleta , J., “Causa-Filosofía griega-Aristóteles”, en *Historia de la Filosofía. Volumen 1: Filosofía Griega.*, Madrid: Edinumen, 1995, Consultado en <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiagriega/Aristoteles/Causa.htm> Consultado por última vez: 26 enero 2016.

¹⁶ En el mundo de la naturaleza todas las cosas están sometidas al cambio. Esta inestabilidad es analizada por Aristóteles a través de la estructura acto/potencia.

El relato del origen, dentro de esta perspectiva, se encuentra en el libro del Génesis. Con este término griego, que significa justamente *origen*, se designa al primer libro del *Tanaj*, la Biblia hebrea (conocida por los cristianos como el *Antiguo Testamento*).

*En el principio, Dios creó el cielo y la Tierra', tres cosas se afirman en estas primeras palabras de la Escritura: el Dios eterno ha dado principio a todo lo que existe fuera de él. Sólo Él es creador (el verbo 'crear'--en hebreo 'bara`--tiene siempre por sujeto a Dios). La totalidad de lo que existe (expresada por la fórmula 'el cielo y la tierra') depende de Aquel que le da el ser.*¹⁷

Por otra parte, la Iglesia Católica en su *Catecismo*, (texto en el que se exponen los aspectos doctrinales básicos), explicita los dogmas sobre la Creación del mundo, entre los que destacan los siguientes:

- Que todo lo que existe fue creado por Dios "de la nada" (*ex nihilo*);
- Que crea un mundo ordenado y bueno;
- Que Dios trasciende la Creación pero está también presente en ella;
- Y que Él mantiene y conduce su creación.

La Iglesia Católica, a diferencia de otras ramas del cristianismo, no hace una lectura literal del Génesis:

"...el libro del Génesis no pretende explicar 'científicamente' el origen del universo ni la aparición del hombre sobre la tierra. Con las expresiones literarias y los símbolos propios de la época en la que fueron escritos, esos textos bíblicos nos invitan a reconocer a Dios como el único Creador y Señor de todas las cosas. Este reconocimiento nos hace ver el mundo, no como el resultado de una ciega fatalidad, sino como el ámbito creado por Dios para realizar en él su Alianza de amor con los hombres. (...) los autores inspirados no recurrieron a formulaciones abstractas. Lo hicieron por medio de una serie

¹⁷ Catecismo de la Iglesia Católica, "II- La creación: obra de la Santísima Trinidad", Conferencia Episcopal Argentina, Edidea Madrid, 1993. pp. 78

de relatos convenientemente ordenados, de hondo contenido simbólico, que llevan la impronta del tiempo y de la cultura en que fueron escritos. Por eso, al leer estos textos, es imprescindible distinguir entre la verdad revelada por Dios, que mantiene su valor y actualidad permanentes, y su expresión literaria concreta, que refleja el fondo cultural común a todos los pueblos del Antiguo Oriente.”¹⁸

En síntesis, el marco de la religión católica constituye la clave interpretativa de mi trabajo a partir del TPD nivel III.

1.5 Reflexiones en torno al dibujo y la línea

*“Dibujar es, ante todo,
la meditación de una existencia
que no puede serlo sin misterios”*

Joseph Beuys.

El dibujo, como modo de representación gráfica, constituye una herramienta para pensar, describir, explicar, comunicar. Es el primer paso de un proyecto, en el que la línea es uno de los elementos con los cuales es posible dar forma a una idea o a un objeto.

Dibujar es también una forma de conocer, porque al definir formas se indaga en las cualidades y la identidad de las cosas, ya sean éstas reales o imaginarias. Una línea que se cierra sobre sí misma crea una forma, señala un borde y establece así una separación entre el fondo y el espacio capturado por la línea.

“Al principio del dibujo está la línea, que, si es cerrada, marca un exterior y un interior. Cerrada o no, afirma una diferenciación del mundo, una discontinuidad, y por consiguiente, un lugar de información concentrada: no es de extrañar, entonces, que se asocie fácilmente con la actividad racional. Llevados por esta libertad del trazo diferenciador, hemos llegado a asociar el dibujo con la creación del mundo: el dibujo a trazos es un poco a lo visual lo que el verbo es a lo fonatorio.”¹⁹

¹⁸ *El libro del pueblo de Dios-La Biblia*, Buenos Aires: San Pablo, 35 edición, 2013, pp. 29 y 30.

¹⁹ Groupe μ (Centro de Estudios poéticos, Universidad de Lieja, Bélgica) *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, capítulo V, “El signo plástico”, Cátedra, Madrid, 1993, p.228 [El subrayado es mío].

Este elocuente párrafo aquí citado vincula al dibujo nada más ni nada menos que con la Creación del mundo, ese *arché*, objeto de mi estudio en el marco de las artes visuales. Como el gesto separador llevado a cabo por las deidades creadoras en los mitos de origen, las líneas en un dibujo establecen un nuevo orden, sus alcances y sus límites. La línea permite establecer un límite, contornear para así definir algo, individualizándolo. En este sentido es lícito establecer un paralelismo entre el dibujar el contorno de una forma y un mítico gesto inicial.

Paul Klee, al reflexionar sobre el arte, también señaló esta relación: “*El arte a imagen de la Creación. Es un símbolo, tanto como el mundo terrestre es un símbolo del cosmos*”²⁰

La línea, uno de los elementos básicos del dibujo, nace a partir de la presión ejercida por un instrumento sobre el plano, seguida de un desplazamiento del punto de contacto. Este elemento visual tiene diversas funciones de significación plástica. Justo Villafaña, en su *Introducción a la teoría de la imagen*²¹, describe cinco grandes roles asumidos por la línea:

1. Crea vectores de dirección que aportan dinamismo a la imagen, lo que además condiciona la lectura de la misma.
2. Separa planos. Disocia el espacio plástico.
3. Con la utilización de tramas, la línea puede otorgar volumen a través del sombreado.
4. Posibilita la construcción de estructuras.

En *Estética de los elementos plásticos*, Osvaldo López Chuhurra reseña también las características de la línea y sus funciones, señalando que se trata de un elemento organizador:

“*Para llevar a la tela la idea de dicha naturaleza apelaremos al dibujo hecho con líneas {línea es invento del hombre} porque solo así podremos hacer visibles los componentes de dicho paisaje (paisaje, vocablo también inventado por el artista). Quiere decir que la línea es la fuerza fundamental, que organiza el mundo de la naturaleza en su transposición al papel o a la tela (...) la línea organiza y define las formas...*”²²

²⁰ Klee, P. *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires: Caldén, 1976, p. 63.

²¹ Villafaña, J., “La representación; 5. Los elementos morfológicos de la imagen; la línea”, en *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid: Pirámide, 2006. Pp. 103-107. Recuperado de <http://ebiblioteca.org/?/ver/60801>

²² López Chuhurra, O., *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona: Labor, 1971. p 46. [El subrayado es mío].

Al igual que los mitos de creación, la línea establece un orden, una organización del espacio, al mismo tiempo que marca direcciones y sentidos, establece límites, en otras palabras, fija leyes. Por su parte, Aleksandr Rodchenko señaló también que la línea es el elemento sin el cual es imposible construir y crear.²³

“La importancia de la LINEA por fin quedó patente: de una parte su función como límite y borde, y de otra como factor de la estructura primordial de todo organismo vivo, de su esqueleto por así decirlo (o base, armazón, sistema). La línea es lo primero y lo último, así en la pintura como en toda su forma imaginable de construcción. La línea es la ruta de paso, movimiento, colisión, frontera, conexión, intersección.”

Organizar, diferenciar, delimitar, construir, crear. Todos son roles desempeñados por la línea en el dibujo. Y todos ellos se relacionan con la Creación, con las cosmogonías, con un principio.

Por otra parte, la definición de línea planteada por Wassily Kandinsky apela al dinamismo como fundamento: *“La línea es el producto de un punto móvil, surge con el movimiento, mediante la destrucción del reposo máximo, el punto. El estatismo del punto se transforma en la dinámica de la línea”*²⁴.

Se observa aquí la idea de un desarrollo, de una potencialidad que se desenvuelve, de un desplazamiento. El movimiento implica tiempo, necesario éste para percibir aquél. Una línea que marca un recorrido, un trayecto, un rumbo.

Paul Klee describe, por su parte, el trayecto de una línea, su recorrido, aludiendo indirectamente a la dualidad vida/muerte, *“desde el punto muerto, propulsión del 1er acto de movilidad (línea)”*²⁵ El primer acto de movilidad podría pensarse quizá como el primer acto de vida, la puesta en marcha de la vida.

A partir de lo anterior puede establecerse cierta relación entre la línea, el mito y el motor. La línea como elemento plástico organiza, y al contornear diferencia e identifica una forma. Del mismo modo, los mitos explican y declaran un orden, narran cómo fue el principio que incluye por lo general una separación (ya sea del cielo y la tierra, madre y padre, etc.). La línea

²³Rodchenko, A, “Línea”, Moscú, 23 de Mayo de 1921.

Documento disponible en http://www.ddooss.org/articulos/textos/Alexander_Rodchenko.htm

²⁴ “Línea” en arts4x.com Diccionario enclopédico de arte y arquitectura

<http://www.arts4x.com/spa/d/linea/linea.htm>, consultado por última vez 23 enero 2016.

²⁵ Klee, P., *Op. Cit.*, p 56.

crea una dirección, un rumbo, y asimismo el mito define un orden, establece el modo en que el hombre debe actuar y desenvolverse en ese cosmos.

Asimismo, la línea se concibe también como la ruptura de la inercia del punto, y esto puede vincularse con la idea de un motor, un impulsor de ese desplazamiento. Al tratarse aquí de un elemento gráfico, hablamos de un dinamismo virtual, una sensación, ya que la línea en sí no se mueve, es estática, al igual que el primer motor que es inmóvil. De esta manera, dibujo, línea, mito, Primer Motor y Creación quedan asociados de manera metafórica.

La capacidad de la línea de diferenciar, organizar el espacio y representar la forma es mi punto de partida, y la razón que sostiene la elección del dibujo como lenguaje para abordar la temática religiosa del origen de todas las cosas.

1.6 Método

Utilizareé como herramienta de análisis el método de investigación en artes visuales de Norberto Pagano, que a manera de primera aproximación al problema de la metodología en la investigación en este campo, establece tres etapas: heurística, crítica y de síntesis creadora. Cabe aclarar que este método fue concebido por su autor como un proceso que no tiene un sentido necesariamente lineal.

La etapa heurística se refiere al momento en que el artista halla una idea o tema y se ve ante la necesidad de trabajar al respecto. Empieza entonces por reunir, de manera más o menos intuitiva, elementos conceptuales, icónicos y técnicos. Dentro de la etapa heurística Pagano incluye un momento temático, uno exploratorio, uno erudito y otro de diagnóstico.

En el momento temático es cuando surge el tema, ya sea de manera clara o imprecisa. Esto sucede generalmente a partir de una imagen esbozada, pero puede darse también en base a un hallazgo ocasional de una forma, color, o cualquier otro recurso plástico.

El momento exploratorio, por su parte, refiere a un reconocimiento icónico en el que se realizan bocetos generales, tratando de conjugar los materiales y recursos en el momento temático.

Al momento en que se recurre a distintas fuentes iconográficas y teóricas se lo denomina momento erudito. El autor señala que, más allá de que se efectivice una revisión consciente de las fuentes, estos conocimientos subyacen de manera latente en la cultura internalizada por el artista.

Una vez reunido el material preparatorio, o a medida que este material se va reuniendo, en el momento de diagnóstico, se procede a su estudio por separado. Es decir, se analiza la elección de la técnica, la composición, las formas, el color, etc.

En la etapa crítica el artista selecciona, de entre los elementos reunidos y las distintas posibilidades de acción, aquellos elementos que considera definitivos. Dentro de esta etapa, tiene lugar un momento axiológico (o de valoración), en el que se sopesa el valor y la importancia de los materiales. A partir de esta valoración se decidirá qué elementos serán incluidos o excluidos.

El momento hermenéutico (o de interpretación) consiste en dar un sentido y una significación a los componentes de la obra.

Por su parte, la etapa de síntesis creadora es el momento creador, en el que el artista materializa su obra como una síntesis de su proceso investigación. *“La creación surge como un diálogo dinámico entre su intuición, su voluntad, sus conocimientos y su accionar. El resultado será invariablemente un descubrirse en su ser profundo. Será como ver nítidamente reflejada su personalidad en el espejo de su obra.”* Esto último es lo que me propuse con mis trabajos desarrollados en el marco del TPD.

Esta tesina se estructura siguiendo estas tres etapas mencionadas. Mi producción desarrollada durante los niveles I y II del TPD constituye la etapa heurística de este proyecto personal, porque es cuando surge el interés en la idea de origen, de mito cosmogónico y la voluntad de dibujar fragmentos de motores se combina con la indagación sobre el primer motor inmóvil. El nivel III corresponde a la etapa crítica, porque tiene lugar una selección y valoración de los elementos que consideré relevantes para continuar trabajando. Los trabajos del nivel IV y V se engloban en la etapa de síntesis, ya que se consigue articular mis intereses, lo descubierto de forma intuitiva y el conocimiento adquirido y documentado. Si bien en el trabajo realizado en cada uno de estos niveles existieron momentos de heurística, exploratoria, crítica, búsqueda de referencias e interpretación de lo logrado; constituyen una etapa dentro del proyecto general que engloba mi producción personal en el TPD.

Pagano, en su *Método*, también se refiere al árbol de proyección. Conocido también como Método de camino crítico y como *Construction Performance Method*, constituye una suerte de mapa de construcción, planificación y derivación de ideas. Como herramienta capaz de dar cuenta de los mecanismos del nacimiento, desarrollo y conclusión de una obra de arte. Permite abordar la reconstrucción del pensamiento del artista aportando una mirada crítica

sobre la propia producción en la medida que establece un registro de nuestras decisiones y comportamientos. El árbol de proyección se compone de:

- *Nodos*: Se trata de puntos de partida, de llegada o de cruce de los vectores de proyección de intenciones. Según el avance de la investigación podrán ser secundarios, terciarios, cuartarios, pentarios, etc.

Del nodo de inicial (que puede residir en una idea o una forma concreta), surgirán una o más ramas (*vectores de intención*) según las decisiones que vaya tomando el artista.

- *Nodo de inserción*: son nodos que, por sus características, proveniencia o función, se diferencian del nodo que se está desarrollando, pero que converge con éste, aportando nuevos contenidos al desarrollo de la idea principal.
- *Nodo de quiasma*: es el nodo que nace como resultado de la convergencia de dos o más vectores de intención.
- *Nodo abierto*: nodo cuyo desarrollo fue suspendido, pudiendo quedar reservado para otra instancia del proceso.
- *Ramas, vectores de intención o rutas alternativas*. Son líneas, a modo de conectores, que se proyectan a partir de un nodo para unirse con otros, dando de este modo dirección y sentido a la exploratoria. Éstas ramas pueden ser de débil o fuerte determinación (que deberán ser diferenciadas gráficamente).

El árbol de proyección ha sido una herramienta muy útil para ordenar y clarificar mi proceso de trabajo. Me ha permitido tomar conciencia de mis decisiones y avances, y por ese motivo será incluido en el presente trabajo. Del mismo modo, en el desarrollo del presente escrito serán señaladas las distintas etapas según el método de Pagano.

*[ANEXO: ÁRBOL DE PROYECCIÓN GENERAL]

1.6 Dispositivo, marco y otros conceptos

Es necesario dejar en claro algunas nociones que constituyen verdaderas herramientas para pensar la obra y sus alcances. *La imagen* de Jacques Aumont será nuestro principal recurso en cuanto a terminología.

Señalemos, en primer lugar, el concepto de representación. Según Aumont, “*es un proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa (...) permitiéndole al espectador ver por delegación una realidad ausente*”.²⁶ Esto es, hacer presente algo a través de un “mediador”.

Por dispositivo entenderemos al “*Conjunto de determinaciones que engloban e influyen en toda relación individual con las imágenes (...) en especial, los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y eventualmente de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas.*”²⁷ En otras palabras, todo aquello que media entre el espectador y la obra es parte del dispositivo.

Asimismo, es importante mencionar el concepto de marco, que es “*el borde del objeto, su frontera material*”²⁸ puede tener dos acepciones: marco-objeto y marco límite. El primero es el objeto propiamente dicho que encuadra a la imagen; mientras que el marco-límite es lo que detiene a la imagen y define su campo al separarla de lo que no es imagen. Aumont advierte que, si bien estos dos marcos suelen coincidir, no siempre es así.

Se tomará también en cuenta la idea de principio collage desarrollada por Marchan Fiz, quien en “*Del arte objetual al arte de concepto*”²⁹ ha señalado que mediante el collage se produce la inserción de materiales reales, permitiendo la entrada de la realidad en la obra. La realidad entonces no se imita, sino que se incorpora en sí misma. Por otra parte, ese fragmento de realidad, al incorporarse a la obra, pierde su sentido unívoco al ser descontextualizado. Así, este objeto, al asignársele otro contexto y otras asociaciones, adquiere nuevas significaciones. Desde las experiencias cubistas, el principio collage se extendió durante el siglo XX con el ready-made, el *objet trouvè*, el *assemblage* y posteriormente los ambientes y *happenings*.

²⁶ Aumont, J., *La imagen*, Barcelona: Paidos, 1992 p. 108

²⁷ *Ibid.* p. 143.

²⁸ *Ibid.* p. 152

²⁹ Marchan Fiz, S., “El ‘principio collage’ y el arte objetual”, en *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid: Akal, 1997, p.159-163.

Cuando hablemos de instalación, loaremos haciendo referencia a la descripción de Josu Larrañaga, quien destaca el espacio y el espectador como elementos centrales en este tipo de práctica artística. Se trata de posibilitar una nueva utilización del espacio

El término instalación, en su aplicación en el campo del arte, hace referencia a trabajos en los que el espacio se ubica como el protagonista de la propuesta plástica, y al mismo tiempo, se sitúa al espectador como eje de la experiencia artística. El espectador no solo es incluido en ese espacio, sino que también su presencia forma parte de la obra.³⁰

En cuanto al rol del espectador en la instalación, tendremos en cuenta lo esgrimido por Elena Oliveras³¹, quien señala que existen tres tipos de instalaciones según el desplazamiento el espectador: aquellas que pueden ser recorridas, en las que se puede ingresar y aquellas que el espectador puede espiar. Por lo demás, Oliveras también otorga relevancia al papel del espectador como *co creador* de la instalación, y la sitúa a ésta última entre la *performance* y el *happening*, ya que, si bien el artista tiene en cuenta al espectador al momento de planificar su obra, no puede controlar o programar por completo su intervención.

1.7 Antecedentes

El término “arte” puede abrigar distintos significados de acuerdo al momento histórico y al marco cultural que se analice. Pero se trata fundamentalmente de una expresión del ser humano:

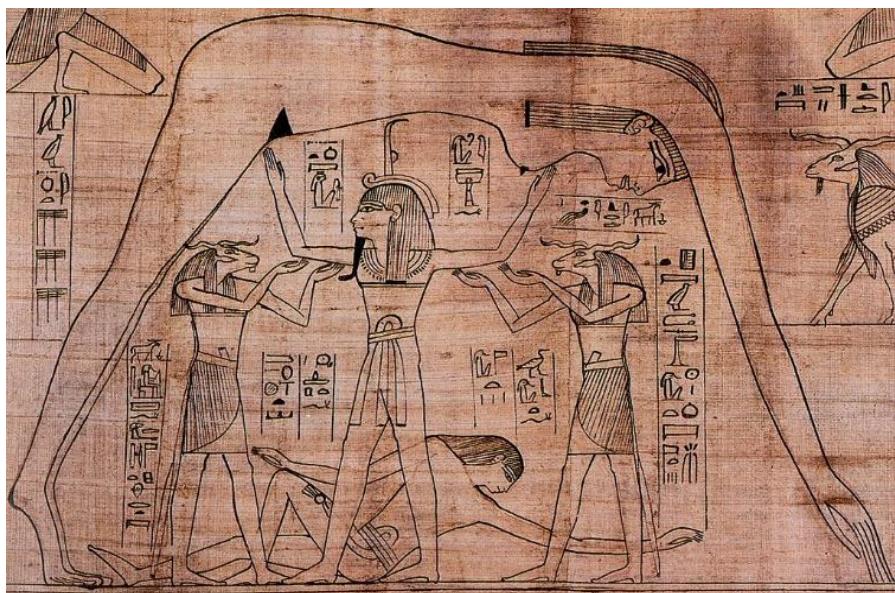
*“El arte es una actividad humana consciente, capaz de reproducir cosas, construir formas y expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque”*³²

Inicialmente, las expresiones artísticas aparecen vinculadas a una función ritual, mágico-religiosa, de devoción, y dan cuenta de una visión particular de su entorno, como también de la vida y de la muerte. Es por eso que a continuación veremos algunos casos en los que se alude a la cuestión del origen o creación del mundo.

³⁰ Larrañaga, J., *Instalaciones*, Guipúzcoa: Nerea, 2001. p. 31, 32.

³¹ Oliveras, E., “Nuevos géneros”, en *La levedad del límite: arte argentino en el fin del milenio*, Buenos Aires: Fundación Petroruti, 2000.

³² Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos, 2001, pp. 63-67.



“El dios Shu (Aire) separando a la diosa Nut (el cielo) y al dios Geb (la tierra)”, detalle de Papiro Greenfield (El libro de los muertos de Nesitanebtashru), British Museum.

Puede verse un ejemplo de la separación del cielo y la tierra en el Papiro Greenfield. Esta representación, perteneciente al *Libro de los Muertos*³³, da cuenta de la unión de Nut (cielo) y Geb (tierra), que para los antiguos egipcios había dado nacimiento al mundo, representa al Caos. Es necesario que cielo y tierra, los “padres del mundo”, se separen para hacer lugar a lo nuevo, para que la progenie pueda desarrollarse.³⁴ Se observa entonces una demarcación: el establecimiento de límites o fronteras sobre aquello que aparecía como una totalidad indiferenciada. En este caso se han utilizado representaciones humanizadas para referirse al cielo y la tierra.

En último siglo de lo que se conoce como Edad Media, encontramos una obra de Giovanni di Paolo ubicada originalmente en la Basílica de Santo Domingo, en Siena.

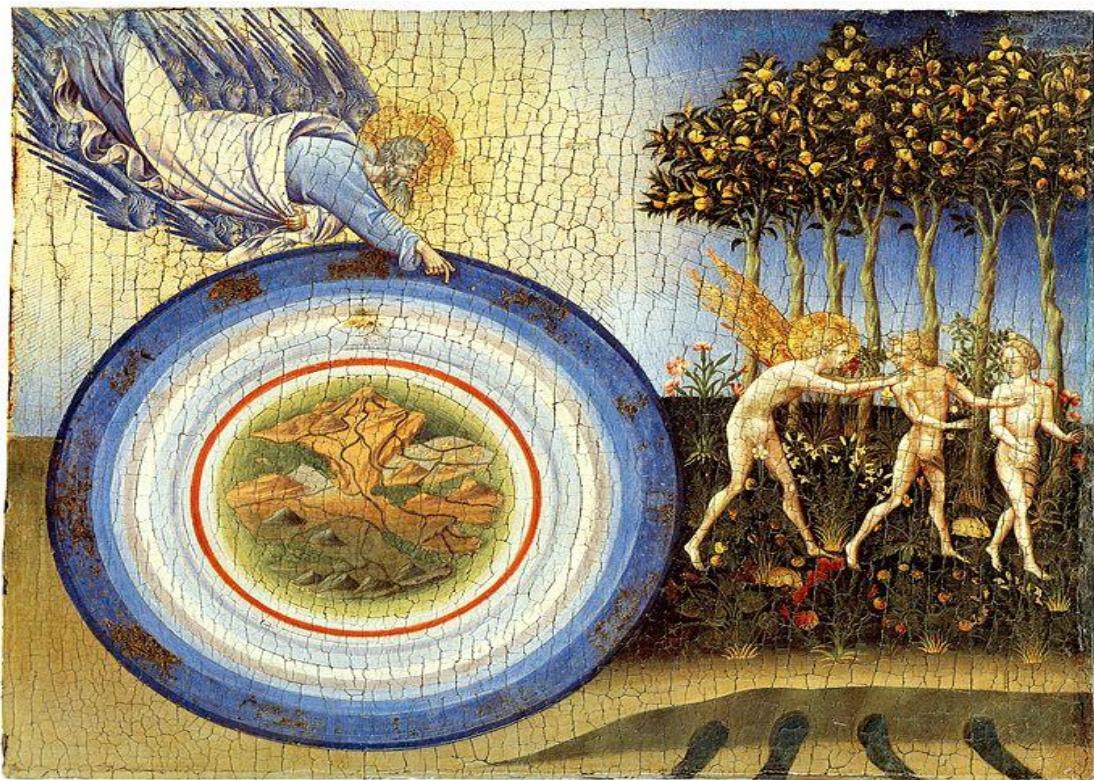
En este caso puede observarse dos episodios de la historia de la Creación: Dios Padre, acompañado por serafines, señala el cielo y la tierra recién creados. Junto a esta escena, Adán y Eva son expulsados del Paraíso.³⁵ Esta visión del Paraíso nos remite a aquella evocada por Dante en *La divina comedia*, según la cual el universo aparece como un globo celeste conteniendo a la tierra. Ésta última aparece asimismo rodeada por círculos concéntricos, que representan los cuatro elementos, como así también representan a los planetas co-

³³ Libro de los muertos es el nombre moderno de un texto funerario del Antiguo Egipto que se utilizó desde el comienzo del Imperio Nuevo (hacia el 1550 a. C.) hasta el 50 a. C. El texto consistía en una serie de sortilegios mágicos destinados a ayudar a los difuntos a superar el juicio de Osiris, y asistirlos en su por la *Duat*, (el inframundo).

³⁴ Leeming, David A, “Part III Comparative Aspects”, en *Creation myths of the World, an encyclopedia*- second Edition (Rev. ed. of: Encyclopedia of creation myths. c1994.), Vol. II p. 346, ABC-CLIO, Santa Bárbara. 2010, p 16.

³⁵ The Metropolitan Museum of Art Guide. “Robert Lehman collection”, 2da edición, 1994, pp. 350.

nocidos en aquel entonces³⁶. Aparecen también las constelaciones zodiacales rodeando a la tierra.³⁷ Éste motivo de los círculos concéntricos puede hallarse en muchas representaciones de la época, haciendo alusión a las jerarquías creadas.³⁸



Giovanni di Paolo, “La creación del mundo y la expulsión del Paraíso”, 1445, Temple y oro sobre tabla basilica de Santo Domingo.

En la creación *ex nihilo*, una deidad suprema, existente en un vacío *pre -creación*, es la que inicia el proceso de creación de manera consciente, independientemente de una materia primigenia.

Esta pieza, fechada en 1445, se ubica, según la historiografía tradicional, en la llamada Edad Media. En aquél contexto no existía el concepto de arte como fin en sí mismo, y las piezas tenían un carácter funcional. El medievalista francés Georges Duby señala que la obra de arte medieval respondía esencialmente a tres funciones: ser una ofrenda a Dios con el fin de obtener su gracia, su indulgencia, etc.; ser intermediaria entre el mundo sobrenatural y el humano, haciendo visible en este las realidades divinas, según la máxima de San Pablo *per visibilia ad in-*

³⁶ Representan los planetas conocidos por la cosmología medieval y renacentista, que incluye al sol.

³⁷ The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/458971>

³⁸ Chevalier, J., “Círculo”, en *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, pp. 300-305. Recuperado de Biblioteca colaborativa del grupo de Facebook *Historia y teoría del arte en pdf* https://mega.nz/#F!dJpkSK7C!_a886mAKFwJMmcREqW35AQ!UQJ0IDBR [Consulta 14 noviembre 2015]

visibilia (a través de lo visible hacia lo invisible), y ser una afirmación de poder de Dios, de la Iglesia y del poder político.³⁹

Aquí conviene detenerse un momento para examinar las representaciones de la Creación desde la mirada cristiana. A grandes rasgos, pueden distinguirse tres grandes modos de representar la Creación⁴⁰:

- 1) Como secuencia, siguiendo la sucesión de los siete días narrados en el libro del Génesis,(Tapiz de la Creación, Catedral de Gerona y Mosaicos de la Catedral de Monreale);
- 2) Como un proceso unificado, sintetizado, en el que Dios es representado como un geómetra modelando el mundo con un compás (ver Dios geometra. Biblia de San Luis);
- 3) La creación del hombre, Adán y Eva. (Ver *La creación de Adán*, Miguel ángel).



Tapiz de la Creación, Catedral de Gerona, c. 1095-1100. Aquí vemos representadas ocho escenas del Génesis, alrededor de la figura de Cristo.

³⁹ Duby, G., *Arte y sociedad en la Edad Media*, Buenos aires: Taurus, 1999, pp. 7-10.

⁴⁰ Hernando, I. G., "La Creación", en Revista Digital de Iconografía Medieval, Nro. 3, 2010, Universidad Complutense de Madrid.

Recuperado de <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-3>
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Creaci%C3%B3n.pdf>
Consulta: 25 febrero 2015.



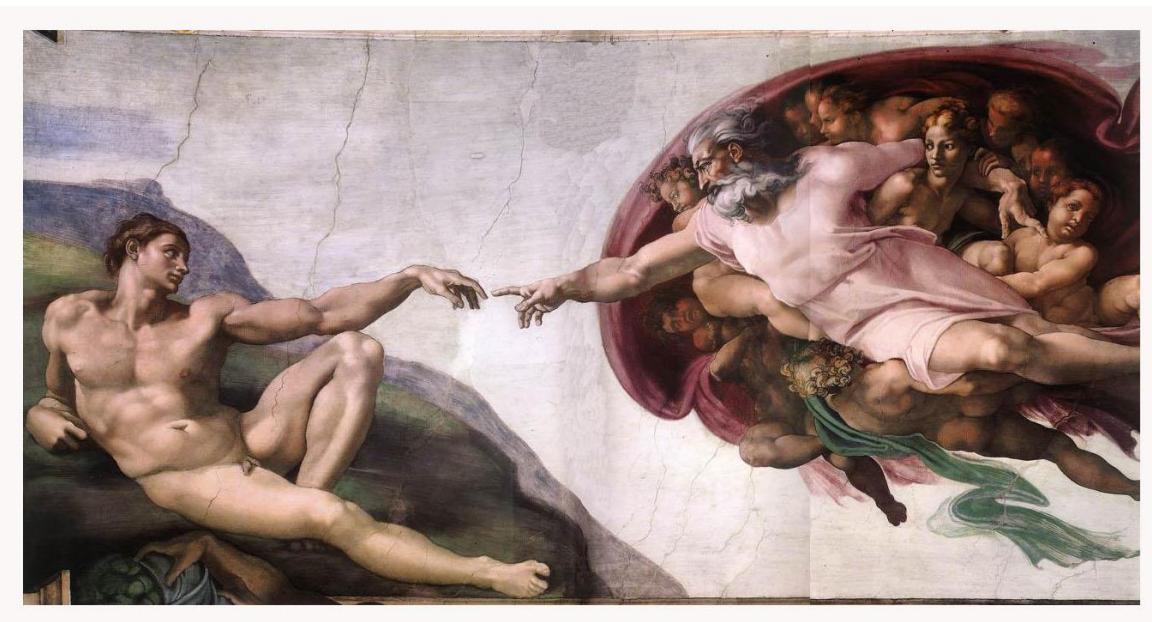
Ciclo de la creación. Mosaicos de la Catedral de Monreale, Sicilia (Italia), s. XII⁴¹



Dios geométrico. Biblia de San Luis, París, s. XIII, Catedral de Toledo, fol. 1.

⁴¹ Hernando, I. G., *Op. Cit.*, p.18.

En el siglo XV en Europa comienza a desarrollarse el movimiento cultural conocido como Renacimiento. En este período, el arte se embarca en un proceso que lo lleva a desprenderse de la función exclusivamente religiosa y a ampliar el repertorio temático. Los temas religiosos no desaparecen, pero ya no solo la Iglesia es la que encarga obras, sino que también empezarán a hacerlo los miembros de los estratos sociales más acaudalados, los nuevos mecenazgos. En paralelo, los artistas empiezan a darse a conocer, abandonando el anonimato. El arte comienza así un camino de autonomía.



La creación de Adán, fresco de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel, 1511, 280 cm × 570 cm.

En los magníficos frescos que Miguel Ángel realizara para decorar la bóveda de la Capilla Sixtina por encargo del Papa Julio II, encontramos otra gran referencia a la Creación del tipo *ex-nihilo*. En el área central de la bóveda aparecen nueve escenas del Génesis, que incluyen Creación del Mundo, la Creación del Hombre y su expulsión del Paraíso y a historia de Noé.



La separación de las aguas y la tierra, fresco — 1508-1512 G
“Y llamó Dios a lo seco tierra, y al conjunto de las aguas llamó mares. Y vio Dios que era bueno”. Gen 1, 10.

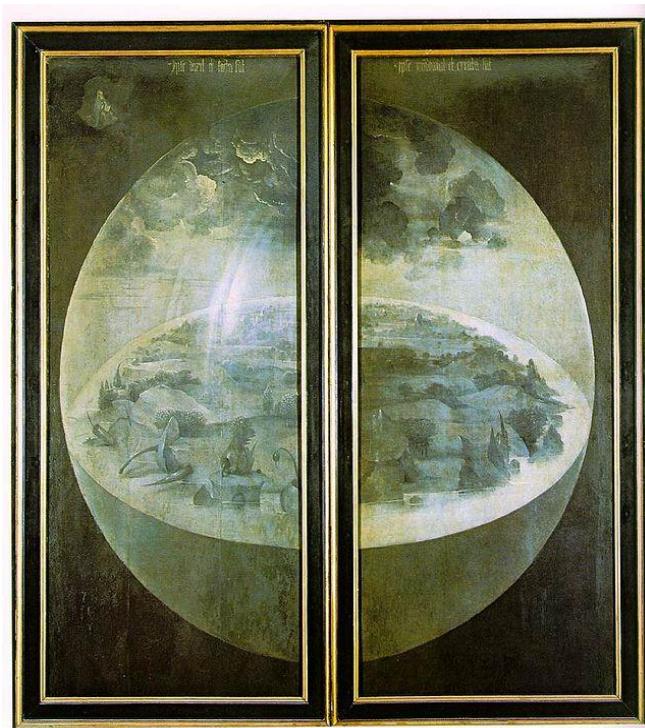


Separación de la luz de la oscuridad, fresco — 1508-1512
“Y vio Dios que la luz era buena y separó Dios la luz de las tinieblas”.
Gen 1:4.



La creación del sol, la luna y la vegetación 280 cm × 570 cm

En el famoso *Jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch hallamos otra referencia a la Creación judeocristiana. El tríptico abierto nos enseña tres escenas. La tabla izquierda está dedicada al Paraíso, la tabla central representa en jardín las delicias o placeres de la vida (alusiones al pecado), mientras que el de la derecha muestra el Infierno. Pero lo que aquí nos interesa es el tríptico cerrado, ya que deja ver una representación en grisalla del tercer día de la creación del mundo. En cada tabla se lee “*Él mismo lo dijo y todo fue hecho*” y “*Él mismo lo ordenó y todo fue creado*” (Génesis 1:9-13).⁴²



El Bosco, *El jardín de las Delicias*, (tríptico cerrado) ,1500 -1505, Óleo; Grisalla, Tabla.

⁴² www.museodelprado.es. Página web del Museo Nacional del Prado. (Madrid)
<https://www.museodelprado.es/colección/galería-on-line/galería-on-line/obra/el-jardín-de-las-delicias-o-la-pintura-del-madrone/>

Otro ejemplo de la representación de la actividad creadora de deidades lo encontramos en la obra de Utagawa Hiroshige y Eitaku Kobayashi. Según la mitología japonesa y shintoísta⁴³, del caos habían surgido espontáneamente tres deidades, a las que secundaron una serie de parejas de dioses. Una de esas parejas estaba integrada por *Macho-que-invita* (Izanagi) y *Hembra-que-invita* (Izanami), que fueron enviadas al mundo por orden de las deidades celestiales primigenias. Situados en el puente entre el Cielo y la Tierra, (*Amenoukihashi*) agitaron las aguas del océano con una lanza (*Amenonuhoko*). Así, crearon las islas japonesas a partir de las gotas que cayeron de la punta de la lanza.



Utagawa Hiroshige, “Izanagi e Izanami sobre el puente flotante del Cielo”, 1847.



“Izanagi e Izanami”, pintura de Eitaku Kobayashi, (1843-1890).

⁴³ Anesaki, M., *Mitología japonesa. Leyendas, mitos y folclore del Japón antiguo*, Traducción de Miguel Mancera 2015, Amazonia, Disponible en <http://ebiblioteca.org/?ver/101305>. [Última consulta: 25 marzo 2016].

Continuando con el libro del Génesis, encontramos “*la creación de la luz*” de Paul Gustave Doré (1832-1883). Este pintor, grabador, e ilustrador francés, también ilustró La Biblia en 1865.



Grabado de Gustave Doré, “La creación de la luz”.



Jacques-Joseph Tissot, “La Creación”, Gouache sobre tabla 20.7 x 24.6 cm, s.f.

También podemos mencionar una pintura del francés James Jacques-Joseph Tissot, quien, al igual que Doré, realizó ilustraciones de pasajes bíblicos. La imagen nos muestra una suerte de atmósfera, de espacio etéreo, de aire y agua en movimiento, que remite a la separación del cielo y la tierra. En el centro de la pintura, se observan unas figuras, una suerte de siluetas que quizás representen al *Creador*.

El tema del origen o la creación del mundo, al constituir una cuestión tan importante para el ser humano, es posible hallarla en infinidad de representaciones. Aquí sólo citamos estas piezas para mencionarlas como antecedentes con respecto al tema específico, ya que cada uno de mis propios trabajos tendrá otras referencias particulares. Como hemos visto, el origen, desde el Génesis, generalmente ha sido representado de manera literal.

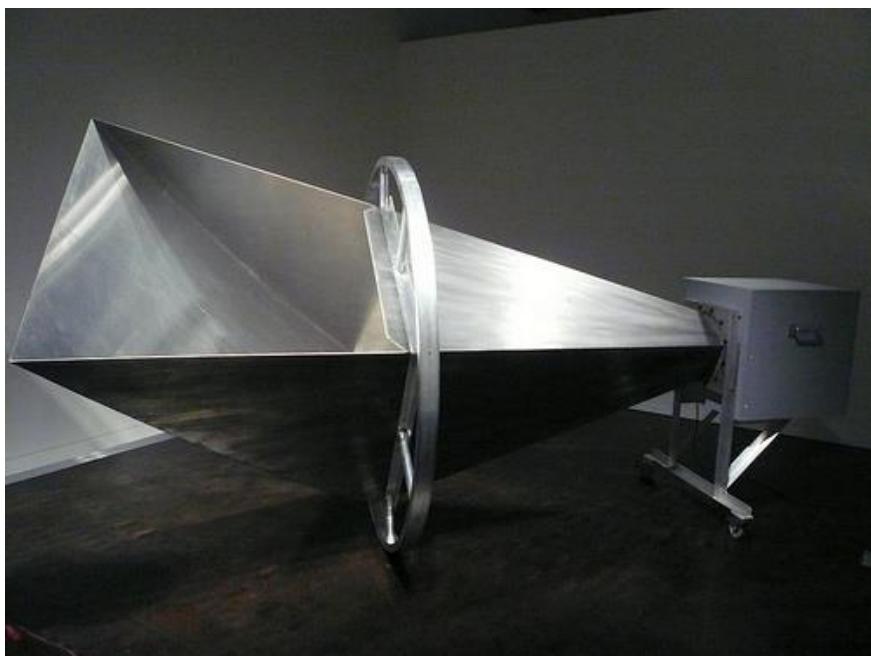
Sin embargo, podemos ver otro acercamiento a la cuestión en la obra del neoyorquino Ben Rubin “*El Aliento de Dios se cierne sobre las aguas (la voz de su amo)*”. Se trata de una escultura sonora que recrea la antena *Holmdel Horn* con la que en 1965 los físicos Arno Penzias y Robert Wilson detectaron radiación del fondo cósmico de microondas provocada por el *Big Bang*. Esto es, el eco electromagnético producido por el incipiente Universo.⁴⁴ Rubin combinó audios de entrevistas con Arno Penzias con los sonidos captados en 1965.

“Voz de su Amo”, señala Rubin, “se refiere a la imagen (slogan) de la compañía discográfica RCA Victor, que muestra un pequeño perro con un oído atento, sorprendido al oír la voz de su amo que viene del cuerno de un tocadiscos Victrola. En un universo paralelo, ¿no somos todos humildes oyentes ante la antena Horn, asombrados al oír sonidos de ese primer momento brillante de la creación, sonidos que podríamos atrevernos a imaginar como el aliento de Dios?”⁴⁵

⁴⁴ Bachiller, R., “1965. El eco del 'Big Bang'”, en *elmundo.es* [en línea], 2009, Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/28/ciencia/1256724101.html> (Consulta: 25 enero 2016).

Corral, M. G., “Los físicos que escucharon el 'primer latido' del Universo” en *elmundo.es* [en línea], 2009, Disponible en <http://www.elmundo.es/ciencia/2014/05/23/537e4495268e3e583e8b458e.html> (Consulta: 25 enero 2016).

⁴⁵ *Labels and Wall Texts for the Exhibition In the Beginning: Artists Respond to Genesis June 8, 2008 – January 4, 2009*, Contemporary Jewish Museum, p 7. Disponible en: http://www.thecjm.org/storage/images/text_pages/presskit/In_the_Beg_Label_Exhib_Copy.pdf [consulta: 25 enero 2016]



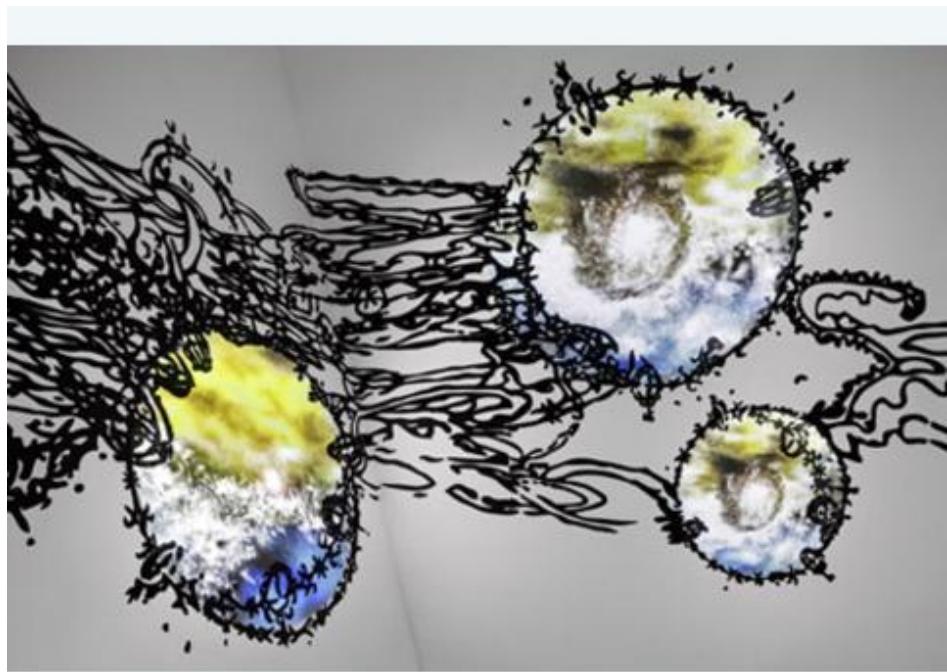
Ben Rubin, *God's Breath Hovering Over the Waters (His Master's Voice)* 2008 Aluminio, madera, acero, audio y dos fotografías enmarcadas. Encargado por el Museo Judío Contemporáneo.

También hallamos “*Día uno*”, del inglés Matthew Ritchie. Esta obra interactiva remite a la teoría científica que sostiene la coexistencia de múltiples universos (Multiverso). Una lectura alternativa de este trabajo es que cada círculo representa una fase o día diferente de la Creación descrita en el Génesis.⁴⁶



Matthew Ritchie, “*Day one*”, 2008, Animación digital interactiva, acrílico y marcador en la pared. Encargado por el Museo Judío Contemporáneo.

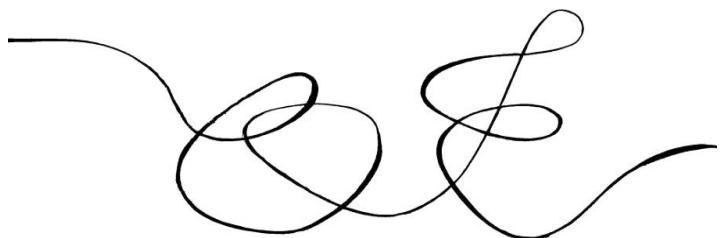
⁴⁶ *Labels and Wall Texts for the Exhibition In the Beginning: Artists Respond to Genesis June 8, 2008 – January 4, 2009*, Contemporary Jewish Museum, p 5. Disponible en: http://www.thecjm.org/storage/images/text_pages/presskit/In_the_Beg_Label_Exhib_Copy.pdf [consulta: 25 enero 2016]



Matthew Ritchie, “*Day one*” (Detalle), 2008, Animación digital interactiva, acrílico y marcador en la pared. Encargado por el Museo Judío Contemporáneo.

2

Etapa Heurística
PUESTA EN MARCHA



Al iniciar mi camino dentro del TPD, mi objeto de estudio fue el aikido⁴⁷. Mi interés en este arte marcial japonés se debía a que me encontraba practicándolo por ese entonces desde hacía ya un par de años. Esta primera exploratoria se nutrió de dibujos que esquematizaban algunas técnicas del arte marcial inspirados en la estampa japonesa. Dibujaba con plumín y tinta china negra, con una línea modulada que intentaba emular las formas de la caligrafía de aquél país asiático.



"Ai-ki-do", tríptico, tinta sobre papel, 2010,
21 cm x 41.5 cm, 28.5 cm x 42 cm, 17.5 x 42 cm.

⁴⁷ El aikido es un arte marcial japonés moderno desarrollado por Morihei Ueshiba (1883-1969), entre los años de 1930 y 1960. Se propone la neutralización del contrario en situaciones de conflicto, dando lugar a la derrota del adversario sin destruirlo o humillarlo.

Pero esta temática quedaría trunca allí. Cuando comencé el nivel II del TPD, si bien quise continuar con los recursos formales y plásticos trabajados durante el nivel I, tuve la necesidad de explorar otro tema. Aunque, en realidad, no tenía demasiado claro qué tema desarrollaría.

¿Cómo poner en marcha un nuevo proceso de trabajo? Mi primer paso fue rememorar temas previamente abordados en mi paso por otras materias del IUNA: la música, el *superyó* y, como ya se ha mencionado, el aikido. Ya ellos se sumaba mi interés aún no explorado, en la figura del motor, por un lado, y en las mitologías, por otro. Luego confeccioné listados de palabras que me venían a la mente al momento de pensar en los tres temas ya mencionados. Mi intención era encontrar la conexión, aquella característica de fondo que subyacía en tales temáticas.

Superyó	Música	Aikido	Mitologías	Motor
Autocontrol	Secuencia	Disciplina	Origen	Dinamismo
Autocrítica	Armonía	Movimiento	Explicación	Fuerza
Límite	Ritmo	Dinamismo	Orden	Sistema
Ideales	Orden	Fluidez	Raíces	Orden
Deber	Organización	Agua	Sacralidad	Estructura
Disciplina	Tiempo	Armonía	Cultura	Energía
Estructura		Control	Tiempo	Impulso
Guía		Energía		Motivación
				Tiempo
				Trabajo

Gracias a esta exploratoria conceptual, quedaba en evidencia que las nociones de orden, movimiento, tiempo y energía se hallaban presentes en todos los casos. La figura del motor era en lo que realmente deseaba trabajar, dado que me interesaban sus formas, pero también esperaba poder integrar a las mitologías. Este listado me permitió poder hacer foco en esas características comunes.

Fue así que decidí tomar la figura del motor de combustión interna. Me atraía la complejidad de su estructura y también se relacionaba con mi gusto por el deporte motor y de estética de lo mecánico en general.

Revisé algunos textos sobre los mitos escritos por el rumano Mircea Eliade que había leído para otra materia⁴⁸ de la Licenciatura en Artes Visuales. Comencé entonces a establecer un paralelismo entre las características del mito señaladas por Eliade y ciertas características de un motor:

a) *Partes de un todo*: en el motor, cada pieza tiene una función determinada dentro de ese conjunto mayor, el todo, y esa ubicación específica contribuye al correcto funcionamiento de ese *cosmos*. Dentro del marco del pensamiento mítico, el hombre se entiende a sí mismo no como el centro del universo, sino como un componente del mismo, como una pieza más dentro de un orden que lo supera.

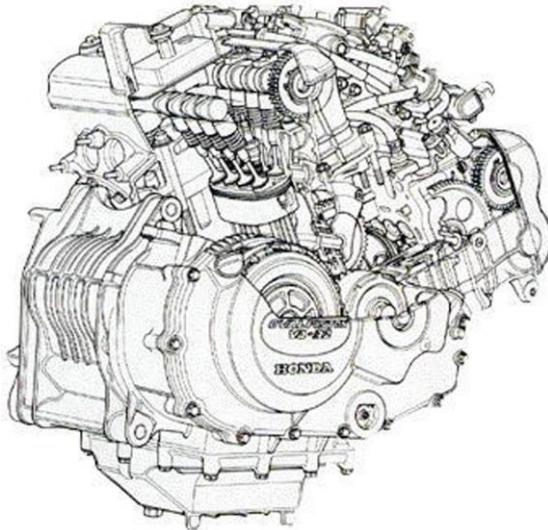
b) *El tiempo*: Tanto el motor como el mito están en estrecha relación con el tiempo cílico. El calendario ritual de una determinada comunidad se rige por la reproducción de un número determinado de sucesos realizados originalmente por los dioses. Dichos eventos o gestos de las deidades son re-actualizados en los ritos de un culto. Asimismo, el tiempo constituye un factor determinante en un motor de combustión interna⁴⁹ ya sea de cuatro o de dos tiempos, cuyo funcionamiento se establece a partir de la repetición continua de ese patrón (admisión, compresión, expansión y escape).

El relevamiento teórico en torno al concepto de origen y del motor me condujo irremediablemente hacia el *primer motor inmóvil* de Aristóteles. Primer motor que mueve como un ideal, constituyéndose como un modelo a seguir, como objeto de deseo.

Al mismo tiempo me dispuse a explorar el tema desde el discurso plástico. Primero busqué imágenes de motores, los cuales elegí según un criterio meramente estético, ya que aún no tenía demasiado en claro la imagen que buscaba materializar. Es así que me dispuse a *jugar* con las imágenes, sin pretensión alguna, al menos por el momento.

⁴⁸ Algunos trabajos de Mircea Eliade estaban incluidos en la bibliografía obligatoria de la materia Historia de la Cultura de la Cátedra Castillo.

⁴⁹ Un motor de combustión interna es un tipo de máquina que obtiene energía mecánica directamente de la energía química de un combustible que arde dentro de una cámara de combustión. Su nombre se debe a que dicha combustión se produce dentro de la máquina en sí misma.



Motor Honda NR 750. Con la particularidad de tener pistones ovales, este motor fracasó en su desempeño en competición de velocidad, pero la fábrica continuó desarrollándolo para motos de calle. Debido a su elevado costo de producción, estas motos fueron producidas de forma limitada.

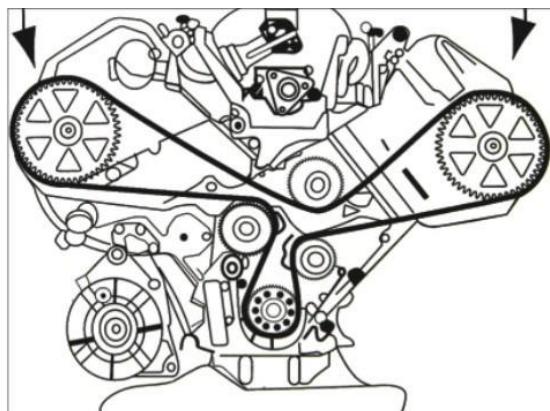
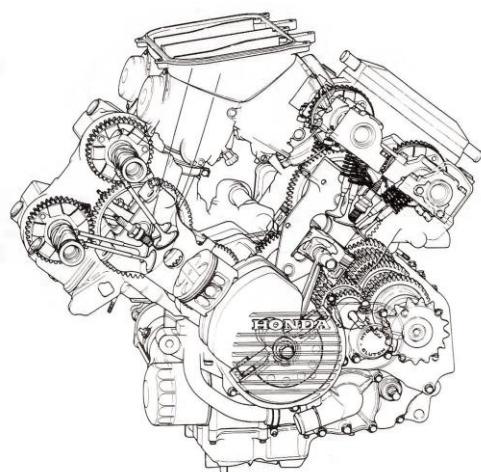
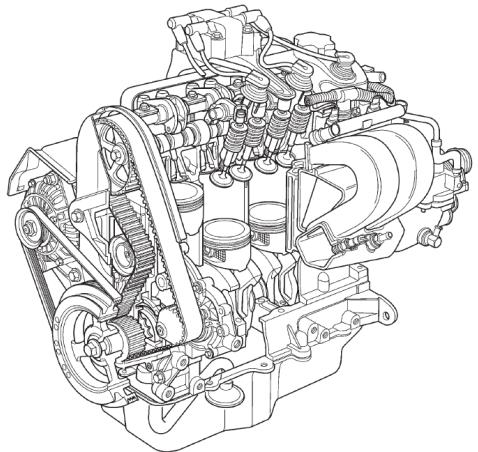


Imagen de guía para el reemplazo de la correa de distribución del motor del Audi 2.7L V6—A6 Quattro y Allroad.

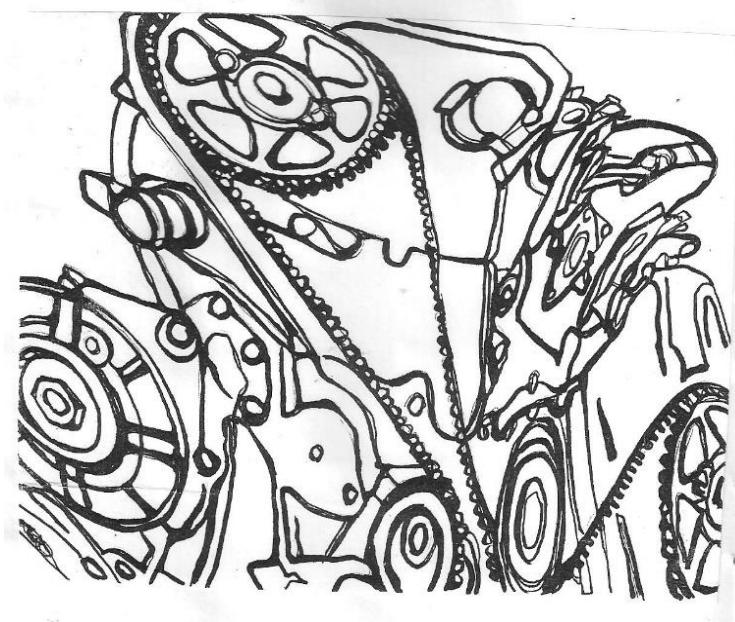


Motor Honda Vfr 750

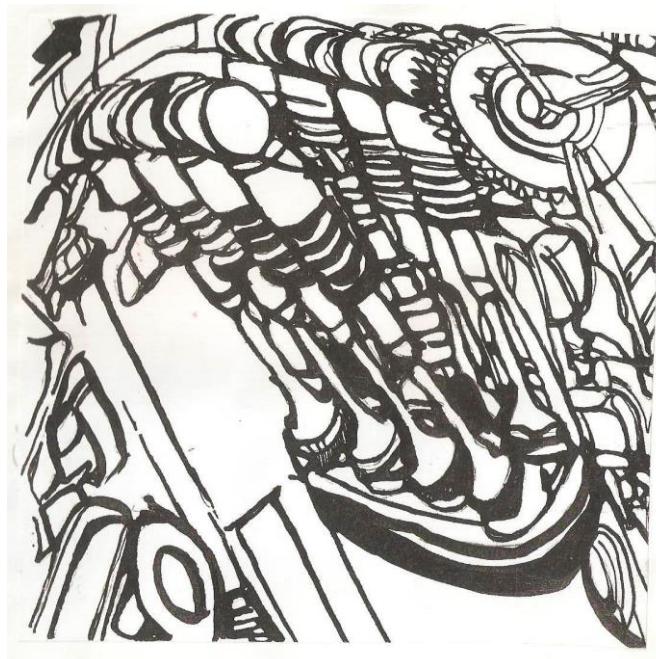


Motor Dodge Stratus

Dibujé fragmentos de esas imágenes de motores que había recolectado, y lo hice utilizando tinta china, marcador negro y lápiz. Posteriormente decidí explorar otra alternativa: tomé aquellos dibujos y los intervine digitalmente con un programa de edición de imágenes (*Adobe PhotoShop*). Utilicé la herramienta *transformar (distorsionar y deformar)*. Luego imprimí las imágenes resultantes y las intervine a mano, con tinta y lápiz.

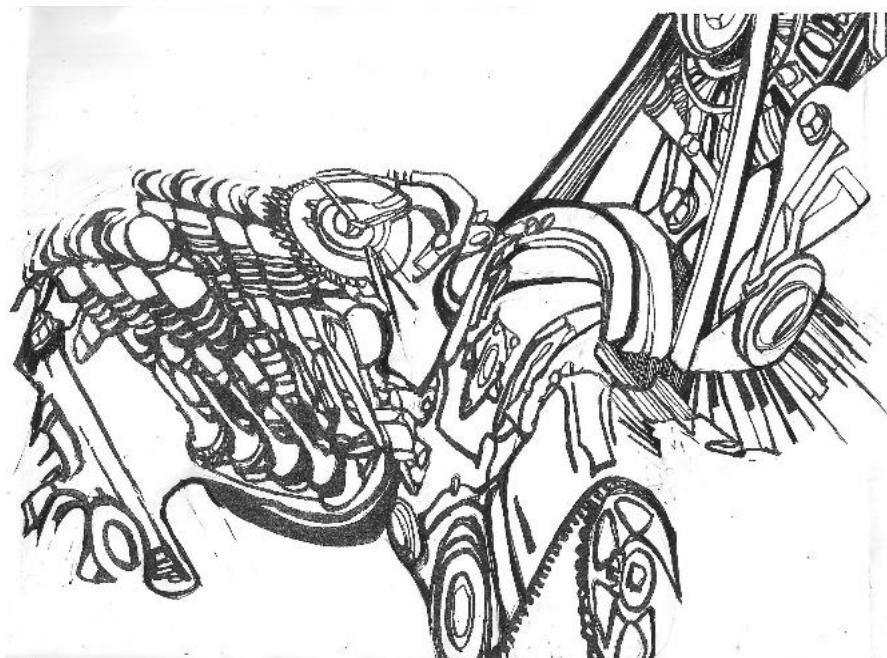


Boceto propio. Tinta china sobre papel 17 cm x 23 cm

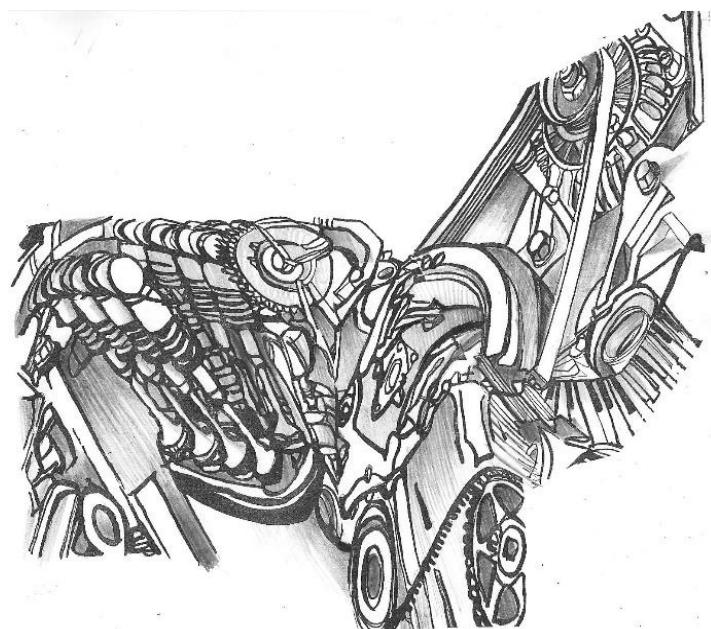


Boceto propio. Tinta china sobre papel, 13, 5 cm x 13, 5 cm.

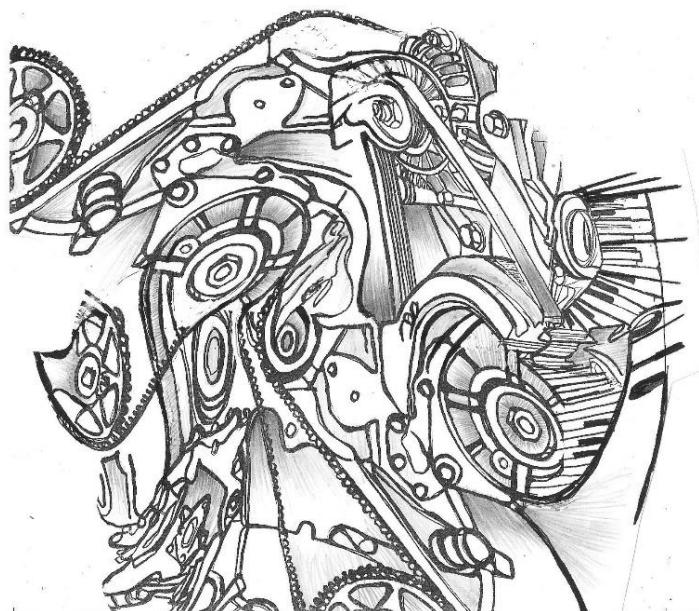
A continuación comencé a trabajar con fotocopias: fotocopiaba, y recortaba las secciones de la imagen intervenida que más me interesaban y trataba de componer con esos fragmentos, a modo de rompecabezas. Y luego, volví a digitalizar algunas de esas composiciones para modificarlas con el editor en la computadora. Este proceso se repitió varias veces. Era un *ida y vuelta* de dibujo manual y las intervenciones digitales.



Boceto propio. Composición en base a fragmentos de copias intervenidas con tinta china, 25 cm x 28 cm aprox.



Mismo boceto intervenido con lápiz



Boceto de marco recortado confeccionado con fragmentos de dibujos editados digitalmente, impresos e intervenidos con lápiz, 19 cm x 21,5.

Algunos de los bocetos que obtenía de estos *rompecabezas*, fueron nuevamente intervenidos con lápiz para aportar cierto volumen en las figuras.



Boceto con fragmentos de dibujos editados digitalmente,
impresos e intervenidos con lápiz, 16,5 x 26 cm



Bocetos con fotocopias de dibujos en tinta intervenidos con lápiz.
26 cm x 34 cm.

En paralelo a estos primeros esbozos, comencé a rastrear referentes icónicos en el campo del arte. Fue así que me detuve en las pinturas del checo Frantisek Kupka (1871- 1957), uno de los pioneros de la abstracción y ligado al cubismo órfico⁵⁰. Me in-

⁵⁰ El poeta Guillaume Apollinaire fue el que bautizó con el nombre de “cubismo órfico” a la tendencia de la pintura abstracta surgida entre 1911 y 1914 en París. A grandes rasgos, esta tendencia se caracterizó por la exaltación del color, el interés por la conciencia que trasciende al individuo y el dinamismo. Apollinaire situó dentro del orfismo a las obras de Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp y Robert Delaunay. Kupka es emparentado a este

teresó particularmente una serie de pinturas basadas en máquinas, que Kupka realizó a finales de la década de 1920.⁵¹



Frantisek Kupka , "Usina" , óleo sobre lienzo, 59 x 71.2 cm



Frantisek Kupka , "El acero bebé" , óleo sobre lienzo, 59 x 64 cm,
1927-1928

grupo, aunque al parecer Apollinaire no lo habría mencionado. Aun así, el “cubismo órfico” fue una denominación poco precisa, e incluso fue rechazada por algunos de estos artistas. Kupka, en particular, se interesó por cuestiones místicas y por la imagen en movimiento, en relación con los avances tecnológicos de la época. Utilizó mucho el círculo y el plano vertical, a los que asocia con significados profundos vinculados a la ciencia y la filosofía, como la evolución de la vida, la estructura molecular de la materia y el sistema solar.

Spate, V., “Orfismo”, en Stangos, N., *Conceptos del arte moderno, del fauvismo al posmodernismo*, Barcelona: Destino, 2000., pp. 89-99.

⁵¹ Museo Thyssen-Bornemisza, Consultado en http://www.museothyssen.org/thyssen/audio_obra/415, consultado por última vez el 29/06/2015.



Frantisek Kupka , „Machine comique”, óleo sobre lienzo, 74 cm x 84 cm, 1928

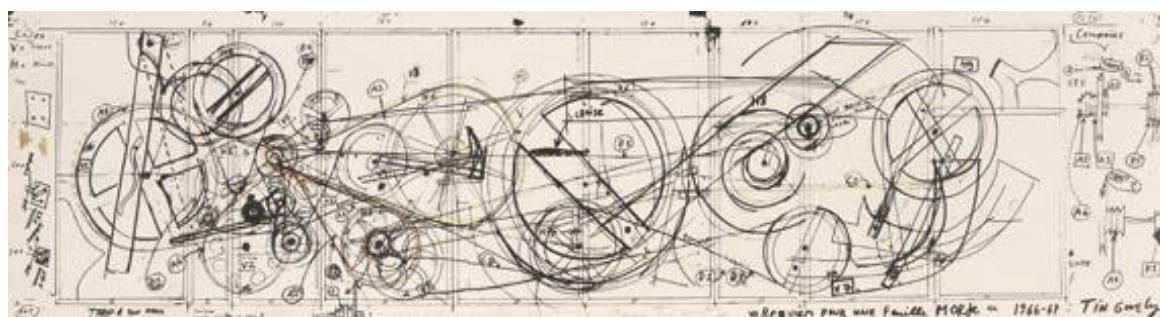


Frantisek Kupka, „La taladradora”, 1927-1929, óleo sobre lienzo, 73 x 85 cm.

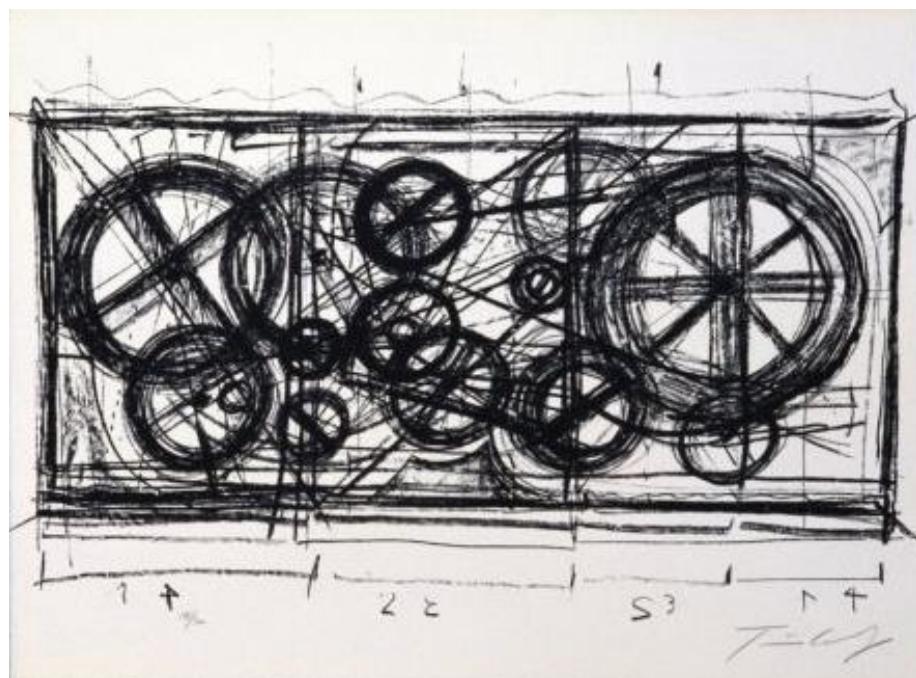
Lo que captó mi atención fue esa forma de ver la máquina, esa representación rítmica de lo mecánico en sus pinturas. La máquina es aquí representada de una forma no mimética, sino más cercana a lo abstracto, y era esto lo que yo quería hacer en mis trabajos: jugar libremente con las formas de las piezas del motor, pero éste conserve su aspecto mecánico. Asimismo, me interesaba la utilización de las líneas curvas y diagonales que otorgan la sensación de dinamismo a la composición.

Otro de los artistas cuya obra hallé pertinente tener en cuenta fue Jean Tinguely (1925–1991). En la obra de este pintor y escultor suizo se destacan sus obras cinéticas. Con sus “máquinas escultura”, diseñadas para destruir o autodestruirse, Tinguely se propuso satirizar la sobreproducción sin sentido de bienes materiales por parte de la sociedad industrial.

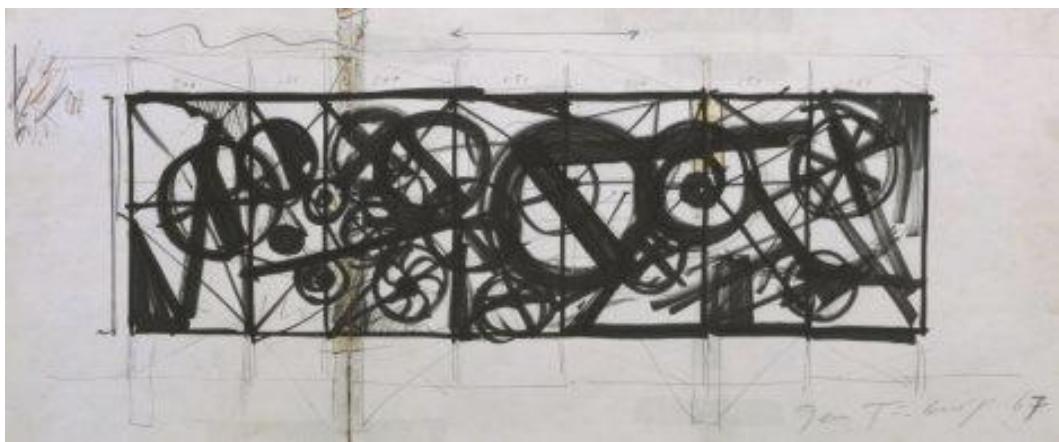
De este artista me interesaron sus bocetos y la forma de componer con estos elementos creando una imagen estática más allá de la función habitual de la máquina. La estética de los planos, el proyecto, el análisis que implica el despiece y las anotaciones de los componentes de esas máquinas imposibles/inútiles.



Jean Tinguely, *Réquiem por una hoja muerta*, 1966. Serigrafía y rotulador, 56 x 194 cm



Jean Tinguely, Boceto de Réquiem por una hoja muerta, 1967: Litografía, 48 x 66 cm, Museo Tinguely.

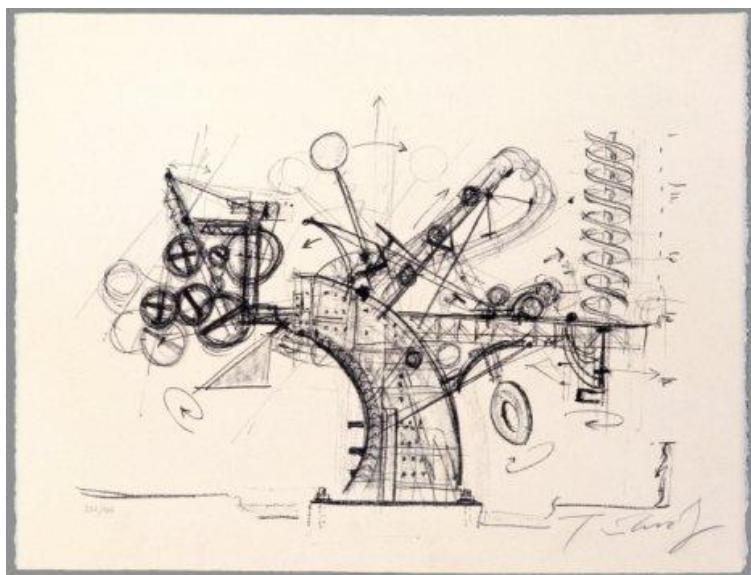


Jean Tinguely, boceto de *Réquiem por una hoja muerta*, 1967: Lápiz, bolígrafo negro, rotulador y carboncillo sobre tres hojas blancas de papel pegadas juntas, 31.3 x 74.2 cm, Museo Tinguely⁵²



Jean Tinguely, Réquiem por una hoja muerta, 1967. Madera de acero y pintada, cuero, 305 x 1105 x 80 cm. Obra cinética.

⁵²Museum Tinguely, http://www.tinguely.ch/en/museum_sammlung/sammlung.html?period=1960-1969&detail=0af373d8-0882-4398-90bd-754f387898fd



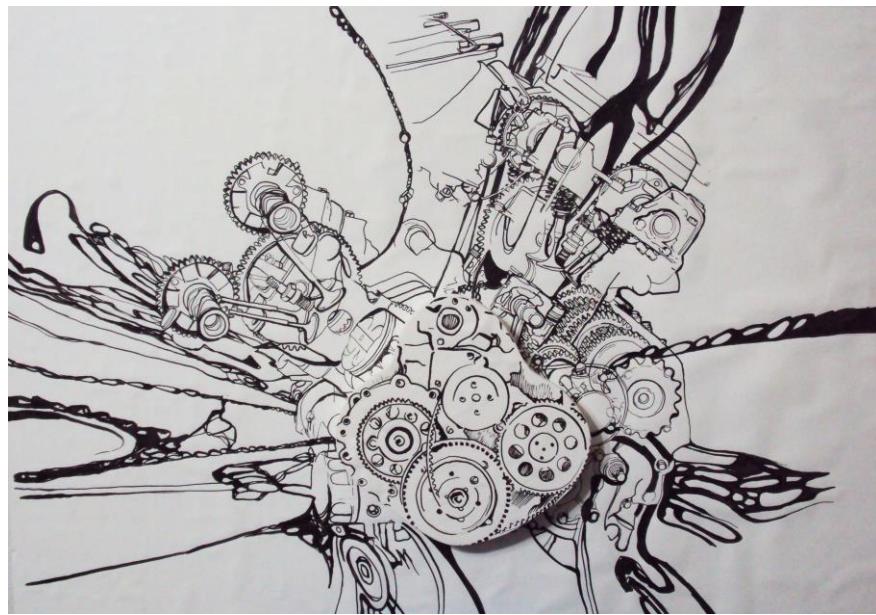
Jean Tinguely, boceto para Chaos No 1, 1974: Litografía, 50.5 x 65 cm, Museo Tinguely.



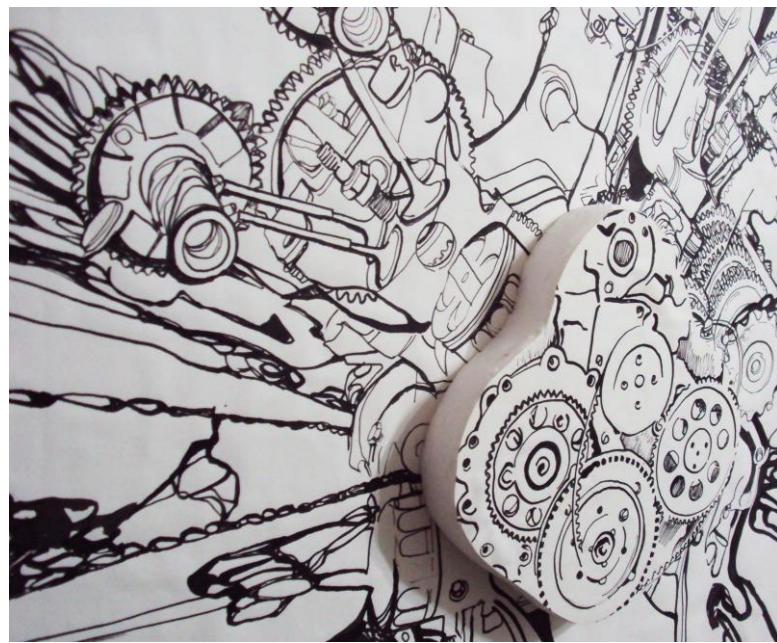
Jean Tinguely, Chaos No 1, 1974, 910 cm (360 in), Indiana, Estados Unidos.

Esta estética de lo mecánico, y también del plano y del proyecto (de los bocetos preparatorios), será una referencia importante para el desarrollo de mi trabajo. De estas obras citadas me interesan más los bosquejos que la escultura cinética en sí, porque aún no pensaba en el objeto o instalación, sino en el dibujo y sus posibilidades gráficas. Por otra parte, a diferencia de Tinguely, yo no pretendía construir un discurso irónico respecto a la máquina como crítica a la sociedad de consumo. Mi discurso, de hecho, toma otro rumbo, y en él, el motor, esto es, la máquina, aparece como generador, impulsor y punto de partida. Al respecto se citará más adelante otro referente artístico, pero no lo comentaré aquí para respetar el desarrollo cronológico de mi exploratoria.

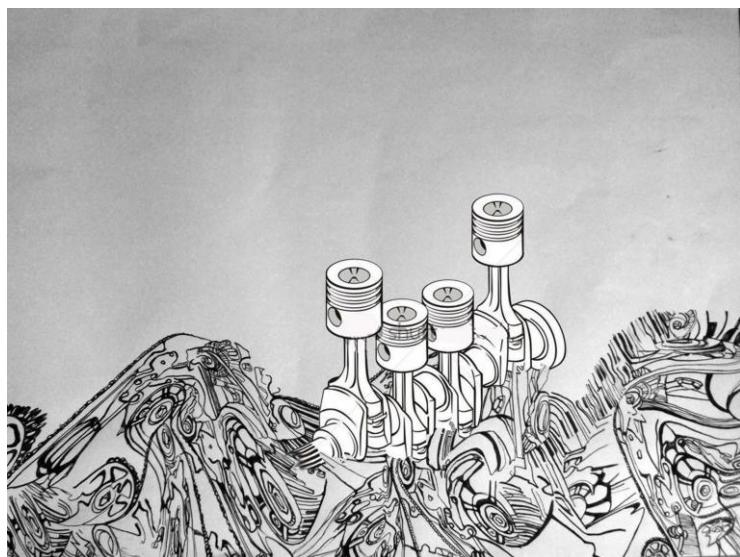
Retornando al quehacer propiamente plástico, en este punto comencé a ver que, con el tipo de dibujo que estaba realizando, podría explorar la tridimensión. En un primer momento, esta *salida del plano* fue llevada a cabo superponiendo planos del mismo dibujo: elegía un fragmento de la composición que quisiera destacar, lo dibujaba nuevamente por separado sobre un soporte de mayor grosor (papel pegado sobre poliestireno expandido) y luego lo colocaba encima del primer dibujo:



Boceto propio, tinta china y marcador sobre papel, con fragmento del mismo dibujo sobre telgopor, 35 cm x 50 cm. 2011.



Detalle



Boceto propio, tinta sobre papel intervenido con un recorte (pistones)
35 cm x 50 cm, 2011.

En mis primeros trabajos recurrió a la línea modulada como protagonista sobre un fondo blanco: de esta forma intentaba plasmar el momento en el que una forma surgía de esa “nada uniforme”, de esa materia extensa y amorfa. En otras palabras, se trataba del establecimiento de pequeños límites y diferenciaciones, como las que se describen en los mitos: primero se separó el cielo de la tierra y del agua, luego comenzaron a formarse los seres. Aquí traté de utilizar la línea y sus funciones plásticas de manera tal que remitiera a cierta estructura orgánica en formación, como si se tratara de un esqueleto, o mejor dicho un esquema o arquetipo, tal como señala Eliade. contrasta con la idea de motor como objeto mecánico.

En este punto, tenía dos ideas o, mejor dicho, dos *vectores de intención*: por un lado, trabajar algunos bocetos en una escala mayor. Por otro lado, avanzar con la “salida del plano”.

Al comenzar estos bocetos, había incorporado un suave sombreado a lápiz, para dotar de cierta sensación de volumen a las formas. Sin embargo, este ingrediente fue abandonado porque consideré más importante centrarme en la idea de estructura, de esqueleto lineal, y no del cuerpo de la forma en sí. Así, mediante el alto contraste entre el dibujo lineal en negro sobre el fondo blanco plano, hice énfasis en la distinción de las formas.

Estos dibujos buscan representar el momento preciso en el que la nueva forma, que es aquí la estructura del motor, emerge del “agua”, desde la materia amorfa. Mircea Eliade, respecto del simbolismo acuático presente en numerosas mitologías, señala la función de fuente de vida asignada a este elemento⁵³ como “receptáculo de todas las formas de existencia”. Por

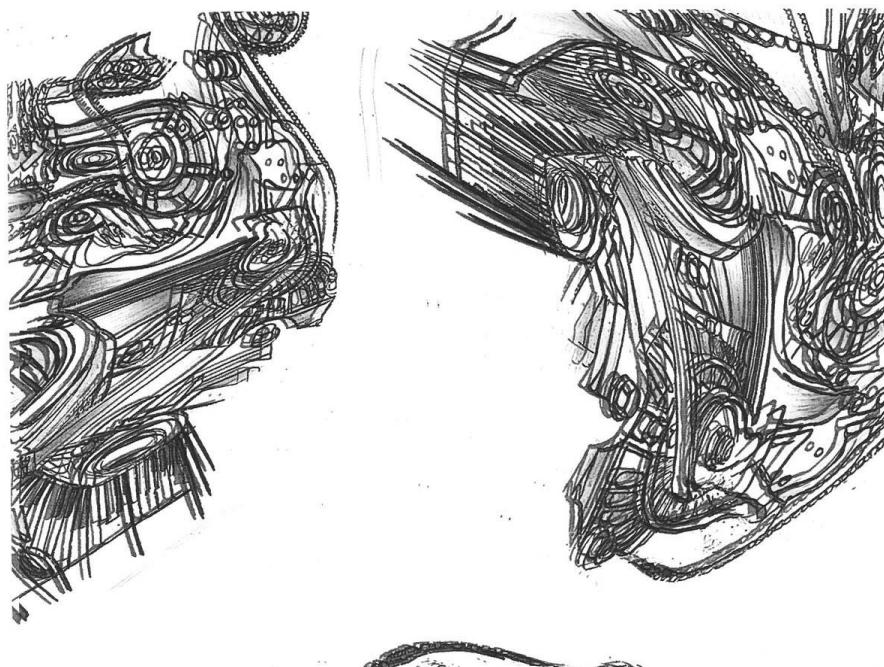
⁵³ Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* explica el rol del agua y su significado dentro de la estructura de los mitos, y cita ejemplos del simbolismo acuático, como el génesis bíblico según el cual “el Espíritu de Dios se cernía sobre las aguas” y éstas últimas precedían a la tierra.

este motivo pretendí construir una imagen que evocara una suerte de medio acuoso.⁵⁴ Esto fue logrado mediante las herramientas de edición digital que me brindaron la posibilidad de estirar y deformar mis dibujos.

Asimismo, lo amorfó, es decir, la materia informe, está representada por el fondo blanco. La línea negra es entonces lo que señala los límites y las separaciones de esa materia primigenia en este mito de la creación a partir del Caos.

En este momento del proceso ya tenía decidido qué era lo que iba a seleccionar de mis bocetos para concretarlo en una obra. Pero a raíz de un error de impresión surgió un nuevo camino que podría investigar más adelante, un paréntesis en el proceso. Me encontraba yo imprimiendo uno de los bocetos modificados en la computadora para adjuntarlo en mi cuaderno/diario del TPD. Sucedió que tomé por error una hoja ya impresa, y la misma imagen fue reimpressa sobre la anterior, solo que unos milímetros más hacia la izquierda.

Como resultado obtuve una imagen que evocaba una suerte de reverberación o eco del dibujo. Y se relacionaba también con la idea de Eliade de repetición del ejemplo primordial. Decidí entonces utilizar este "efecto eco" y trabajarla con la modalidad del fragmento en relieve que ya había utilizado previamente. Obtuve así una serie de pequeñas maquetas u objetos de papel:

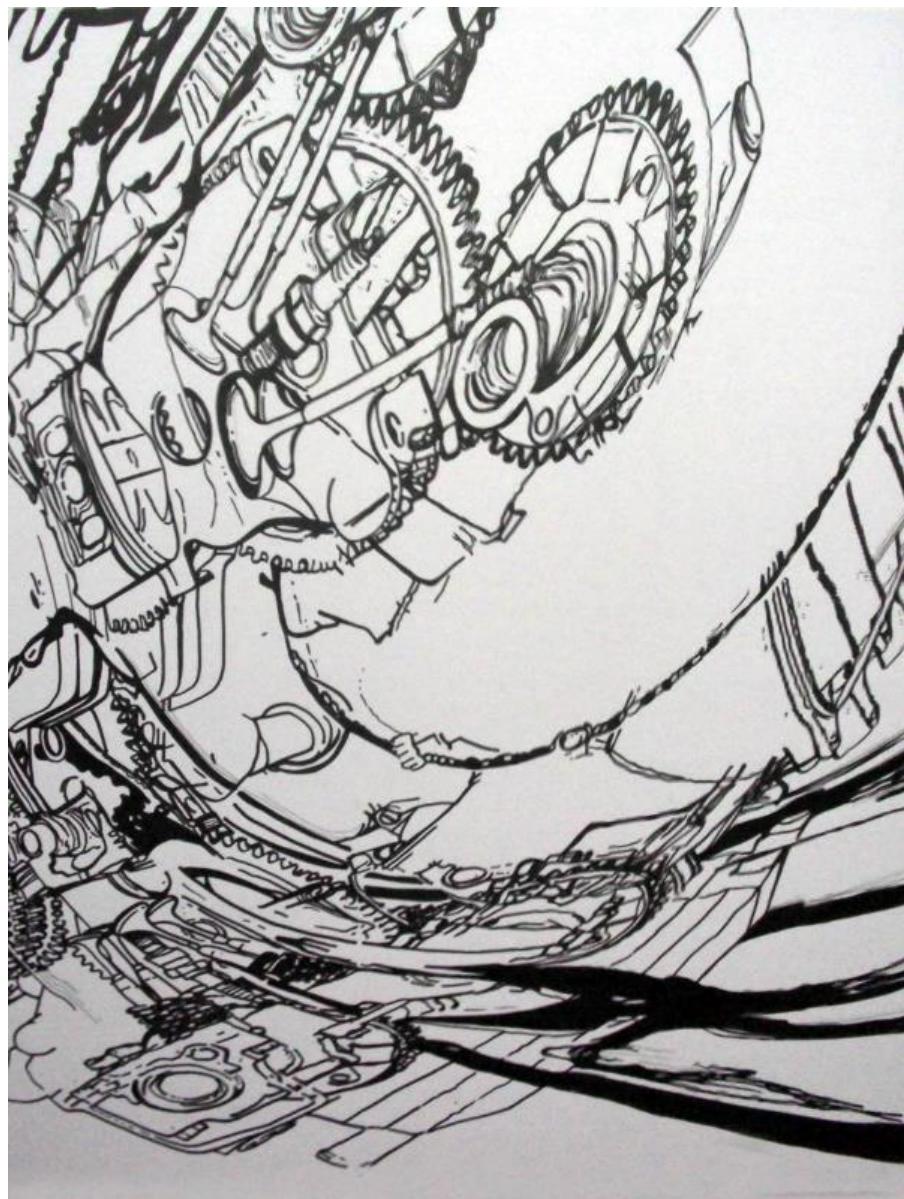


Boceto. Dibujo intervenido digitalmente impreso dos veces en el mismo papel. 21 cm x 29 cm.

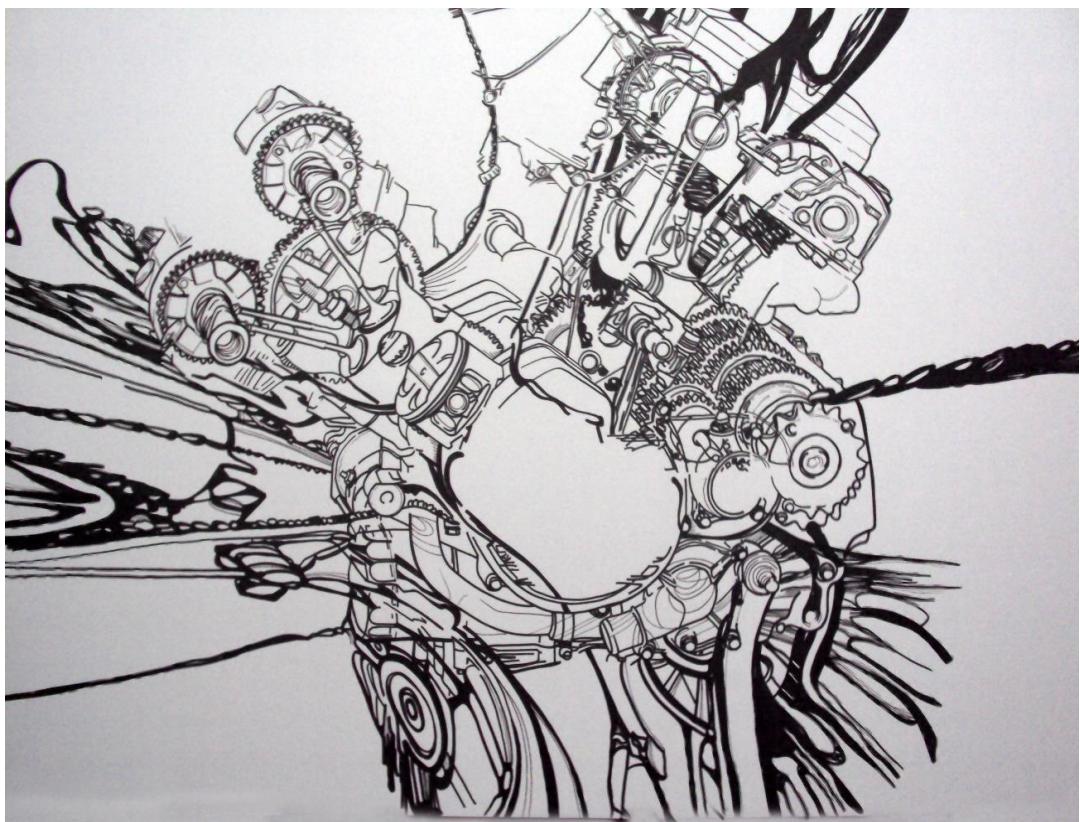
⁵⁴ Expresiones como "tinieblas", "caos", o "desorden", que como señala Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (pp. 41) siguen siendo utilizadas hoy en día, "significan la abolición de un orden, de un cosmos, de una estructura orgánica y la reinmersión de un estado fluido, amorfo, en una palabra: caótico".

De los bocetos preliminares elegí dos composiciones a las que consideré las más adecuadas a lo que intentaba comunicar, y las llevé a una escala mayor.

SERIE 1



Eugenia Rossi, sin título, marcador negro sobre papel, 82 cm x 63 cm, 2011



Eugenia Rossi, sin título, marcador negro sobre papel, 63 cm x 82 cm, 2011

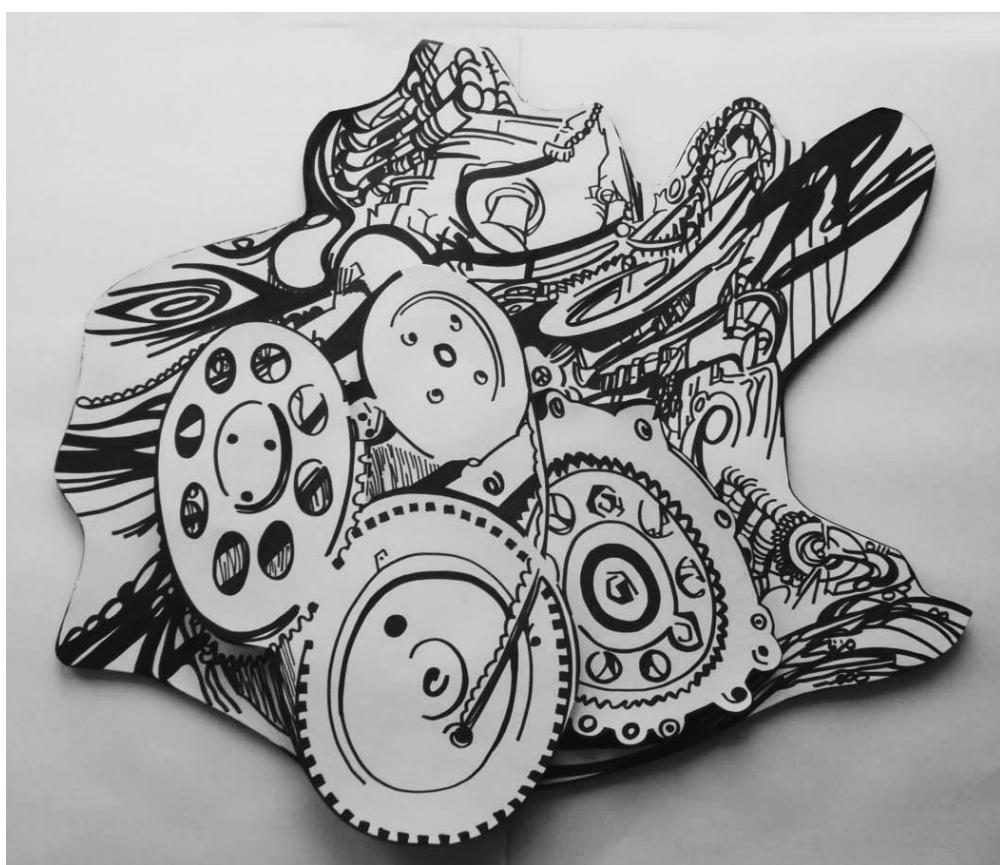
SERIE 2



Eugenia Rossi, Sin título, collage, marcador sobre papel, marco recortado irregular 35 x 45 cm. 2011



Eugenio Rossi, sin título, collage, marcador sobre papel, marco recortado irregular, 56 x 57 cm. 2011



Eugenio Rossi, sin título, collage, marcador sobre papel, marco recortado irregular, 46 x 55 cm. 2011.

En los dos primeros dibujos (SERIE 1), realizados con marcador sobre papel, destacan las reminiscencias acuáticas que dotan de organicidad a esa estructura mecánica. Asimismo, este modo de dibujar al motor le imprime dinamismo, acentuado por los trazos diagonales, como si se tratara de una corriente de agua que fluye, y se asemeja así a los dibujos del Aikido del TPD nivel I.

Por otra parte, se trata de imágenes monocromáticas, en las que sólo la línea es la que construye ese motor despojado de volumen. Esta composición lineal, como ya se ha dicho, responde a un fundamento conceptual, ya que el propósito era representar el momento en que ese arquetipo primordial surge, siendo el arquetipo un modelo, un lineamiento, un esquema, un mapa o instructivo para el comportamiento del hombre creyente. De esta manera, puede decirse que estos dibujos se asemejan visualmente a al dibujo técnico. Este último es un modo de representación gráfica que tiene como finalidad brindar información de aquello que se representa, para así facilitar su análisis, diseño, planificación y/o fabricación.

Si bien mis dibujos no son ni pretenden ser técnicos, sí puede hablarse de una similitud estética, por la utilización de la composición lineal no volumétrica. A su vez, esta cualidad lineal está relacionada con el mito: El mito, según Eliade, ofrece un arquetipo, un ejemplo a seguir, un modelo para los comportamientos humanos. Y el dibujo lineal representa estructuras como *vacías*, huecas, solo con contornos o líneas principales. Interpreto que estos esquemas lineales representan un modelo o una estructura capaz de "llenarse" según la situación, un esquema general para aplicar a determinadas situaciones en la vida del hombre creyente.

Por su parte, los dibujos/maquetas de marco irregular (SERIE 2) guardan cierta semejanza con la estructura de una célula.

Célula

f. BIOL. Unidad microscópica esencial de los seres vivos.

Unidad básica y con autonomía de acción dentro de algunas organizaciones.⁵⁵

La célula es entonces de la unidad morfológica y funcional de todo ser vivo. De hecho es la mínima unidad de vida. Estas unidades presentan una serie de características estructurales particulares. En primer lugar, se caracterizan por su individualidad: poseen una suerte de envoltura,

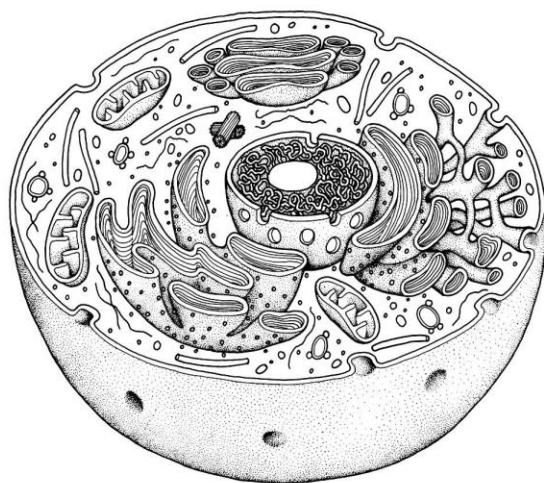
⁵⁵ Real Academia Española. “Célula”. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=8B5hd4v> Consulta: 26 enero 2016.

una membrana que las separa pero al mismo tiempo las comunica con el medio exterior. Esa pared tiene una permeabilidad selectiva cuyo fin es mantener un orden en el interior de la célula y diferenciarla del entorno.

El interior de la célula está compuesto por un medio acuoso llamado citosol, y que alberga a las organelas. Además tienen también material genético hereditario en forma de ADN, que contiene instrucciones para el correcto funcionamiento celular.

Lo interesante de esta descripción reside en que se trata de:

- la mínima unidad de vida
- una estructura ordenada
- Posee un límite /línea que la separa y a la vez la define (la membrana)
- Contiene “instrucciones” (ADN)



Esquema del corte transversal de una célula animal.

Es posible pensar en un cierto paralelismo entre esta descripción de la célula con lo que se intenta expresar en mis dibujos: la línea como límite diferenciador identitario, el origen de la vida, el orden, una guía de acción o indicaciones a seguir (así como lo establecen los mitos).

Esta segunda serie se compone de tres dibujos en marcador negro sobre papel blanco de registro exacto. Cada uno de ellos posee fragmentos del mismo dibujo que funciona como matriz, colocados encima a una pequeña distancia, sobre tacos de foamboard de 1 cm aproximadamente.

Estos trabajos de marco irregular, al igual que la serie anterior, partieron de una imagen de las piezas de un motor de combustión interna, que modifiqué a mano con lápiz y marcadores y que luego trabajé en *Photoshop*. Parten de la misma base que los dos primeros dibujos de

la serie, pero se trata de una composición más compleja debido a la superposición de fragmentos del dibujo. La idea de los diferentes planos deriva de lo sostenido por Eliade en su estudio sobre el mito:

a) PLANOS: Eliade escribió: “...el hombre religioso aspira a ser distinto de lo que encuentra que es en el plano de su experiencia profana.”⁵⁶ Y es justamente esta cita la que me llevó a romper con el dibujo llano. Aquí el hombre pretende acercarse a la divinidad, intenta separarse de lo profano y ascender a ese ideal *trans-humano* que plantea el mito. En consecuencia, en la serie 2 me refiero a ese intento de alejarse del plano de lo mundano para acercarse al plano de lo sagrado.

b) CONTINUIDAD Y RECAPITULACIÓN: Eliade menciona además, que cada mito de origen específico, como lo hemos mencionado anteriormente, representa una continuación del mito cosmogónico. El autor plantea que cada nueva creación requiere una recapitulación de la cosmogonía de la cultura a la que pertenece. La función de dicha remembranza es la de iniciar en lo sagrado a esa nueva creación y, de esta manera, validar esta nueva aparición y ordenarla de acuerdo con el arquetipo mítico⁵⁷. Es así que en los rituales de muchas culturas se debe comenzar desde el principio, retomando la historia mítica del inicio del cosmos, y luego recién puede hablarse de la nueva creación.

Esa recapitulación tan importante y necesaria dentro de la estructura ritual, que reconstruye las bases sobre las cuales emergen nuevos elementos, es la que yo tomo e incluyo también en mis trabajos. Esto último lo represento a través del escalonamiento entre los planos en los que he elaborado la serie 2, porque, tal como hemos explicado previamente, aquí busqué representar esa necesidad de situar cada nuevo elemento sobre la base del cosmos previamente creado por los dioses, se manera que se perciba de dónde surge cada nuevo elemento y mediante el cual la creación podría decirse que se va afinando. En esta serie se puede observar que el último plano del dibujo proviene de una matriz previa, la cual retoma y continúa.

Por otra parte, estos trabajos pueden pensarse como aquellos nuevos islotes que nacen en un océano absoluto, las islas creadas por Izanagi e Izanami. Se trata de células, aquellas pequeñas unidades que constituyen a los seres vivos. Pequeñas formas de vida.

⁵⁶ Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 75.

⁵⁷ Eliade explica esta “recapitulación” mediante dos ejemplos: el de la tribu norteamericana de los *osages* frente a un nuevo nacimiento, y por otro lado, en los ritos curativos de los *na-khis*, (grupo de las laderas del Himalaya en la parte sudoeste de las provincias de Yunnan y Sichuan, en China) quienes consideran, al igual que muchos otros grupos étnicos, que “*hay que contar el origen del remedio, sino no se puede hablar de él*”, “*si no se cuenta el origen del medicamento, no se puede utilizar*”.

Indagando en la Historia del Arte rioplatense, encontramos como referencia de estos trabajos, en primer lugar, al grupo *Madí* que se valió del marco recortado. Esta corriente artística fue iniciada en 1946 por los uruguayos Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss y el húngaro-argentino Gyula Kosice.

En "El marco: un problema de la plástica actual", Rhod Rothfuss discurre lo siguiente:

Una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que solo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tenerlo siempre. Una pintura debe ser algo que empiece y termine en ella misma. Sin solución de continuidad.⁵⁸

El límite de la obra es ella misma. Como el límite de la célula, el límite de mis piezas. Piezas concebidas como islotes de algo que está surgiendo en un mar de nada. Pequeños enclaves de forma, aislados en un abismo de materia amorfa. En este sentido también puede señalarse como referencia icónica la obra "Nos estamos entendiendo", del artista argentino Luis Felipe Noé (1961-).



Luis Felipe Noé, "Nos estamos entendiendo", mural, 2009. Técnica mixta sobre papel y tela, 15 m x 3 m.

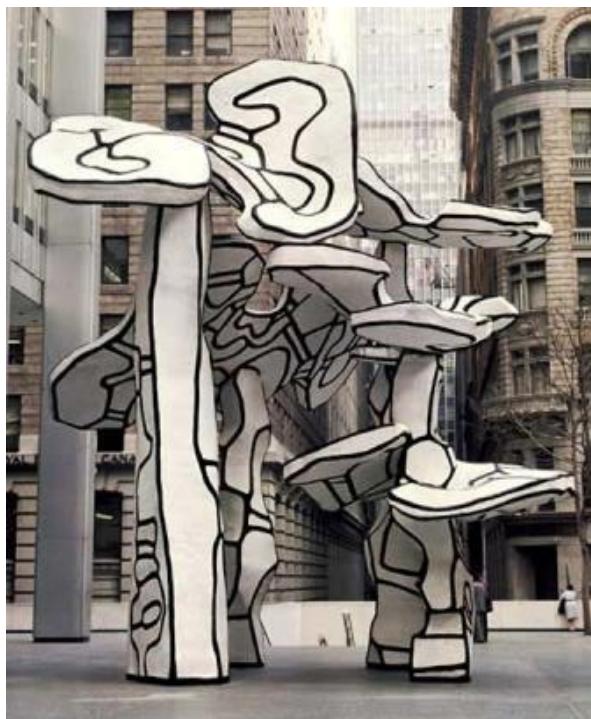
En este mural se compone 15 piezas o módulos que dialogan entre sí. *Estas piezas de marcos irregulares y dimensiones variables brindan una imagen de mundo, fragmentaria y su-*

⁵⁸ Rothfuss, R., "El marco: un problema de las plástica actual ", en revista *Arturo*, Buenos Aires, 1944, s/p. Documento en línea: http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_04.php

*perpuesta siguiendo los planteos de Noé de la década del 60' de la ruptura de la unidad del cuadro y la visión quebrada.*⁵⁹

El tratamiento de la línea modulada sobre soporte blanco y la tridimensión en mis trabajos halla asimismo un antecedente importante en la obra de Jean Dubuffet. Me interesa especialmente su serie *L'Hourloupe* (1962–74) en la que mediante gruesas líneas negras construye múltiples compartimentos en sus obras que podría decirse que se asemejan también a las células.

*Mediante marcadas líneas y una paleta restringida, L'Hourloupe muestra un mundo paralelo construido a partir de compartimentos modulares. Dubuffet expresa el tema a través de parcelas homogéneas, que recuerdan a estructuras celulares, sombreadas con intensidad variable. Estas obras fueron evolucionando para llegar a convertirse en decorados para escenarios, trajes de teatro, esculturas para exteriores e incluso construcciones arquitectónicas.*⁶⁰



Jean Dubuffet, "Grupo de cuatro árboles" (1972). Nueva York.

⁵⁹ "Luis Felipe Noé" Por Kekena Corvalán ,2010 en [leedor.com](http://www.leedor.com)

<http://www.leedor.com/contenidos/artes-visuales/plastica/luis-felipe-noe>

⁶⁰ "Jean Dubuffet. huella de una aventura", texto sobre la exposición (8 de noviembre, 2003 – 18 de abril, 2004) en

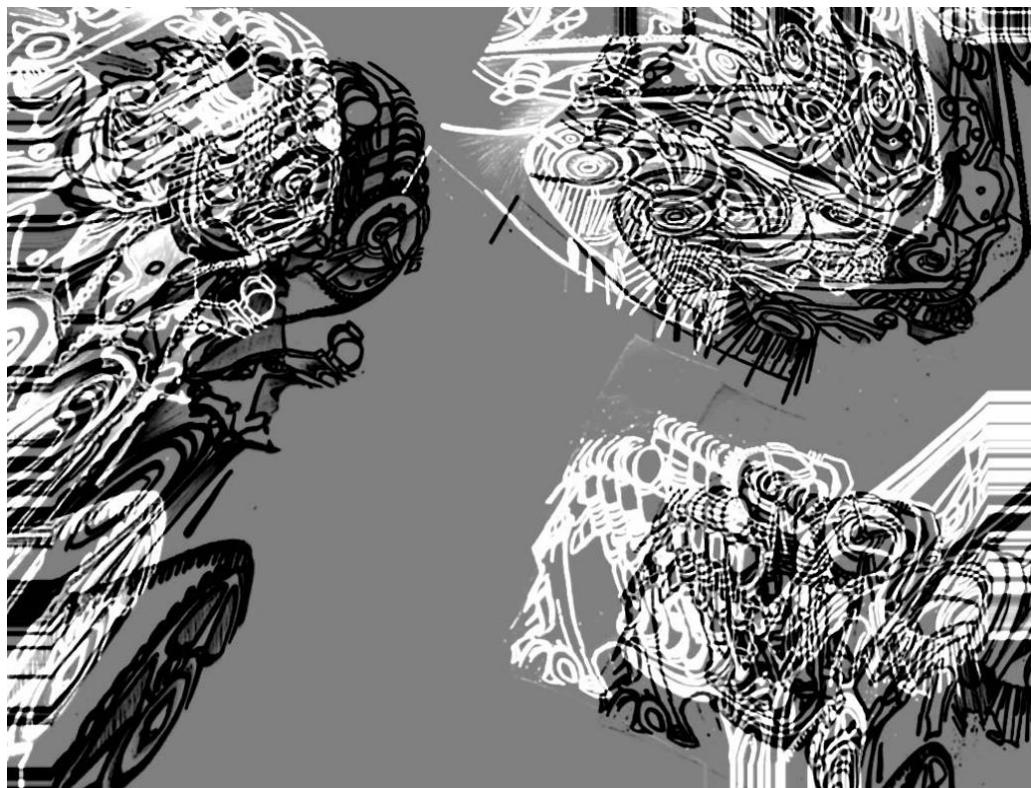
<http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/jean-dubuffet-huella-de-una-aventura/> Consultado el 05/06/2015 1546 hs.



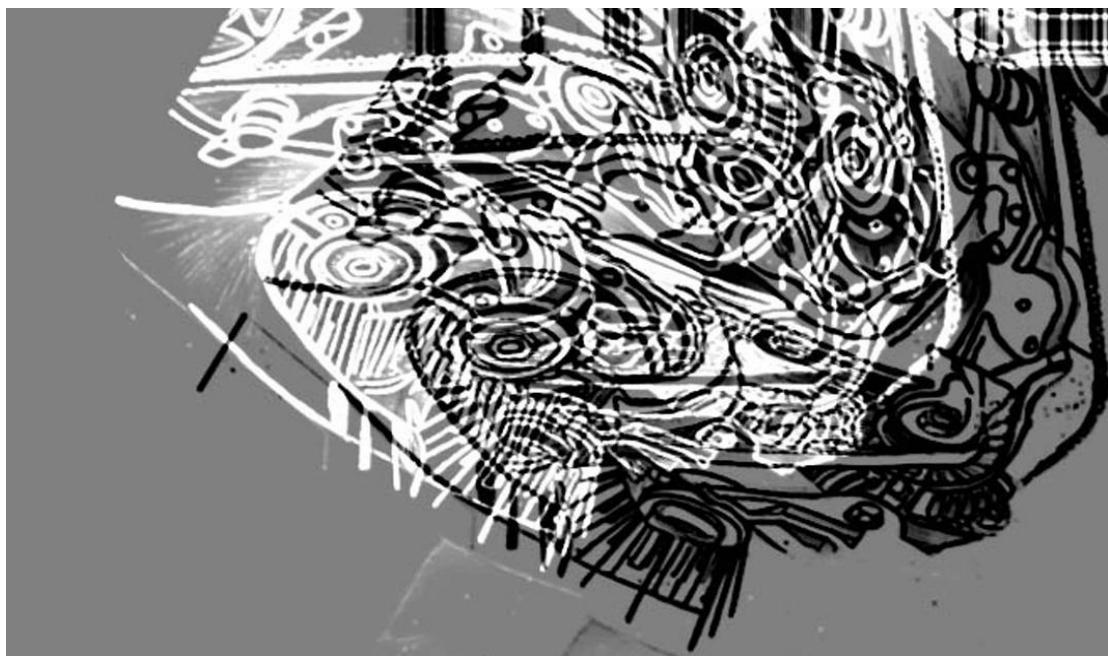
Jean Dubuffet, "Jardin D'Hiver" (Jardín de Invierno), Poliestireno expandido 1974.

La última serie de obras en este nivel del TPD resultó de una experimentación que no estuvo planeada de antemano. Intervine, una vez más, los bocetos digitalmente solo dándome la libertad de jugar con la imagen. Así tuvo lugar un nuevo hallazgo:

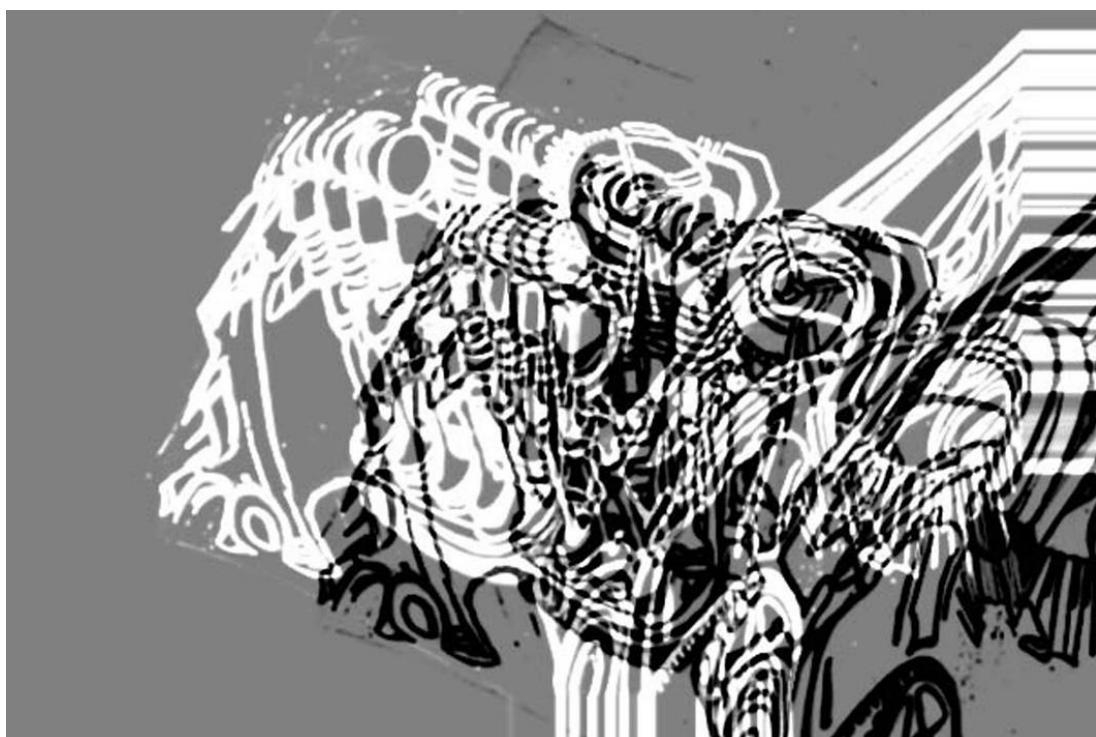
SERIE 3



Eugenia Rossi, sin título, dibujo intervenido digitalmente, 2011.



Eugenia Rossi, sin título, dibujo intervenido digitalmente, 2011.



Eugenia Rossi, sin título, dibujo intervenido digitalmente, 2011.

El dibujo de líneas blancas representa el gesto primordial de los dioses, mientras que el trazo negro refiere a su sombra, una imitación desfasada de ese acto inaugural. La línea construye una estructura, la del motor, mientras que el dibujo en líneas negras representa una

suerte de calco. Si bien existe un desfase, en el centro de la imagen ambos trazados coinciden, se superponen, dando lugar a un juego lineal en el que original y copia se entrelazan.

El gris de fondo debe su razón de ser a la necesidad de diferenciar el fondo de los trazados blanco y negro. Por otra parte, con respecto a la elección del gris me remito a lo sostenido por Paul Klee:

"Es gris porque no es blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro.

Es gris porque no están arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo.

Gris porque no es cálido ni frío. Gris porque es punto no dimensional, punto entre las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos.

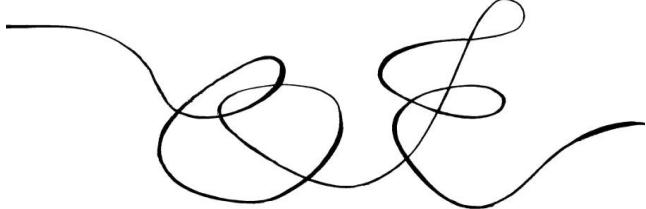
*Establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris, en razón de su concentración principal, y conferirle el carácter de centro original, del cual el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensiones."*⁶¹

Gris porque representa aquí a lo que no está definido aún, porque representa lo informe, lo amorfo, lo indiferenciado, es decir, remite al caos previo al gesto creador.

⁶¹ Klee, *Óp. Cit.*, p. 84

3 Etapa Crítica

EL IMPULSOR DE LA LÍNEA



* [ANEXO: ÁRBOL DE PROYECCIÓN NIVEL III]

En este punto, advertí que la manera en la que estaba desarrollando el tema resultaba muy general, distante y quizá también un tanto fría. Consideré entonces la necesidad de involucrarme más en mi producción, tratando de reflejar en ella aquello que me impulsa a mí, dentro de mi cultura y mis creencias. Emprendí entonces una suerte de *giro personal*. Éste nivel del TPD constituyó así un punto de inflexión en el proyecto general. Decidí volcarme más hacia las creencias de la Iglesia Católica escindiendo el mito del primer motor, para focalizarme en este último según la mirada católica. Con este objetivo en mente recurrió a la obra de Tomás de Aquino (1225-1247).

Este teólogo y filósofo italiano es considerado como uno de los pensadores más influyentes de la Edad Media. Sostuvo que la sola razón humana era capaz demostrar la existencia de Dios, razonando a partir de los *efectos* para llegar a la *causa primera*. Es decir que, según el *aquinate*, es posible demostrar la existencia de Dios a partir de su obra: el mundo y las criaturas. Tomás apela entonces a una demostración *a posteriori*: para él, la ciencia la ciencia debía partir de lo más cognoscible para el hombre hacia a lo menos cognoscible.⁶²

De las distintas presentaciones de los argumentos en favor de la existencia de Dios, las más conocidas son las “*cinco vías*”: la vía del primer motor; la de la causa eficiente; de la contingencia y del ser necesario; la vía de los grados de perfección y el argumento teleológico o de finalidad.⁶³

Estos cinco argumentos fueron expuestos en *Suma teológica*, el célebre tratado de teología que escribió Santo Tomás en el siglo XIII. Esta obra, concebida como un manual para la educación teológica, fue escrita en uno de los tantos momentos de tensión entre cristianismo y cultura no-cristiana: “*En realidad, la Suma representaba las exigencias de una clase universitaria preocupada por su fe ante el cúmulo de nuevos conocimientos introducidos en el ambiente...*”⁶⁴. Esos nuevos conocimientos eran las ideas de un Aristóteles traducido y comentado por

⁶² Audi, R., *Op. Cit.*, “Tomás de Aquino”, pp. 984-988

Echegoyen Olleta, J., *Op. Cit.*, “Pruebas a posteriori para la demostración de la existencia de Dios”, consultado en <http://www.e-torredebabel.com/Historia-de-la-filosofia/Filosofiamedievalmoderna/SantoTomas/PruebasPosteriori.htm> Consultado por última vez: 26 enero 2016.

⁶³ Audi, *Op. Cit.*

Fuentes, M. A., “Cinco vías de Santo Tomás, explicación breve de las cinco vías para la demostración de la existencia de Dios según Santo Tomás” (en línea), en *Catholic.net*, s.f. Disponible en <http://es.catholic.net/op/articulos/14619/cinco-vias-de-santo-tomas.html>. Ultima consulta 22 enero 2015.

⁶⁴ Celada Luengo, G., “Introducción a la suma de teología de Santo Tomás de Aquino” en Aquino, T. de, *Suma de Teología*, Biblioteca de autores cristianos, 4ta edición (reimpresión), Madrid, 2001, p 43.

musulmanes y judíos. Se le reconoce a Tomás de Aquino el haber logrado una síntesis, conciliando la doctrina católica con el corpus aristotélico.

Sin embargo, el dios que nos presenta Aristóteles no coincide con la figura del Dios creador judeocristiano. Para Aristóteles, el primer motor mueve o induce al cambio por deseo, es decir, las cosas aspiran a imitarlo como causa final. El “Dios” aristotélico no es creador del mundo, no lo conoce ni interesa por él. Es pensamiento que se piensa a sí mismo y solo de eso se ocupa. La teoría de Aristóteles presenta un dios alejado que los seres del mundo sólo pueden aspirar a imitar, tomándolo como un ideal. Se trata, en definitiva, de un motor lejano. Distinto es el caso del Dios cristiano que crea, interviene, y se preocupa por su creación.

No nos detendremos aquí en las *cinco vías*, ya que solo nos interesa la primera de ellas: la vía del primer motor:

“(...) Pues es cierto, y lo perciben los sentidos, que en este mundo hay movimiento. Y todo lo que se mueve es movido por otro. (...) Igualmente, es imposible que algo mueva y sea movido al mismo tiempo, o que se mueva a sí mismo. Todo lo que se mueve necesita ser movido por otro. (...). Este proceder no se puede llevar indefinidamente, porque no se llegaría al primero que mueve, y así no habría motor alguno pues los motores intermedios no mueven más que por ser movidos por el primer motor. (...) Por lo tanto, es necesario llegar a aquel primer motor al que nadie mueve. En éste, todos reconocen a Dios.”⁶⁵

El Dios del que nos habla Tomás de Aquino es causa final pero también es causa eficiente. Es creador, ejemplo y sostén: “*Dios no sólo da las formas a las cosas, sino que también las conserva en el ser, y las aplica a obrar, y es fin de todas las acciones*”.⁶⁶

Por su parte, la Iglesia Católica en su Catecismo afirma que Dios mantiene y conduce la creación: “*Dios no abandona su criatura a ella misma. No sólo le da el ser y el existir, sino que la mantiene a cada instante en el ser*”.⁶⁷

⁶⁵ Aquino, T.de, “Parte I-Cuestión 2- sobre la existencia de Dios-artículo 3 ¿Existe o no existe Dios?”, en *Suma teológica* 4ta edición(reimpresión), Madrid:Biblioteca de autores cristianos, 2001, pp. 111-112.Recuperado de: <http://www.traditio-op.org/biblioteca/Suma%20de%20Teologia,%20Santo%20Tomas%20de%20Aquino%20OP.pdf> [Consultado por última vez 25 julio 2015].

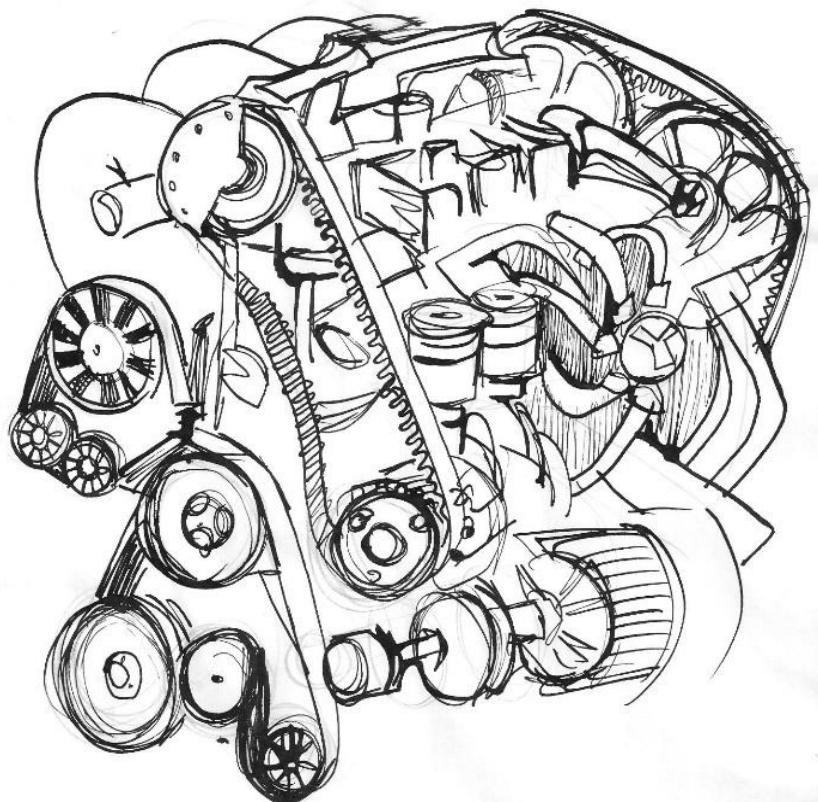
⁶⁶ Aquino, T.de, *Op. Cit.*, “Parte I-Cuestión 105 -Sobre la mutación de las criaturas por Dios Artículo 5: ¿Opera o no opera Dios en todo el que actúa?” p.901.

⁶⁷ Catecismo de la iglesia Católica, *capítulo primero*, “*creo en Dios Padre*”, Conferencia Episcopal Argentina, Edidea Madrid, 1993.p 81.

Desde la perspectiva del catolicismo, la creación se produjo *ex nihilo*-desde la nada, y Dios Trino es causa eficiente y final de todas las cosas, al mismo tiempo que mantiene *en el ser* a su creación.

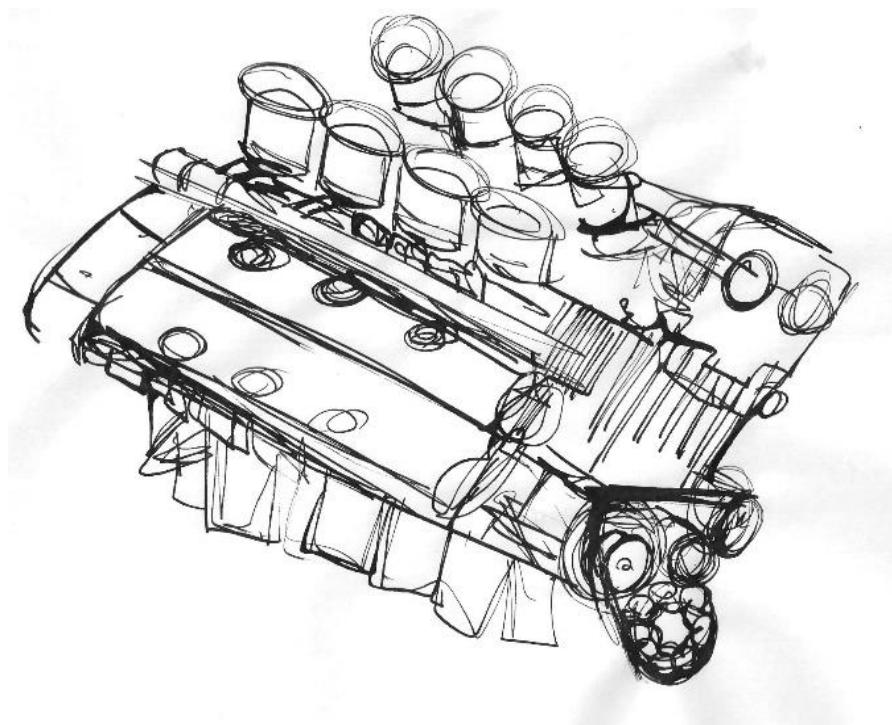
En esta nueva etapa, la línea sufre una transformación y adopta otra materialidad: pasa de ser un gesto plano sobre el papel, a convertirse en vinilo, en lana, y finalmente, en sombra.

Una vez más empecé trabajando sobre papel, como ya lo venía haciendo, con *collage* de dibujos, y utilicé además despiece de motores (esquemas en los que se detallan las características de las piezas que componen un motor o de una parte del mismo).

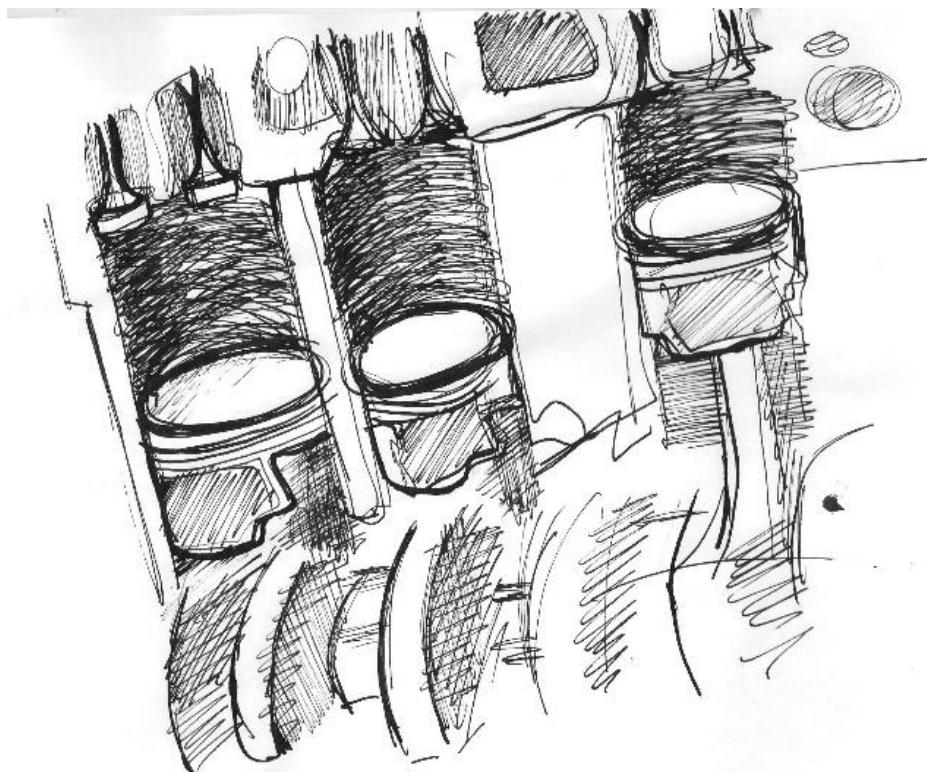


Eugenia Rossi, boceto, tinta sobre papel, 2013.

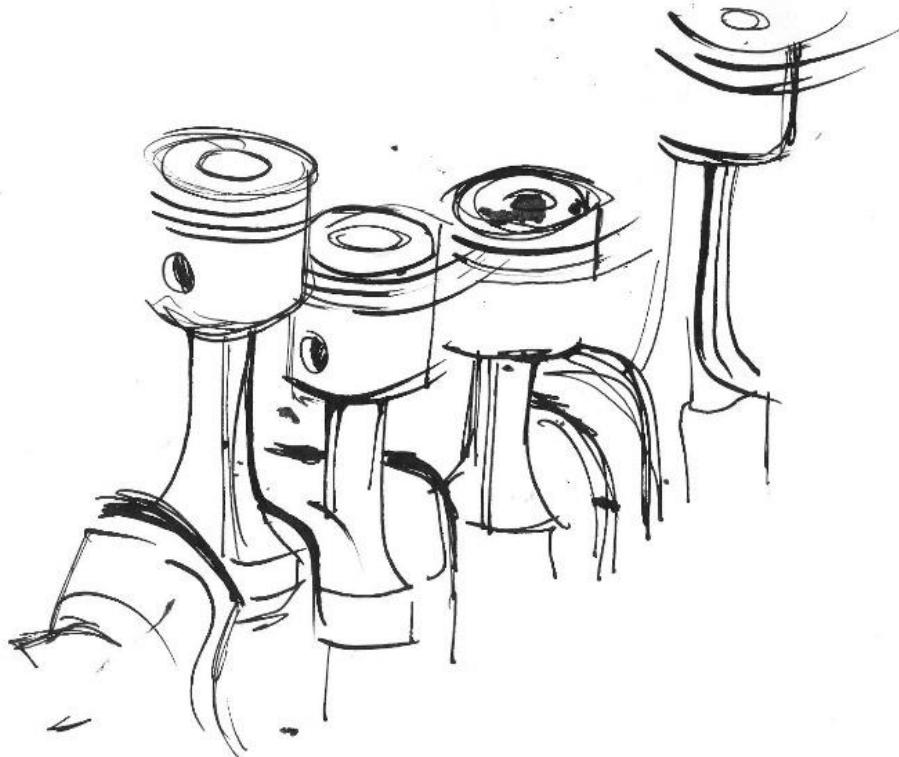
Comencé dibujando a mano alzada con tinta china. Estos primeros bocetos se inspiraban en fotografías de motores, los cuales intenté representar de manera sencilla, poco detallista y expresiva. Mediante trazos rápidos pretendí lograr cierta sensación de dinamismo.



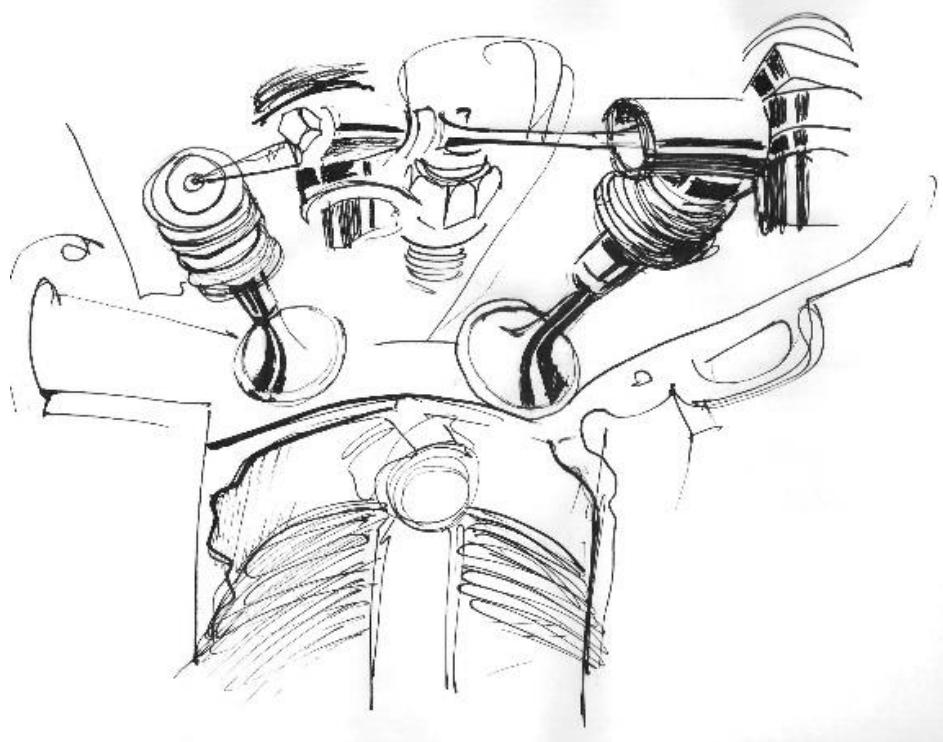
Eugenio Rossi, boceto, tinta sobre papel, 2013.



Eugenio Rossi, boceto, tinta sobre papel, 2013.

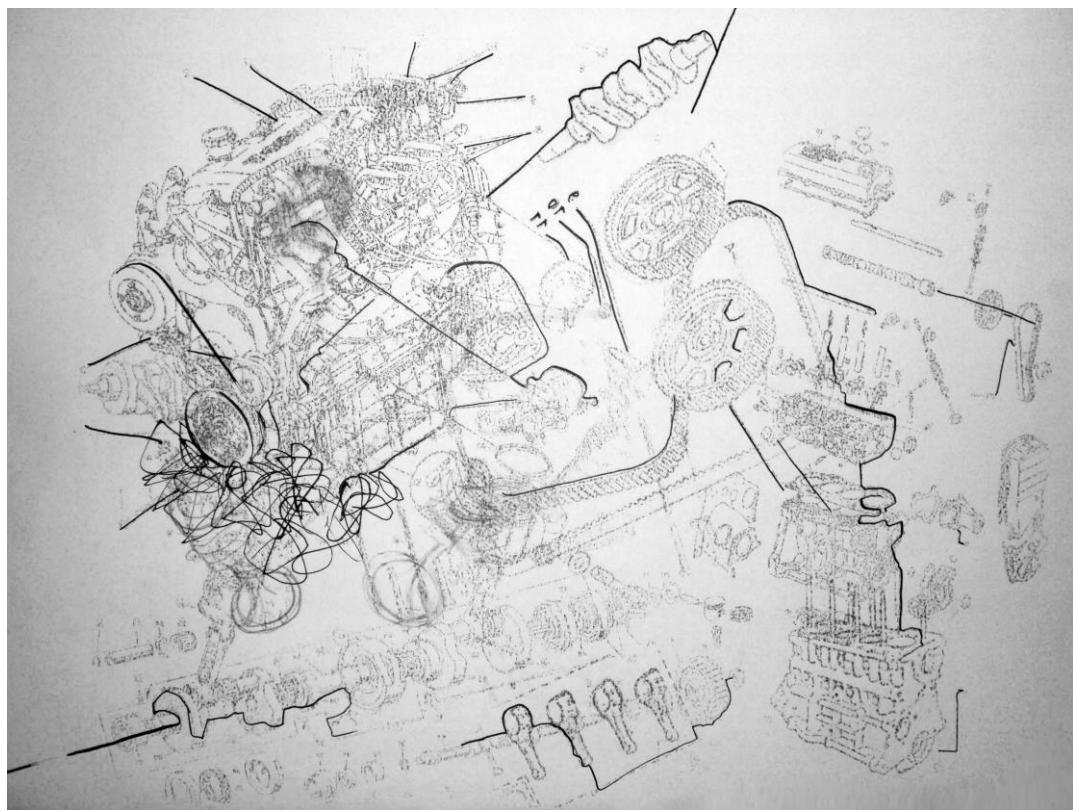


Eugenio Rossi, boceto, tinta sobre papel, 2013.

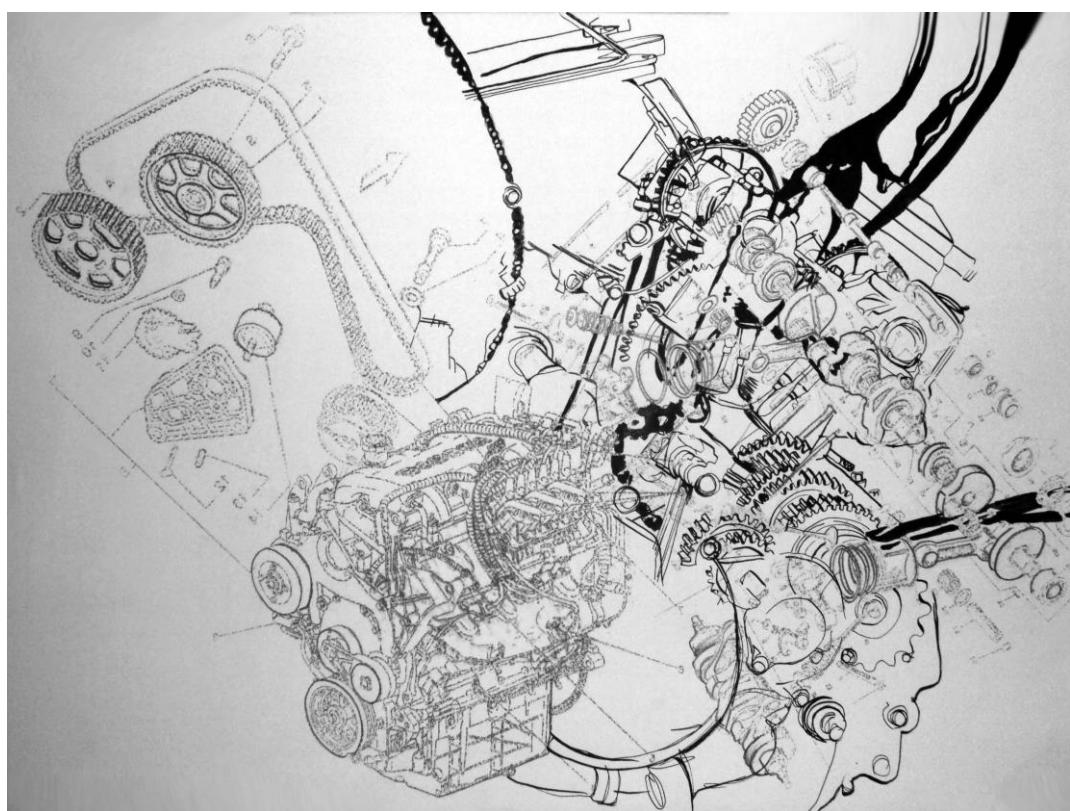


Eugenio Rossi, boceto, tinta sobre papel, 2013.

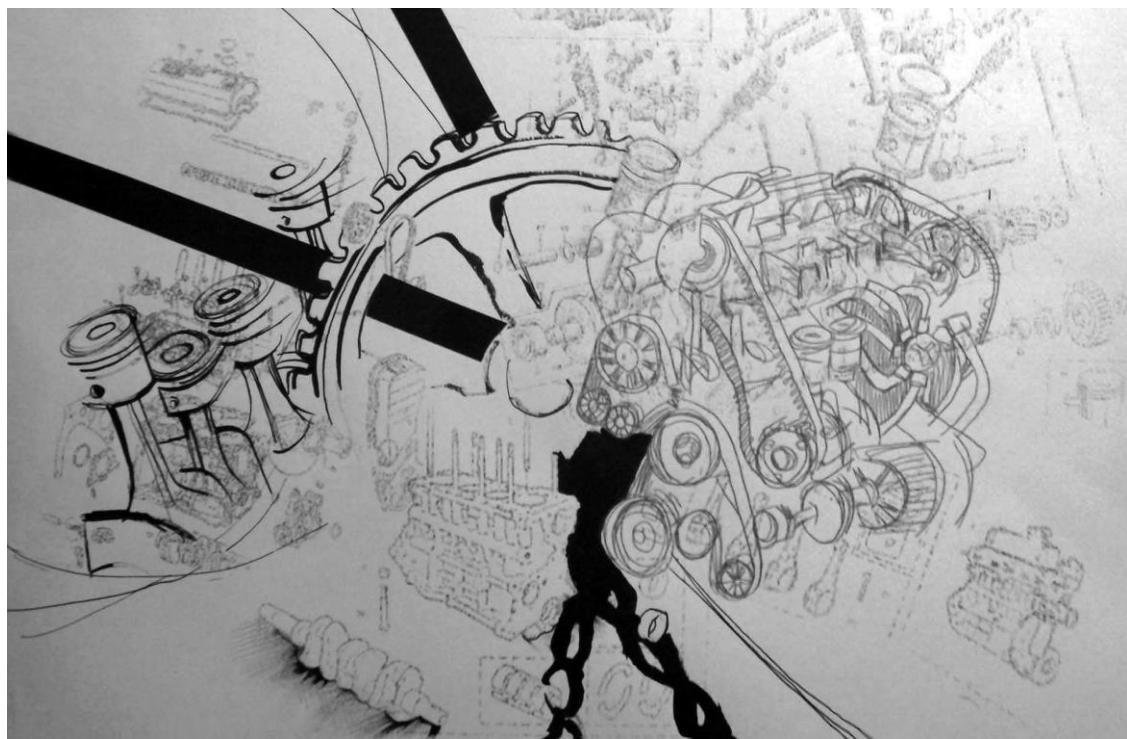
Posteriormente trabajé con la técnica de *transfer*, utilizando photocopias de despieces de motores. El resultado fue asimismo intervenido con tinta china, lápiz y cinta aisladora.



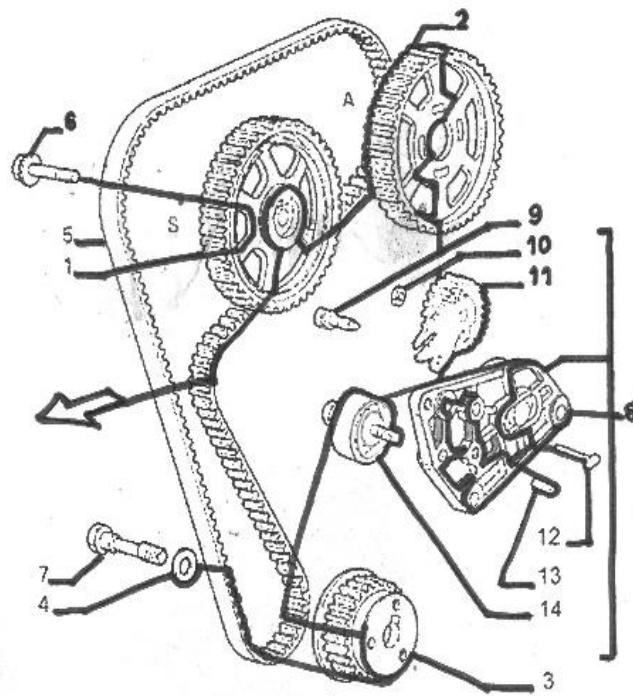
Eugenio Rossi, boceto, transfer y tinta sobre papel, 2013.



Eugenio Rossi, boceto, transfer y tinta sobre papel, 2013.

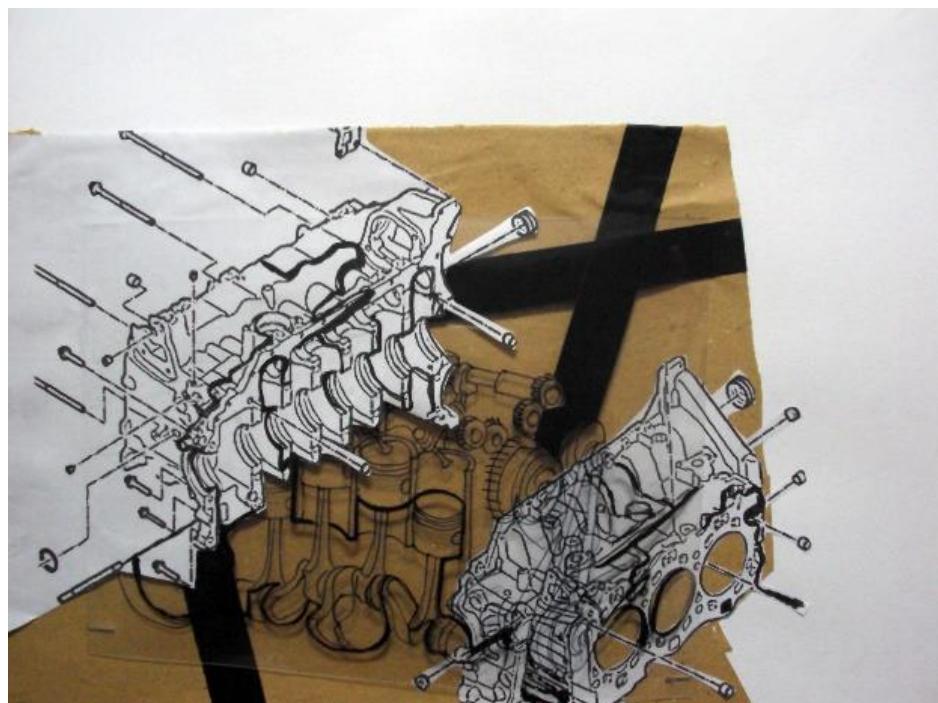


Eugenio Rossi, boceto, transfer, tinta y lápiz sobre papel, 2013.



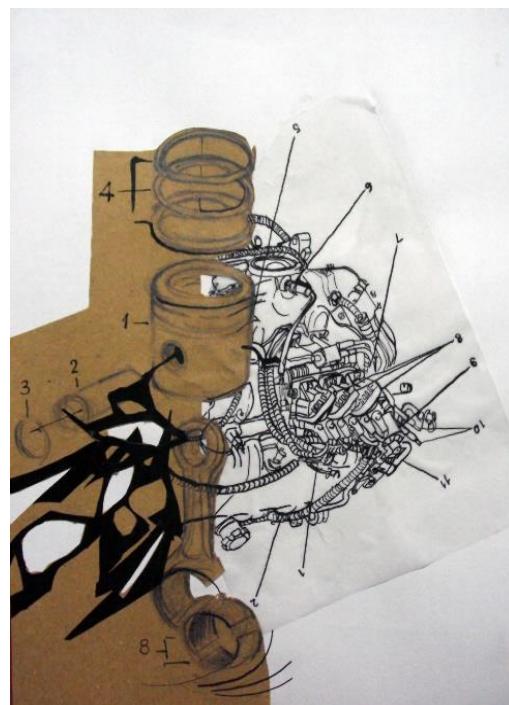
Eugenio Rossi ,boceto, fotocopia intervenida con marcador negro, 2013.

En estos bocetos aparece además un elemento clave para el futuro desarrollo de este proceso: la composición de la imagen a través de *capas*, una superposición de imágenes, tal como puede observarse en esta imagen:

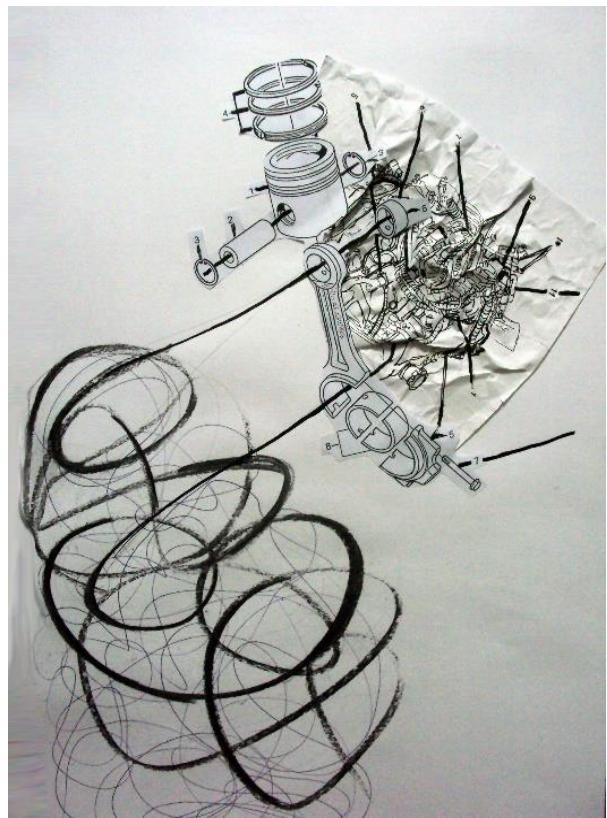


Eugenio Rossi , boceto, fotocopias intervenidas, papel madera, cinta aisladora, acetato transparente y marcador negro. 2013.

Vemos entonces cómo aparece este nuevo elemento, la superposición, la transparencia, y también una línea que atraviesa estas capas y las interrelaciona, las enlaza.

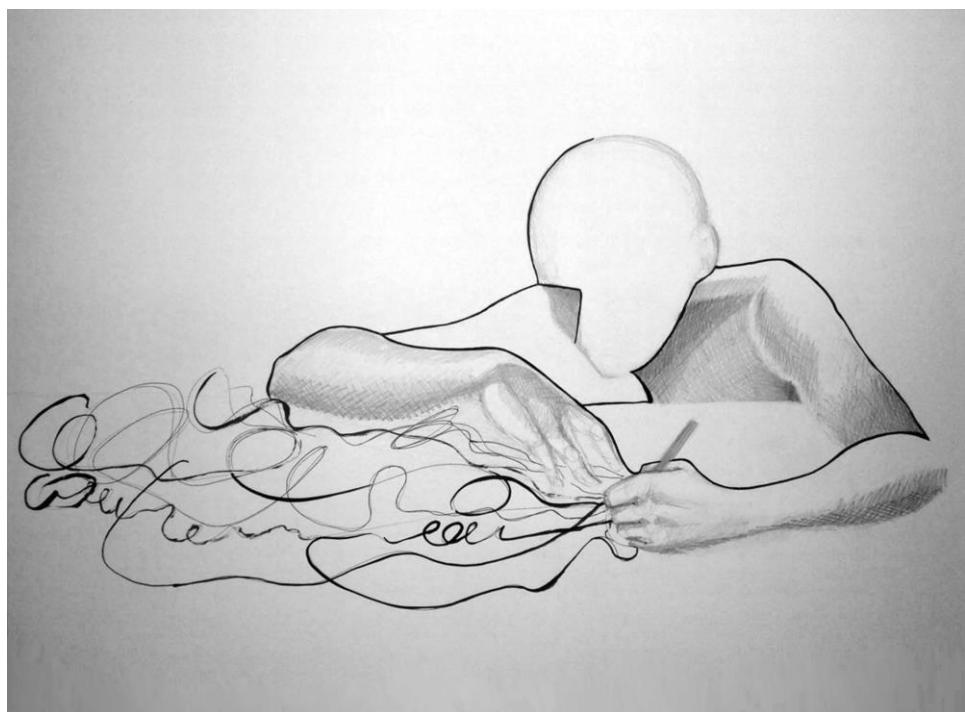


Eugenio Rossi, boceto, papel madera, cinta aisladora, papel de calcar, tinta y lápiz. 2013.

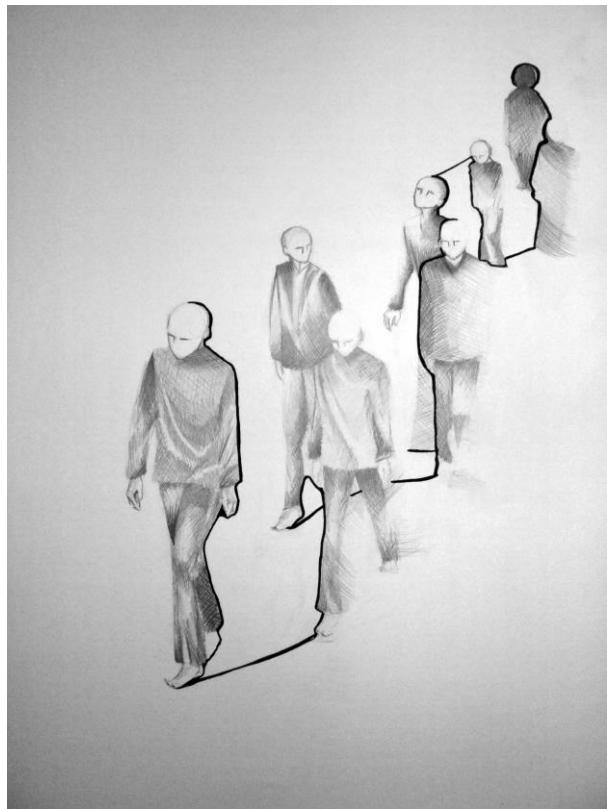


Eugenio Rossi, boceto, fotocopias intervenidas, tinta sobre papel, marcador negro. 2013.

En un primer momento creí que esta línea que recorre la composición era un recurso nuevo para mí, surgido como algo espontáneo. No obstante, se trataba de un elemento que ya había incorporado en otros dibujos anteriores y ajenos al TPD.



Eugenio Rossi, *Carta*, lápiz y tinta china sobre papel. 50 cm x 70 cm aprox. 2013

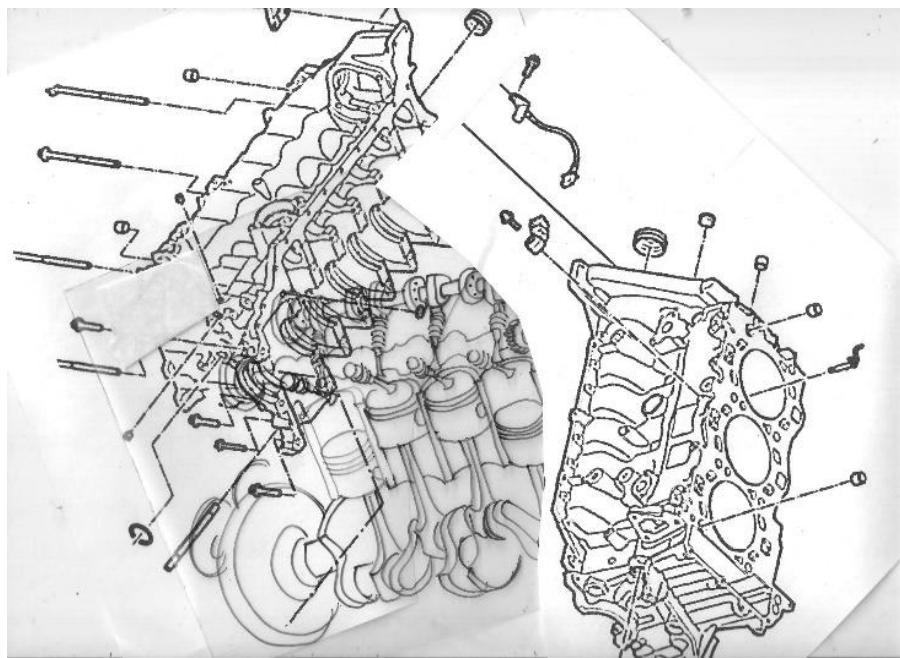


Eugenia Rossi, sin título, lápiz y tinta china sobre papel.
50 cm x 70 cm aprox. 2013.

Esa línea la había trabajado anteriormente y ahora reaparecía en mis bocetos, como un ingrediente más en la composición que estaba buscando. Queda en evidencia cómo en el hacer plástico se conjugan, muchas veces de forma inconsciente, los conocimientos y experiencias previas. La repetición de esta línea responde a un interés plástico, posiblemente relacionado con el recorrido, el enlace, la interconexión de los elementos de la composición.

Asimismo, puede pensarse la reaparición de esta línea en relación con la idea del desarrollo del ovillo, el despliegue de lo que estaba enrollado sobre sí mismo.

Por otra parte, de los bosquejos previos me resultó muy interesante la transparencia del acetato como soporte del dibujo y su combinación con las fotocopias de despieces:

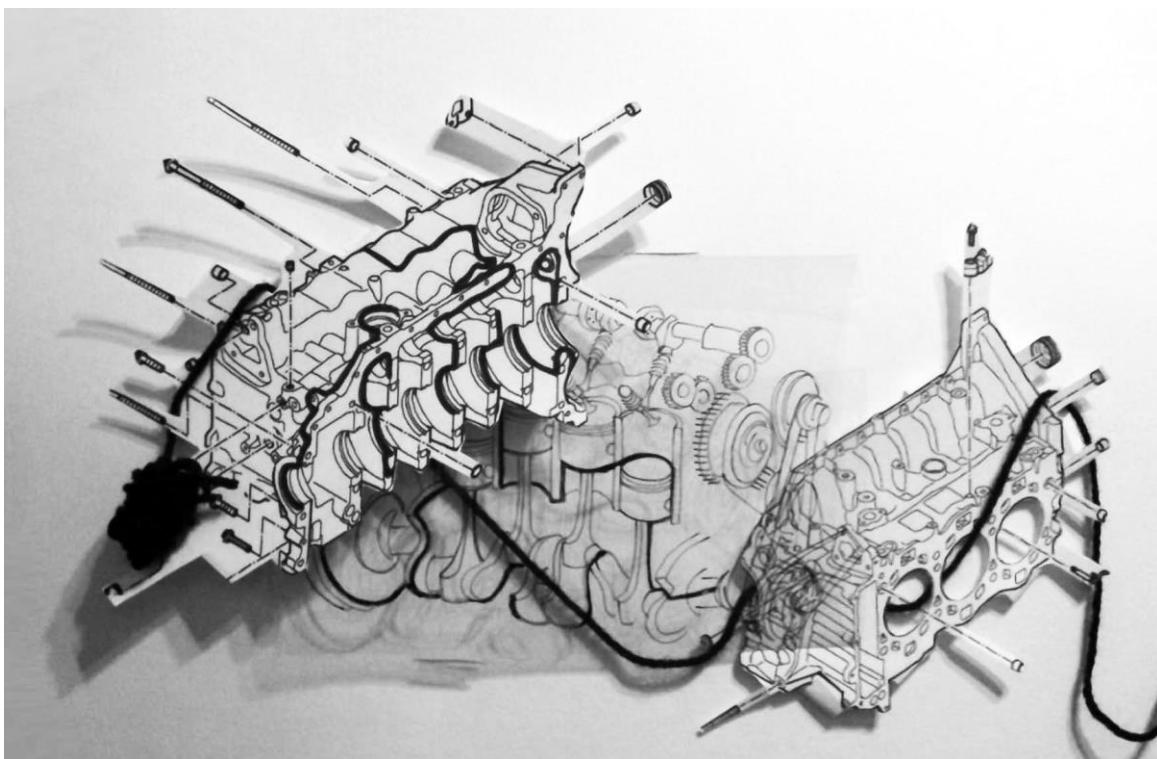


Eugenio Rossi, boceto, fotocopias, acetato transparente y marcador negro, 2013.

A partir de estos ensayos, empecé a imaginar una distancia entre las capas, y a raíz de ello decidí probar una suerte de lengüetas o pestañas de papel. Esto me condujo a despegar el dibujo del plano y salir al encuentro del objeto.

Me resultó difícil seleccionar un solo boceto de los que tenía hasta ese momento, porque eran varios los que me resultaban interesantes y funcionales a lo que quería representar. Fue así entonces que tomé el concepto de Trinidad para sustentar la obra que planeaba llevar a cabo: una obra constituida por tres módulos. La Trinidad, que constituye uno de los dogmas centrales de la Iglesia Católica, se trata de la creencia de que Dios es un ser único pero que existe simultáneamente como tres personas distintas: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo.

Los diferentes fragmentos que integran este boceto poseen un marco recortado, herencia de los trabajos del TPD II inspirados en las células y en las ideas de Rhod Rothfuss.



Eugenio Rossi, boceto, fotocopias, acetato, marcador negro, papel y lana, 35 cm x 50 cm, 2013

Pero aquí se incorpora un nuevo elemento: la sustitución de la línea por el hilo, en este caso, lana. Preferí utilizar lana ya que este material posee un mayor grosor y por consiguiente mayor visibilidad que otros tipos de hilo. De este modo, la línea pasó a ser tridimensional.

Continué utilizando una línea homogénea como principal elemento estructurante de la imagen, sin aditamentos que indicaran volumen ni expresión alguna en el trazo.

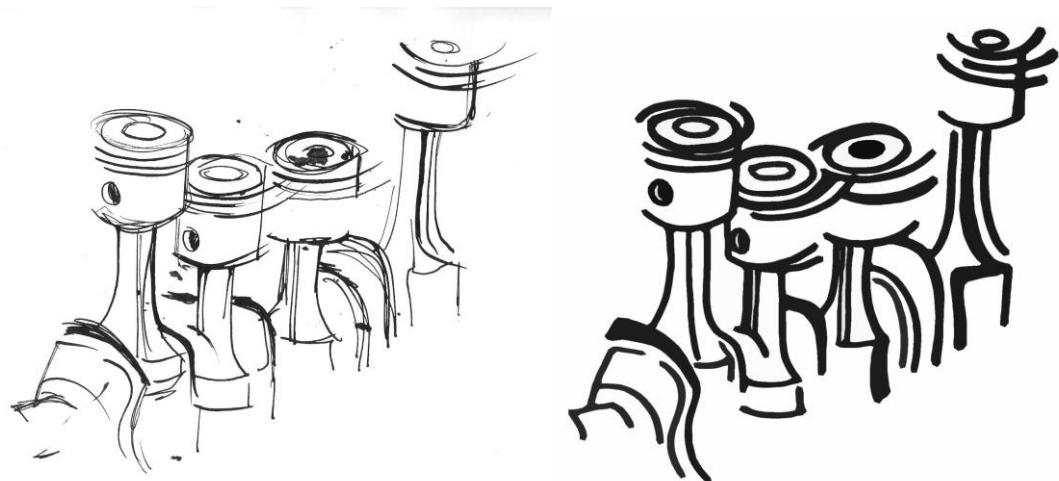
Este boceto significó un momento determinante en este nivel del TPD, debido a que había podido incorporar el marco recortado aprehendido en el nivel anterior, sumado al dibujo sobre transparencia y adicionando la *línea-recorrido*. Esta integración me permitió encontrar una suerte de *módulo base*. De ahora en adelante, sería cuestión de explorar diferentes variaciones y realizar ajustes técnicos.

A partir de la devolución y conversación con los docentes, surge la idea de buscar otros materiales para reemplazar el papel y el acetato. Así fue que pensé en utilizar aluminio (por ser un material metálico vinculado a los motores), y acrílico transparente.

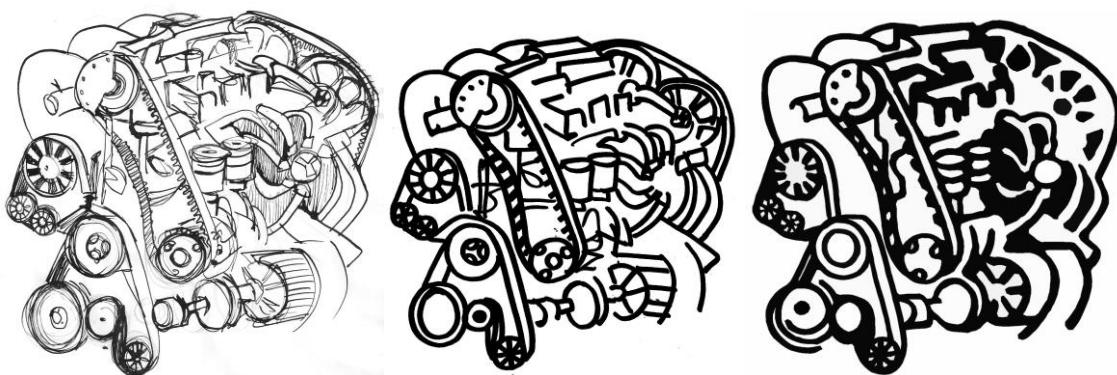
Al comprobar la dificultad de plasmar el dibujo adecuadamente con los medios tradicionales (tinta, *rotring*, pintura acrílica) sobre estos materiales, ensayé una prueba con vinilo autoadhesivo tipo *contact* (continuando con la idea de la cinta aisladora). Este material luego sería reemplazado por plotter de corte autoadhesivo. En este último caso, se requirió una adaptación técnica, ya que mi dibujo inicial era demasiado complejo como para ser transform-

mado en plotter: era posible cortarlo, pero resultaría muy difícil de manipular para adherir al acrílico. Entonces tuve que simplificar el diseño, quitando líneas accesorias y engrosando y suavizando aquellas líneas principales.

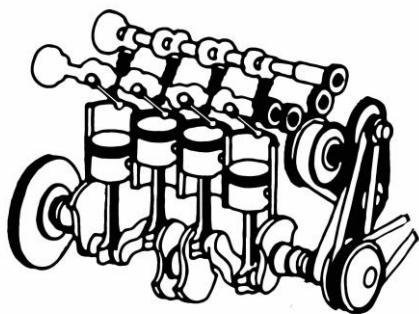
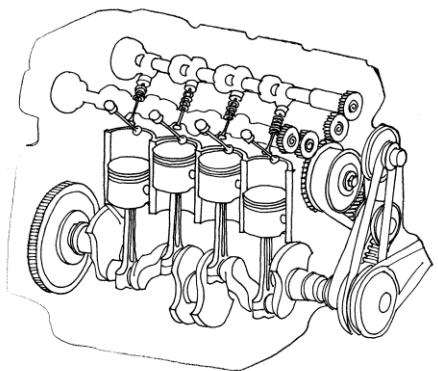
Si bien ya había dispuesto que esta obra estuviera conformada por tres módulos, en este punto y por no querer descartar ninguno de los bocetos, decidí que dos de esos módulos estarían integrados por una pieza de aluminio y otra de acrílico, a excepción del segundo módulo que tendría una pieza de aluminio adicional.



Primer boceto de pistones en tinta y su posterior adaptación para plotter de corte.

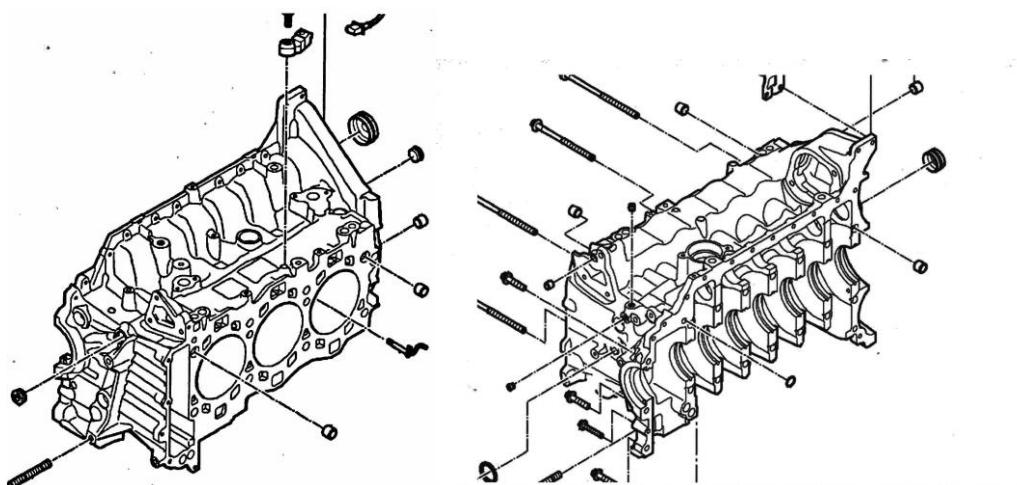


Aquí observamos el ajuste que sufrió este boceto, que fue despojado de detalles y trazos accesorios, al mismo tiempo que debió engrosarse la línea.

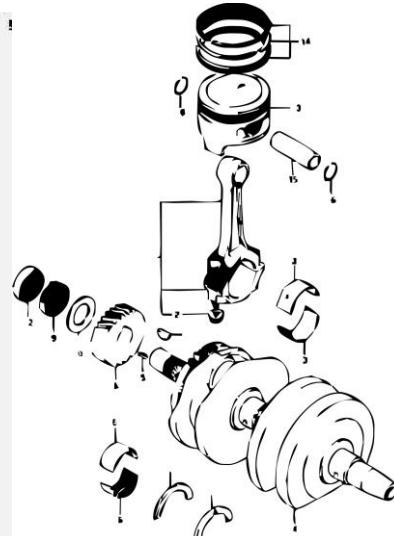
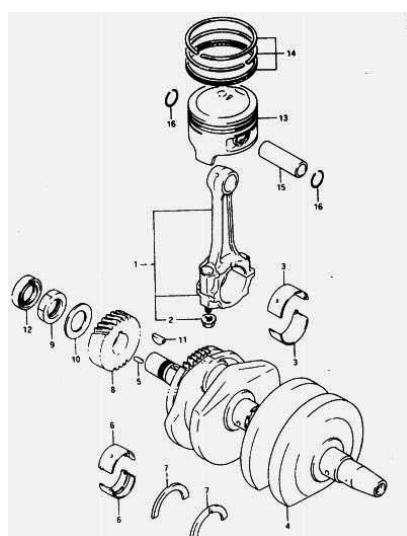


También este boceto debió ser ajustado para poder convertirlo a plotter de corte.

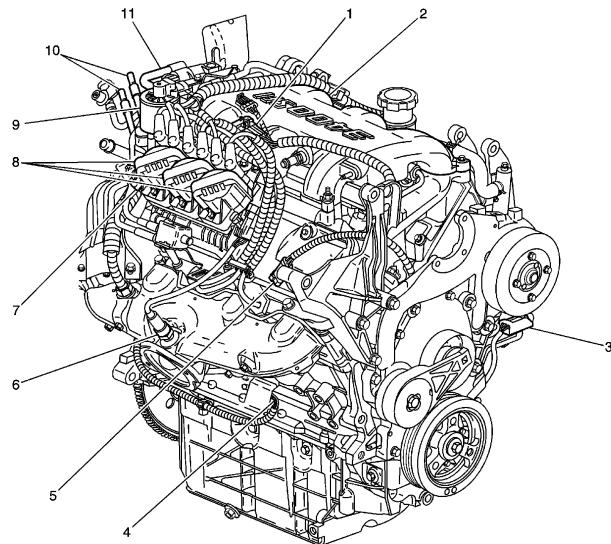
Por otro lado, las imágenes que deseaba llevar al aluminio no requirieron modificaciones, debido a que se trataría no ya de un plotter de corte, sino de una impresión sobre vinilo autoadhesivo transparente.



Despiece de block de un motor que sería impreso en vinilo autoadhesivo transparente.



Esta imagen sufrió pequeñas modificaciones. Se simplificaron y unieron líneas utilizando un editor de imágenes digitales.



Otra imagen de un motor elegida adherirla sobre la pieza de aluminio.

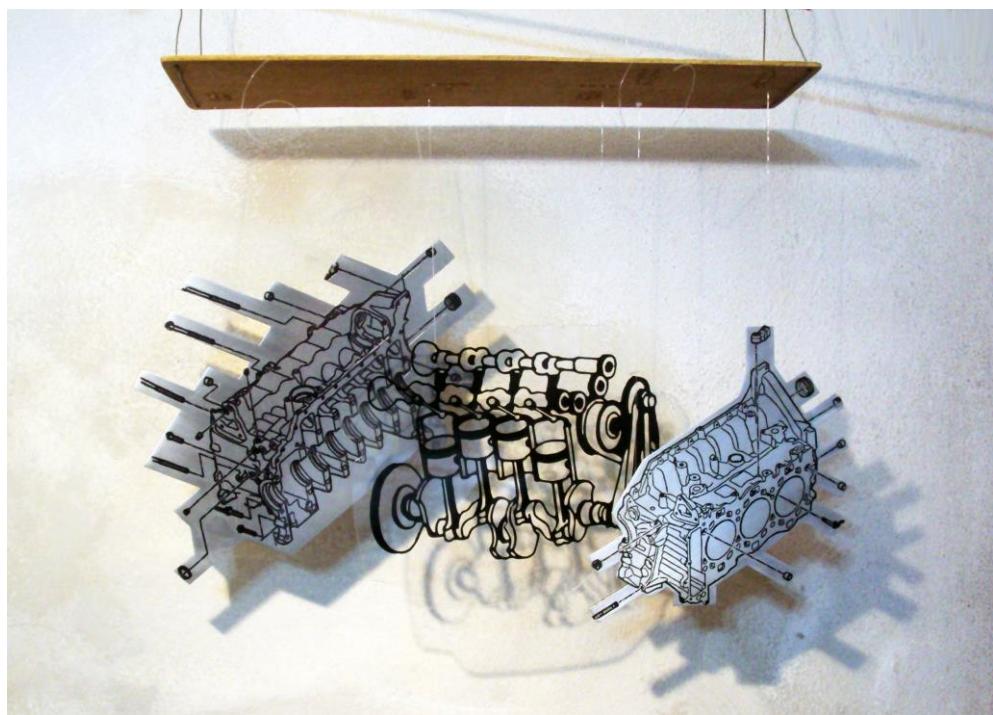
La cuestión ahora era la siguiente: ¿cómo unir las piezas de acrílico y las de aluminio? ¿estarían pegadas, atornilladas, superpuestas?

La primera solución que hallé fue pegar las piezas, una por encima de la otra, utilizando trozos de varillas de acrílico a modo de “puentes” y colocados en partes estratégicas de cada pieza de manera que no sean vistos ni interieran con el dibujo. Sin embargo, debido a la dificultad de unir el acrílico con el aluminio y a que no era posible disimular bien estas varillas, esto no resultó de la manera en la que yo esperaba. Debí buscar otra manera de hacerlo.

Esta vez pensé en no conectar de manera física las piezas de acrílico y aluminio, sino encimarlas, acercarlas, y que cada una estuviera colgada por tanzas transparentes. Planeé colocar un pequeño anillo o asa, por llamarlo de alguna manera, en dos o tres puntos detrás de cada pieza, de manera que pendiera de forma estable de estas tanzas desde el techo. De esta manera, al ser la taza casi imperceptible, el espectador vería estas piezas como suspendidas en el aire.

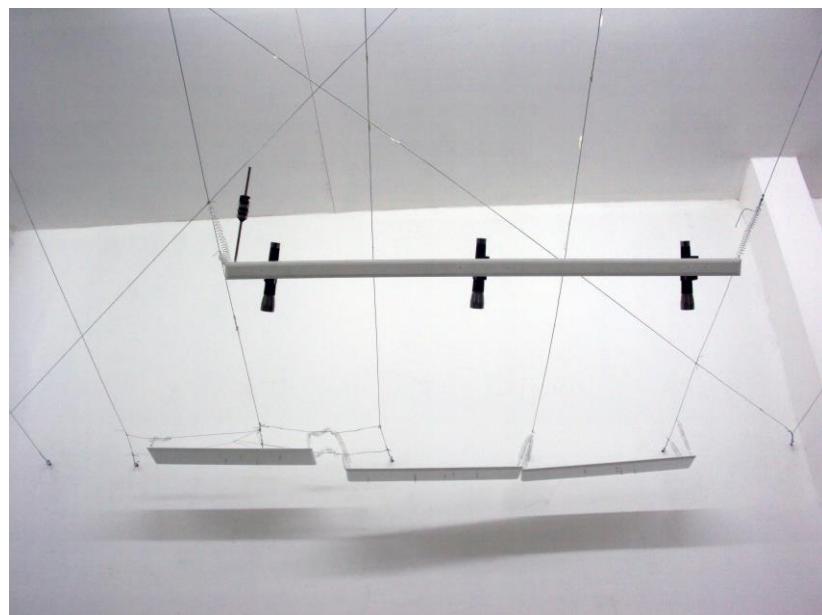
El inconveniente de esta forma de montaje residía en la dificultad de atar con el largo adecuado las tanzas de cada pieza, lo que demandaría mucho tiempo y esfuerzo. A esto se sumaba el hecho de que no sabía cómo podría atar los hilos al techo. Reflexionando sobre todo esto caí en la cuenta que sería más sencillo poder llevar cada parte de esta obra ya preparada con el largo de la taza adecuado. Así fue como pensé en el soporte de madera en el que colocaría unos tornillos tipo gancho para atar la tanza. Esta madera, a su vez, tendría un

gancho que posibilitaría que se atara al techo. Es decir, se trataría de una suerte de móvil colgante pero con la intención de ser inmóvil.



Prueba de montaje de tres piezas de un módulo de la obra, suspendidas por tanzas transparentes sujetas a una madera.

Al realizar un relevamiento del espacio de montaje, hallé un aula de la sede en la que cursaba el TPD que presentaba una facilidad: poseía unos alambres tendidos tensamente de pared a pared, a una altura suficiente como para no interferir con la visión del espectador.



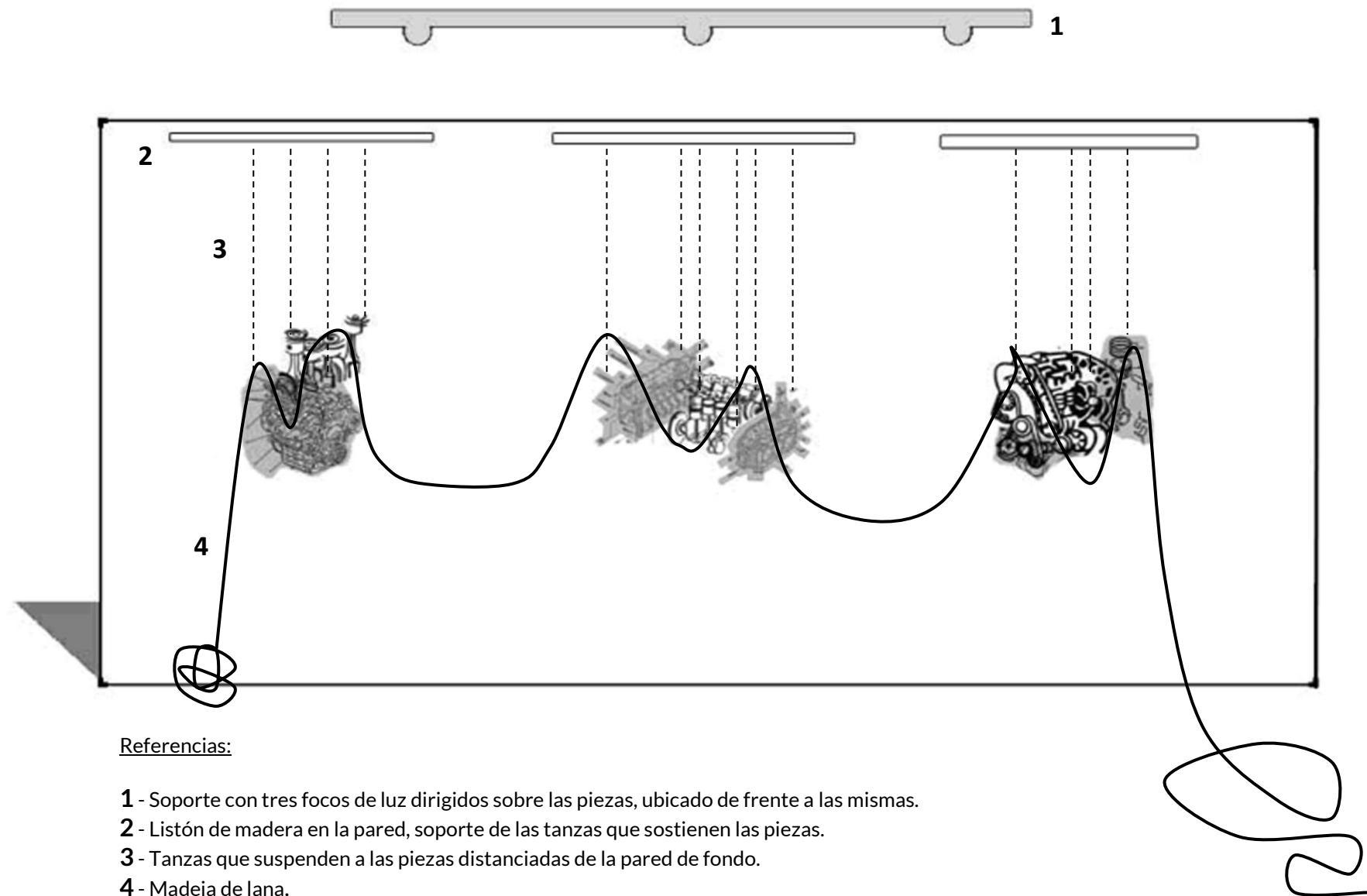
En esta fotografía se observan los alambres que atraviesan el techo del aula, los cuales utilicé para el montaje de mis trabajos. Estos alambres fueron utilizados para colocar las tablas de soporte y las fuentes de luz.

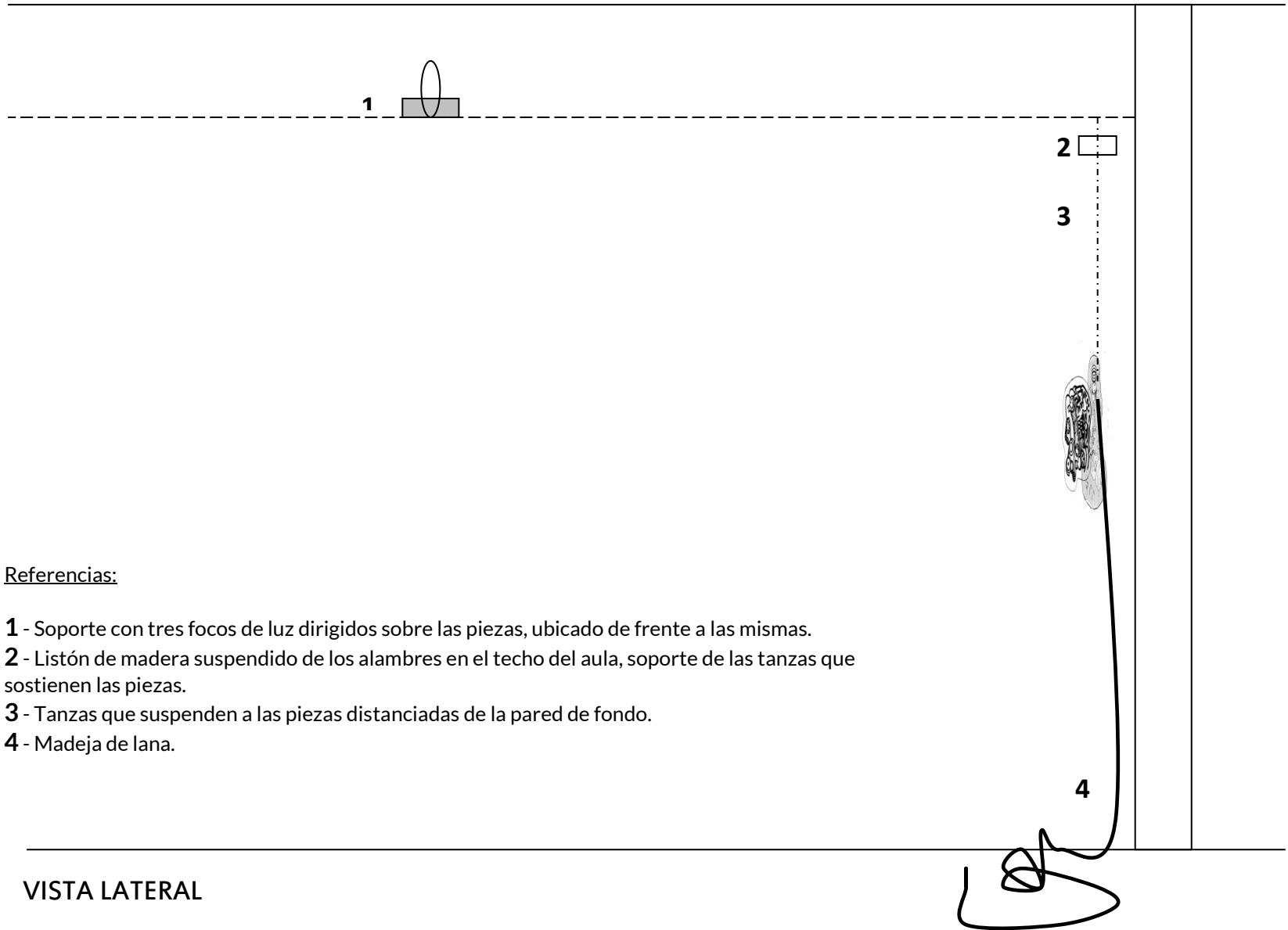
Por último se incorporó la luz. A raíz de la experimentación en los ensayos previos al montaje final, el elemento lumínico aportó la sombra como huella de una presencia, y al mismo tiempo contribuyó a generar un ambiente particular, con reminiscencias rituales.

Finalmente, las piezas fueron instaladas como ya se ha explicado, sujetas por tanzas transparentes y pendiendo de unas delgadas tablas de madera. Éstas últimas fueron pintadas de blanco y atadas a los alambres del techo del aula, de manera que pasaran desapercibidas. Del mismo modo fue colocada una tablilla en la que se colocó tres fuentes de luz. En este caso fueron internas de uso cotidiano colocadas en soportes móviles. Éste sencillo dispositivo tenía como objetivo facilitar la tarea de montaje de la obra, ya que evitaría el uso de cables y alargues que interferirían con la imagen de este trabajo, y que además permitirían redirigir fácilmente el foco de luz hacia la posición deseada.

Una vez ubicados los tres módulos con sus piezas, se agregó el ovillo de lana que conecta esta *trinidad*.

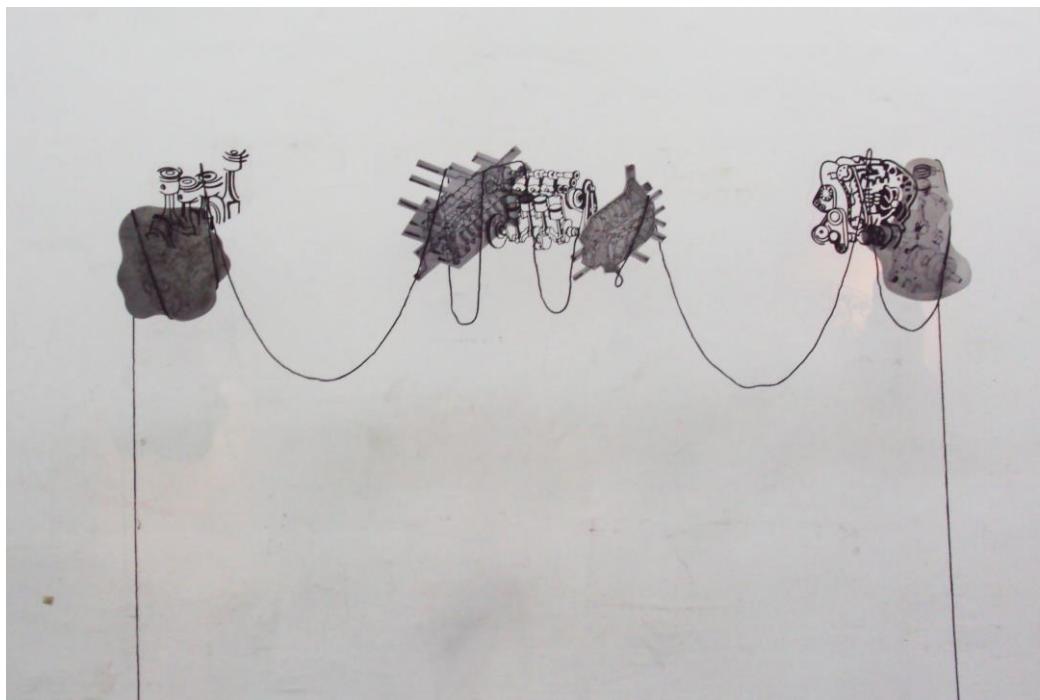
ESQUEMA DE MONTAJE DE LA OBRA



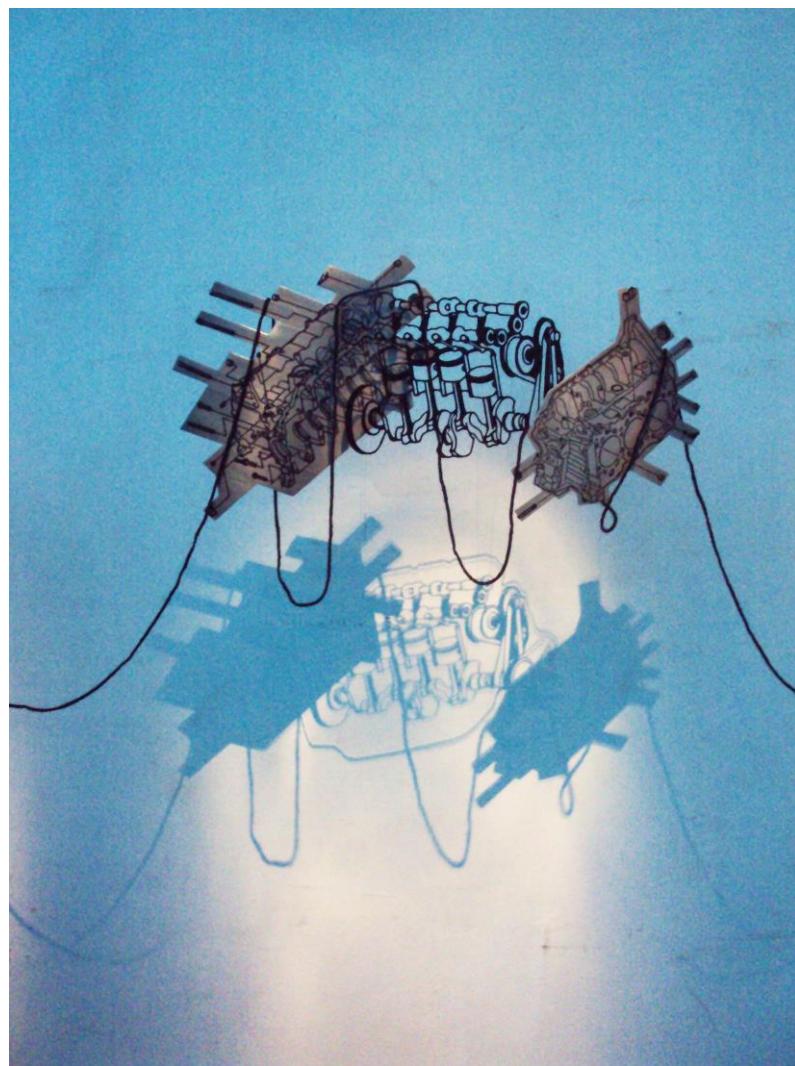




Eugenia Rossi, sin título, instalación, acrílico transparente, aluminio, plotter de corte, vinilo autoadhesivo, lana, tanza, madera, luz.2013.



Detalle del trabajo final.



Detalle.

La forma que finalmente adopta la línea en esta instalación se sustenta en la confluencia de tres ideas: la definición de línea de Wassily Kandinsky, la definición de movimiento de Aristóteles y una metáfora del conocimiento de Dios empleada por Bartolomé de Las Casas.

En primer lugar, la definición de Kandinsky plantea el nacimiento de la línea a partir del desplazamiento de un punto: “*La línea es el producto de un punto móvil, surge con el movimiento, mediante la destrucción del reposo máximo, el punto. El estatismo del punto se transforma en la dinámica de la línea*”⁶⁸.

En segundo lugar, utilicé la definición de Aristóteles según la cual el movimiento es el paso de la potencia al acto. Con “movimiento” se refiere a toda modificación de un objeto o cosa, en otras palabras, Aristóteles está hablando del cambio.

Según la ontología aristotélica la estructura acto y potencia compone a todas las cosas sensibles, siendo el movimiento uno de sus rasgos más característicos y definitorios. De allí surge que, si existiese un ser que fuese acto puro, que no tuviese ninguna potencialidad, tendría la cualidad de ser inmutable. Y se trataría, nada más ni nada menos, que de Dios. Tomás de Aquino toma esto de Aristóteles. En mi dibujo-instalación, la línea representa el movimiento, el cambio; mientras que el punto, por su parte, esquematiza la “inmovilidad” o inmutabilidad del primer motor.

Lo central en mi discurso es la cuestión del origen. Por ello, en base a las ideas expuestas, busqué representar ese origen de dos maneras o a través de dos lecturas: el punto como origen de la línea, y Dios (Primer Motor) como origen del cambio.

Queda por explicar la tercera fuente de la que se nutrió esta línea La figura del ovillo que se desarrolla proviene de la obra del fraile dominico español Bartolomé de Las Casas (1474/1484-1566). Este religioso se había desempeñado como encomendero en el Virreinato de Nueva España, y posteriormente se convirtió en el principal apologeta de los pueblos nativos de América. Al contrario de lo que solía pensarse en su época, Las Casas consideraba que los indios sí eran criaturas racionales y por lo tanto, que eran seres humanos. En un capítulo de su obra Apologética Historia Sumaria., Las Casas sostiene que los nativos de *las Indias* no eran bárbaros, eran personas sumamente religiosas aunque su conoci-

⁶⁸ “Línea” en arts4x.com Diccionario enciclopédico de arte y arquitectura <http://www.arts4x.com/spa/d/linea/linea.htm>, consultado por última vez 23 enero 2016.

miento de Dios no estuviera aún “suficientemente desarrollado”. Los indios reconocían la existencia de un ser superior creador y por eso le ofrecían en sacrificio algo tan preciado como la vida humana.

...COMO EN OVILLO...

(...)Y así estimamos que, cuanto al cognoscimiento de Dios, tenían sus entendimientos y razón como plegados y encogidos como en ovillo y, por consiguiente, en potencia de alcanzar, los tiempos andando, con experiencias de sus necesidades y por los efectos de las cosas criadas que vián y oían más particular concepto y cognoscimiento de Dios, desenvolviendo y actuando con el ejercicio y discurso de la razón aquel concepto muy universal y confuso, como quien desenvuelve un ovillo.

(...). Pero porque aquel principio y cognoscimiento universal está en los que carecen de doctrina revelada del mismo Dios como en ovillo, liado, callado y dormido, que no hace nada, que no es otra cosa sino estar en potencia (...) Y cuanto en esto, de conclusión particular en particular conclusión, se va con el tiempo y el discurso más adelante, más va explicándose y desenvolviéndose y poniéndose en acto aquel ovillo encogido, liado, dormido y callado, sin hacer nada más de estar aparejado para cuando lo quisieren desenvolver y desliar, descubriendose y desparciéndose lo que estaba incluso en aquel principio universal, conviene a saber, que hay Dios. (...)⁶⁹

Las Casas utiliza la figura del ovillo para representar el conocimiento de Dios que todo hombre posee, y que va desplegándose a lo largo de la vida por gracia de Dios. El ovillo nos habla de lo que está en potencia y es capaz de desarrollarse en acto. En mi obra el ovillo intenta representar esa potencia que es impulsada a cambiar y ser acto gracias a la acción del motor inmóvil.

Por ese motivo comencé a trabajar con ovillos de lana, ya que reflejaba la idea del desarrollo de lo que está en potencia y que para Las Casas ejemplificaba el conocimiento natural de Dios. De este modo, vinculé estas tres fuentes conceptuales para conformar una metáfora: el ovillo es el punto, el hilo es la línea, y su desenvolvimiento, impulsado por el motor inmóvil, es el cambio, el movimiento.

⁶⁹ Las Casas, Fray B. de, Capítulo 186 [En el cual se cotejan la religión, ceremonias, ritos y sacrificios de las gentes idólatras antiguas con los de las naciones naturales de estas nuestras Indias] “Sobre el conocimiento universal de Dios y el problema de los sacrificios rituales” en *Obras Completas-Apológética Historia Sumaria*, Madrid: Alianza, 1992 Vols. 6, 7,8.

Además de las tres referencias citadas, la incorporación de la lana en la composición de la imagen presenta otras lecturas referentes a su materialidad que refuerzan el discurso.

En primer lugar, la lana aporta su forma orgánica y su función de abrigo, de conservación del calor (que en este caso, metafóricamente, estaría conservando el calor generado por el motor). También este material puede pensarse como un potencial creador, en tanto es útil para conformar un tejido, una trama, esto es, una estructura.

Por otra parte, la línea de lana puede relacionarse con las líneas de tiempo. Éstas últimas, también llamadas cronografías o cronologías, son gráficos utilizados para mostrar la progresión temporal de una variable. Constituye una herramienta de estudio útil para registrar y ordenar datos cronológicos de forma clara. La línea de mis trabajos remite a esta herramienta, porque intenta representar un desarrollo en el tiempo, una progresión, un cambio. Ese cambio es el paso de la inercia al movimiento, de la potencia al acto.

La transparencia del acrílico intenta aludir a una cualidad inmaterial, remitiendo a algo no corpóreo pero que es capaz de dejar una huella o indicio (representada aquí por la sombra).

El motor no aparece completo porque se pretende así señalar que la razón y el entendimiento humano tienen un límite. Este motor fragmentado lo que señala es la imposibilidad de tener de él una experiencia completa. Los despiecees pueden interpretarse como un intento del hombre de analizar racionalmente este *primer motor*, cuya figura completa sin embargo permanece inaprehensible. En el mismo orden de cosas, al momento de incorporar estos fragmentos de despiece lo hice pensando también en aquella premisa del mismo Aristóteles de que *el todo es más que la suma de las partes*, y que el diseccionar pieza por pieza no sería suficiente para asir o conocer la esencia de ese *motor*.

Continuando con este análisis, nos encontramos con el elemento lumínico. La luz fue incorporada a mis trabajos casi de manera casual, porque surgió de la exploratoria misma, del hacer. Tenía planificado instalar tres fuentes de luz dirigidas sobre las piezas de acrílico, y tuve en cuenta la sombra del plotter, pero solo una vez que preparé el montaje final pude notar la intensidad de este elemento en la composición. Un elemento que comunicaba esa noción de lo inmaterial, lo inasible de la divinidad, y su huella. Y al mismo tiempo creaba una atmósfera casi ritual. Un espacio diferente al de uso ordinario, una especie de paréntesis del tiempo profano como escribió Eliade al hablar del rito. Esto me hizo

evocar las catedrales góticas y su “estética de la luz”, espacio etéreo, que invita al rezo y la meditación. Esta estética de la luz (propia de la escolástica de la Edad Media, que identificaba la luz con la belleza relativa a Dios) estuvo ligada a circulación de las corrientes filosóficas neoplatónicas, que emparentan el concepto de Dios y el ámbito de la luz. Este modo de emplear la luz generaba un efecto “desmaterializador”, porque lograba imprimirlle a la catedral una sensación de ingrávida, despacio etéreo.⁷⁰

Por otra parte, la luz es un elemento importante y cargado de significado en la liturgia cristiana: está presente en el bautismo, en la liturgia pascual, en la resurrección, representa también Cristo vivo, pero básicamente incluye la luz en estos trabajos como referencia al Génesis (creación de la luz separada de tinieblas) y como atributo divino.

En algunos pasajes del evangelio según San Juan, hallamos referencias a la luz y su simbología. Por ejemplo, en 1 Jn 1, 5 se lee: “*Este es el mensaje que hemos oído de él, y os anunciamos: Dios es luz, y no hay ninguna tiniebla en él.*” Y también, en Jn 8, 12: “*Jesús les habló otra vez, diciendo: Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida.*”

Asimismo, la luz en el lenguaje cotidiano simboliza la vida: expresiones como *dar a luz, ver la luz por primera vez*, son algunos de los usos de este término ligados al nacimiento, al surgimiento de lo nuevo, en definitiva, a la creación.⁷¹

Esta instalación entonces evoca la temática del origen a través de la actividad de ese motor trino como un momento inicial impulsor de la vida.

Como referente en el arte podemos mencionar la obra del artista argentino Raúl Lozza (1911-2008). Fue promotor del movimiento Concreto en el país y creador del *perceptismo*, grupo cuyo objetivo era privilegiar el plano y la autonomía de la forma. Tras experimentar con el marco recortado, trabajó aislando las figuras geométricas, separándolas del fondo. Lozza diseñó estas formas geométricas para ser colocadas directamente sobre un muro, no para ser enmarcadas.⁷²

⁷⁰ Jantzen, H., “Capítulo 4. La luz” en *La arquitectura gótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

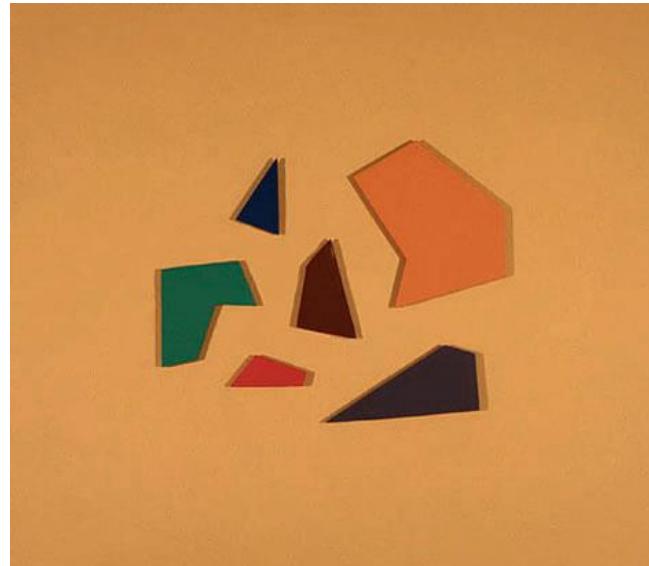
⁷¹ Aldazábal, José, *Gestos y símbolos*, Centro De Pastoral Litúrgica, 2003, pp. 51-61.

http://books.google.com.ar/books?id=9E6kAOdzcxAC&pg=PA51&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q=false

Consultado el 21/01/2014 19.38 hs

⁷² *Arte Concreto. Madí. Perceptismo* colección.educ.ar

http://colección.educ.ar/colección/CD29/contenido/iconoteca/arte_concreto/arte_concreto_movimiento.html consultado por última vez 11-07-2015 1539 hs



Raúl Lozza, *Pintura N° 161*, 1948 Óleo sobre madera montada en hardboard esmaltado 100,5 x 120,5 cm.



Raúl Lozza, *Pintura N° 171*, 1948 Óleo pulido sobre madera, 100 x 120 cm.

Esta serie de obras de Lozza son citadas aquí como referente debido a que estas *formas-color* no fueron pensadas para ser enmarcadas, sino para ser colocadas directamente sobre un muro. De forma similar mi trabajo en este nivel del TPD se compone de varias piezas de marco recortado suspendidas frente a una pared blanca que funciona como fondo, cuyo rol es, al igual que en estos trabajos de Lozza, un rol pasivo.



Ambientación de obras de Lozza realizada para su retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1997.

Otro referente es el argentino Pablo Siquier (1961). El trabajo de este artista contemporáneo es monocromático y está vinculado con la arquitectura. En sus trabajos más recientes, este artista opera directamente sobre las paredes del lugar de exposición. Sus dibujos son realizados en computadora y luego ser transferidos grandes superficies, ya sea mediante el dibujo con carbonilla, impresiones o poliestireno.⁷³



Pablo Siquier. Mural, 2012. Vinilo autoadhesivo sobre pared. 590 x 1340 cm.

⁷³ Folleto de la exposición de Pablo Siquier en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2 junio - 12 septiembre, 2005/Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid. Comisariado: Ivo Mesquita

Luego de asistir a la exposición realizada en el Centro Cultural Recoleta, en 2012, sus trabajos despertaron mi interés en el vinilo autoadhesivo como material y en las posibilidades que éste ofrecía. Recordé esta experiencia cuando cursaba el TPD III y fue así que incorporé el plotter de corte en mis piezas.

Una obra que puede verse como importante precedente y a la vez sintetizadora de la operación que lleve a cabo en mi trabajo es “*The instrument and its work*”, del uruguayo Luis Camnitzer. En ella se observa un lápiz (objeto) que dibuja una línea, pero esta línea que surge del lápiz no es un grafismo, no es dibujada, sino que es un hilo, un objeto físico. Del mismo modo que en esta obra, lo que hice en mis trabajos fue hacer física una representación gráfica: llevé al espacio real lo que estaba plasmado en el espacio gráfico: la línea adoptó otra materialidad.

Considero que mis trabajos, incluido el último nivel en el que claramente se trata de una instalación, son dibujos: si bien el espacio del espectador, el de la vida cotidiana pasa a ser protagonista, y se integran otros aditamentos como la luz, el dibujo sigue siendo la base de estos trabajos. Porque nacieron como dibujos tradicionales, sobre papel, así fueron gestados. Sólo que luego fueron llevados hacia otra materialidad.

Volviendo a la obra de Camnitzer, vemos en ella al producto del trabajo de ese instrumento: la línea. El lápiz la hace posible, pero otras herramientas también pueden hacerla posible. En mis trabajos, fue la lana, la sombra. Pero lo que me interesa rescatar de esto es que esta línea, aunque haya cambiado de materialidad, continúa siendo un elemento plástico estructurante, que establece diferencias e identidades, que limita, que da forma, en definitiva, una línea que construye.

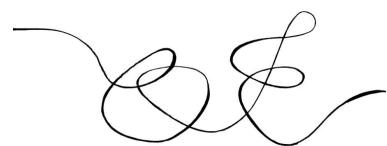


Luis Camnitzer, *The instrument and its work*, 1976 Lápiz, soga, placa de bronce grabada, vidrio y madera, 35 x 25 x 5 cm. Colección Da-ros Latinamerica, Zúrich.

4

Etapa Crítica

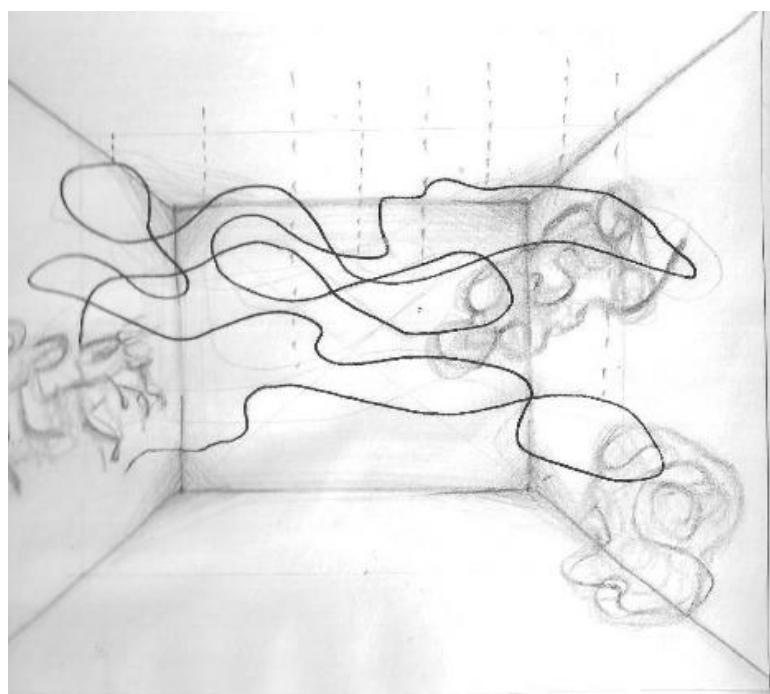
LA SOMBRA, LA CHISPA Y EL VEHÍCULO



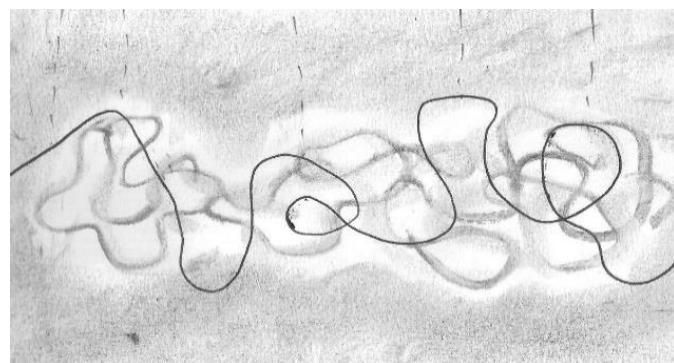
*[ANEXO: ÁRBOL DE PROYECCIÓN NIVEL IV]

En el nivel IV me propuse retomar lo aprendido en el trabajo anterior y dar mayor protagonismo a la luz. Pero esta vez quería quitar de la vista del espectador el objeto que proyectaba la sombra. El objetivo era poder representar la “acción creadora” sin mostrar al “motor creador”, sino pensarlo a través de su huella.

El proyecto nace a partir de un sencillo boceto, una idea clara pero cuya ejecución aún resultaba vaga e imprecisa. Tenía en mente una imagen en la que la línea, de un material como lana, hilo o alambre, invadía y recorría el espacio, entrelazándose con las *líneas-sombra*.



Eugenia Rossi, boceto esquemáticos iniciales. Lápiz, bolígrafo y carbonilla sobre papel, 2013.



Eugenia Rossi, boceto esquemáticos iniciales. Lápiz, bolígrafo y carbonilla sobre papel, 2013.

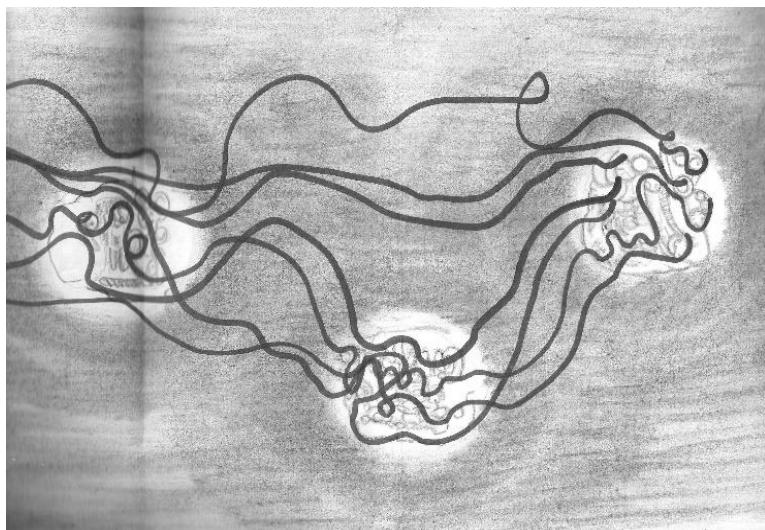
Quería quitar de la vista del espectador el objeto que proyectaba la sombra, para de esta forma aludir a la idea de lo imperceptible, citando una famosa frase del *El principito* “*lo esencial es invisible a los ojos*”. Porque el Creador puede ser percibido a través de su obra, de los vestigios de su acción, de sus huellas, como escribió Tomás de Aquino:

*Así como para nosotros es evidente en sí que el todo es mayor que cualquiera de sus partes, así la existencia de Dios es evidentísima en sí para los que ven la esencia divina por ser ésta idéntica a su existencia. Mas, como no podemos ver su esencia, llegamos a conocer su existencia no en sí misma, sino por sus efectos.*⁷⁴

Y también, en palabras de San Pablo:

*Porque todo cuanto se puede conocer acerca de Dios está patente ante ellos: Dios mismo se lo dio a conocer, ya que sus atributos invisibles – su poder eterno y su divinidad- se hacen visibles a los ojos de la inteligencia, desde la creación del mundo, por medio de sus obras.*⁷⁵

El motor trino se encarga de desenrollar ese ovillo primigenio, poniendo en marcha la vida, iniciando el tiempo (Dioses anterior al tiempo, el tiempo es medida humana y del mundo)



Eugenia Rossi, boceto en el que la línea-lana se concentra en núcleos lumínicos interconectados. Lápiz, marcador negro y carbonilla sobre papel, 2013.

⁷⁴ Aquino, T. de, Cap. XI, “Refutación de esta opinión y solución de las razones dadas” en *Summa contra gentiles*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1952, pp. 61.

Disponible en: <http://www.traditio-op.org/Teologia%20Espiritual.html> (Fecha de consulta: 18 de julio del 2014).

⁷⁵ Rom 1, 19-20. (“Cartas paulinas-Carta a los Romanos”) en *El libro del Pueblo de Dios- La Biblia*, 35^a edición, San Pablo, Nanjin, 2013. p. 1656.

El desafío estuvo en construir un proyector capaz de crear esa sombra, pero que a la vez éste dispositivo pudiera permanecer oculto a la vista del espectador. El problema estaba entonces en la distancia entre el foco de luz, la filmina dibujada y la pared.

Esta idea demandó un proceso de prueba del dispositivo. Realicé diferentes versiones de proyectores, comenzando con uno casero y sencillo, que luego fue adquiriendo mayor complejidad. Dado los costos de estos materiales, me interesaba construir un dispositivo simple, de bajo costo, casero, y que lograra crear una sombra tenue. La sombra debía ser suave, no excesivamente contrastante, porque buscaba transmitir así un indicio sutil o etéreo de la existencia de ese motor primero.

Elaboré entonces una maqueta muy sencilla con una caja de cartón, y sobre una hoja de acetato transparente dibujé el diseño a proyectar con plasticola de color negro. Recorté uno de los lados de la caja a modo de ventana, y en el lado opuesto hice otra abertura de menor tamaño para probar alguna fuente de luz. En este caso primero lo hice con una linterna.



Eugenio Rossi, Primer maqueta con caja de cartón.



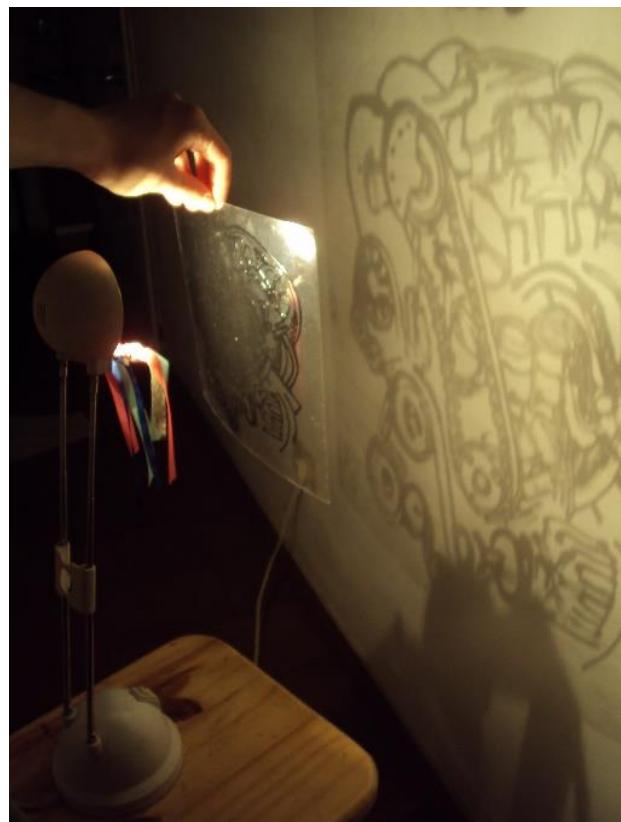
Eugenia Rossi, prueba de proyección con linterna.

Luego hice otra maqueta pero utilizando una caja de mayor longitud, y con una abertura circular. La longitud de la caja fue útil para experimentar con la distancia del foco de luz y el filtro (dibujo), de manera que la imagen proyectada variaba en su intensidad y definición.



Eugenia Rossi, segunda maqueta, prueba de proyección con linterna.

Al mismo tiempo, probé proyectar sin la caja: simplemente coloqué el acetato frente a una lámpara de escritorio (halógena) y obtuve como resultado una sombra que se ajustaba a mi objetivo:



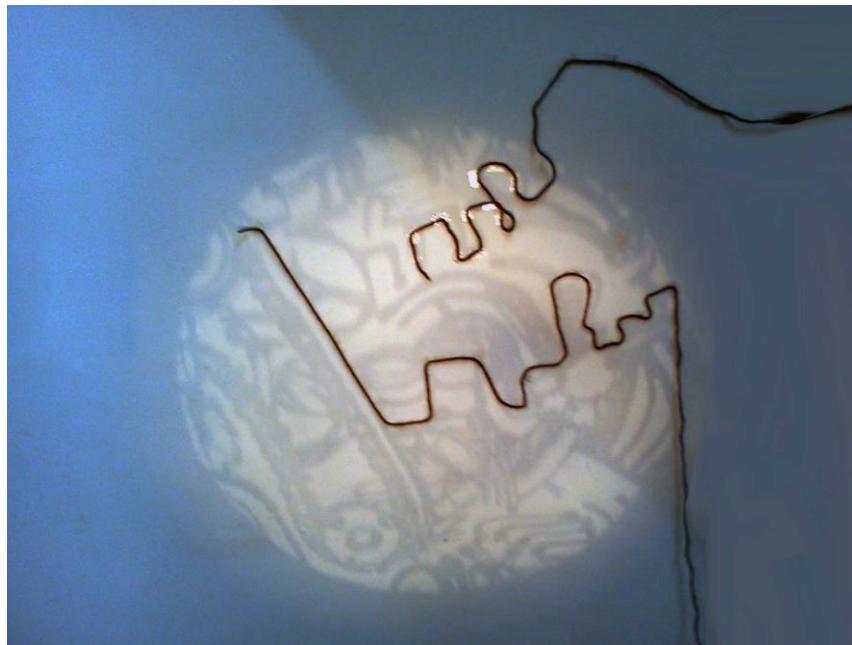
Eugenia Rossi, prueba de proyección sin caja, con lámpara halógena de escritorio.

Posteriormente preparé una caja de fibrofácil y metal, con la misma lámpara halógena desmontada del velador de escritorio. Esta vez coloqué la lámpara sobre un riel de madera, con una varilla a modo de asidero en la parte posterior de la caja, de manera de que el foco fuera móvil y fácilmente manipulable para seguir probando la distancia con respecto al acetato-dibujo.

Al probar este nuevo dispositivo, también ensayé el dibujo sobre la sombra. Utilicé lana negra y la pegué a la pared siguiendo algunas de las líneas demarcadas por la proyección. Para pegar la lana recurrió a una cinta adhesiva bifaz transparente. Esta cinta era de un ancho superior al grosor de la lana, y al no conseguir una cinta más angosta, tomé en cuenta que debería recortarla para que no fuera tan notoria.



Eugenio Rossi, Caja-proyector de fibrofácil y tapa de aluminio, con la lámpara en un riel móvil.



Eugenio Rossi, proyección y dibujo con lana en la pared.

Posteriormente, la caja dio paso a un tubo de acero galvanizado de 5", con una tapa de madera torneada y lámpara halógena de 20 W, con foco móvil.



Eugenio Rossi, cuarta versión del dispositivo proyector, a partir de un tubo de acero galvanizado de aproximadamente 37 cm de largo.

Luego de esta nueva versión, la proyección aún no era la que buscaba, poco definida, como fuera de foco. Observé que se requería aún una mayor distancia entre la lámpara y el acetato del dibujo. Por ese motivo creí necesario emplear un tubo de mayor longitud.

Además de esta modificación, al tubo se le agregó una pieza metálica móvil que permitiría fijar este proyector a un soporte o base, y que al mismo tiempo el tubo pueda moverse para ajustarlo *in situ* a las características del espacio del montaje.



Eugenio Rossi, última y definitiva versión del proyector, con tubo de aproximadamente 60 cm de largo.

Después de probar diversos tipos de lámparas de diferentes potencias (led, incandescentes, dicroicas, reflectoras, etc), se tomó la decisión de volver al punto de partida: el efecto buscado se logró con la primer lámpara que había probado, la halógena de filamento transversal de 20 W 12 V blanco frío.

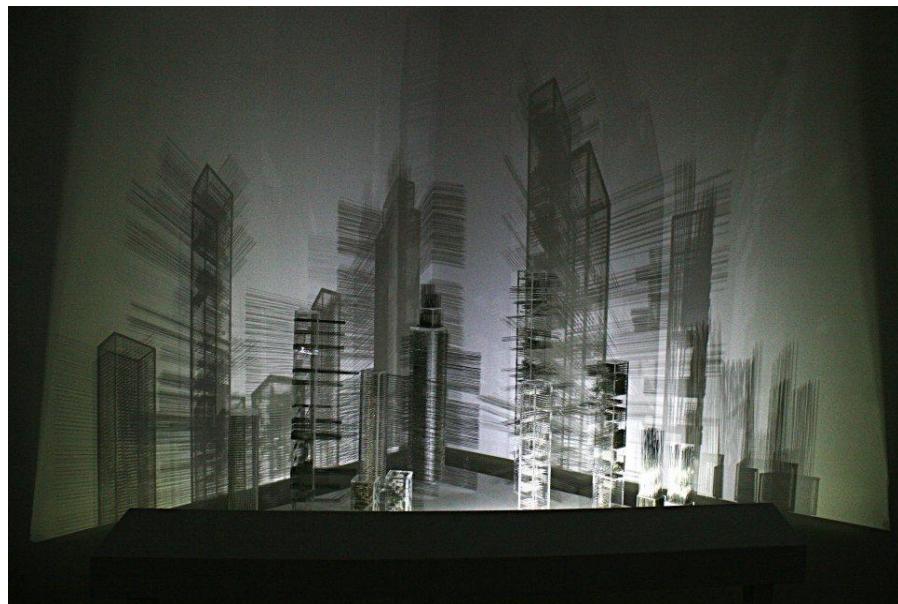
La cuestión del dispositivo proyector ya estaba prácticamente definida, o cuando menos, encaminada. La experimentación con estos proyectores me permitió obtener las siguientes conclusiones:

- La lámpara que mejor se ajustaba a mi objetivo era la más simple, la halógena de filamento transversal de 20 W y 12V, por lo tanto no necesitaba recurrir a otras más complejas y costosas.
- Siguiendo las recomendaciones de los docentes de la cátedra, experimenté con lentes para modificar el enfoque y definición de la sombra proyectada. Me dirigí a un comercio especializado en insumos de LEDs que contaba con diversidad de lentes y brindaba asimismo asesoría técnica. Sin embargo, las lentes que probé no mejoraron significativamente la sombra, y las lámparas les no generaron resultados acordes a lo que yo esperaba.
- En cambio, sí obtuve resultados modificando la longitud del tubo proyector. Al utilizar un tubo más largo, era posible aumentar la distancia entre la lámpara y el filtro-dibujo, y así obtener una mayor definición en la proyección. De esta manera no necesitaría recurrir a otros accesorios.

Respecto a la imagen propiamente dicha, los dibujos a proyectar ya los había seleccionado en base a bocetos del nivel anterior del TPD. Estos representaban al motor de manera general pero también señalaban partes destacadas como pistones y distribución, por la importancia de sus funciones.

El reemplazo de múltiples líneas de lana por un trazado único se debió, por un lado, a un inconveniente técnico del montaje y por el otro, a una cuestión conceptual. La dificultad y el tiempo que demandaba pegar la lana a la pared resultó ser un proceso tedioso, teniendo en cuenta que debía colocar la cinta adhesiva bifaz de manera de que no se notara ni excediera el grosor de la lana. Esa dificultad técnica me llevó a reflexionar sobre la función e importancia de este elemento en la obra. Concluí que se trataba de un recurso que no era realmente necesario ya que la idea de mi trabajo era representar la Creación del mundo como un todo, como un proceso único, general. Por ese motivo considere más acertado utilizar un solo trazado.

La luz como elemento plástico se encuentra presente en el trabajo de incontables artistas. Una de ellas es la argentina Dolores Casares. Las instalaciones de su serie *Inmencidades* (2012) fueron realizadas con cajas de acrílico, tanza, agujas de acupuntura e iluminación con LED. Las sombras invaden las paredes magnificando las estructuras construidas con las agujas y la tanza. Este caso fue observado durante el proceso de realización de mi trabajo lumínico, con la mirada puesta el cómo otros artistas solucionaron la cuestión del dispositivo. Aunque, en este caso, el foco de luz proviene de la base de las mismas cajas.



Dolores Casares, Serie “*inmencidades*”, cajas de acrílico, tanza, agujas de acupuntura e iluminación con Led, 2012.

El reconocido artista francés Christian Boltanski (1944) cuyas obras destacan por su gran fuerza emotiva y su teatralidad, realizó en 1984 esta instalación, *Théâtre d'ombres*. Con la luz logra generar un ambiente particular, en el que dieciséis figuras humanas esquemáticas móviles se proyectan en las paredes, y sumerge al espectador en una suerte de danza ritual. Que remite a las cuevas primitivas en las que se hallaron pinturas rupestres. Esta instalación está muy emparentada a la imagen que intenté construir en esta instalación del nivel 4 del TPD, porque sitúa al espectador en una especie de espacio sagrado, un paréntesis del mundo y el tiempo profano.



Christian Boltanski, *Théâtre d'ombres*, Metal, cartón, alambre, cinta aislante, clavos, alfileres, madera y hojas, cuatro proyectores de luz, ventilador y transformador. 1984

Después de concluir esta búsqueda de la fuente de luz, empezó el trabajo de armado de la estructura, que debería ser capaz de sostener, desde el techo, los tres tubos proyectores. Se elaboró entonces una base a partir de dos maderas de (medidas), unidas por tornillos. Sobre estas se colocaron tres soportes móviles de aluminio, con forma de "L", que sostendrían los tubos proyectores.



Ensayo de montaje del dispositivo proyector.



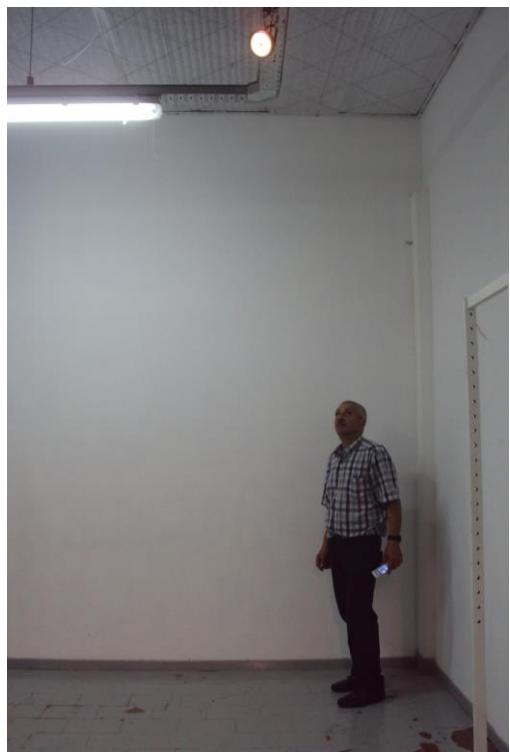
Ensayo de montaje del dispositivo proyector.

Utilicé dos maderas unidas en lugar de una sola debido a que de esta manera era posible separarla para transportarlas más fácilmente.

Estas maderas, en cada extremo, poseen dos varillas roscadas que posibilitaron su instalación en el techo del aula, que contaba con una bandeja de aluminio.



Bandeja que pende del techo del aula, la cual utilizaría para instalar el soporte de los proyectores.

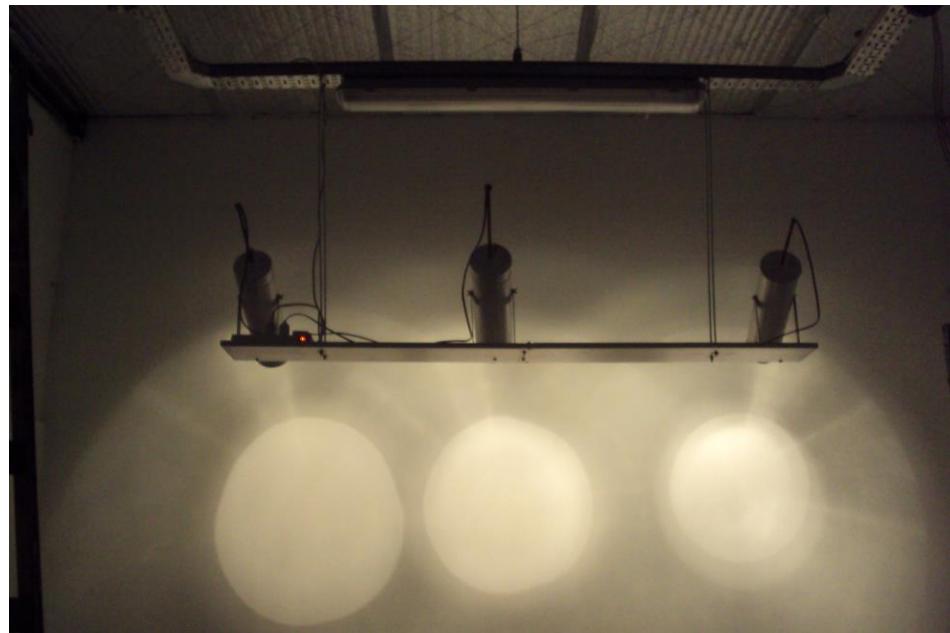


Aquí puede observarse que la mencionada bandeja se encuentra a una altura considerable, lo que permitiría colocar el dispositivo por encima del espectador, evitando así quedar demasiado expuesto.

De esta forma quedaba armado el soporte de los proyectores con la comodidad de contar con piezas móviles que facilitarían la tarea del montaje y de ajustes específicos el día de la exposición.



Ensayo de montaje en el aula en la que se expondría finalmente el trabajo.



Ensayo de dispositivo, proyectores sobre soporte de madera que pende del techo, por encima de los espectadores.

De la crítica de los profesores surgió la posibilidad de hacer que el dispositivo fuera lúdico, participativo, que el espectador pueda mover los proyectores y e intervenir así la imagen. Pero se rechazó esta modalidad por ir en contra del objetivo de esta obra: mi meta era representar la Creación del mundo por un Dios, el cristiano, representado por esa luz. Por lo tanto, si dejaba al espectador, al hombre, manipular a su gusto los proyectores, estaría transmitiendo la idea de que el hombre es capaz de manipular a Dios, o que el hombre mismo es Dios. Esto distaba mucho de mis creencias y de aquello que quería transmitir, por lo tanto decidí mantener mi idea de colocar las fuentes de luz ocultas y alejadas del espectador, ya que se pretendía que ese Dios estuviera lejos y por encima del hombre, fuera de su alcance.

De todas maneras, esta prueba resultó útil para experimentar con el dibujo de la lana sobre las sombras proyectadas.



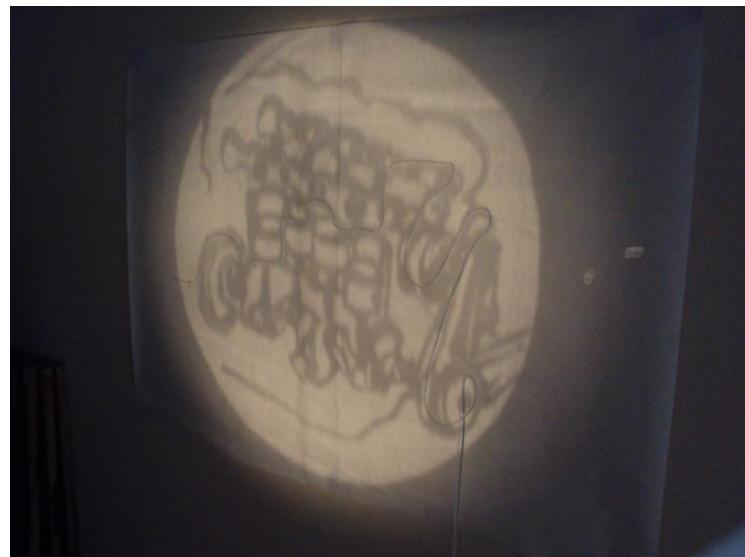
Eugenio Rossi, prueba del dispositivo al alcance del espectador.



Prueba del dispositivo al alcance del espectador, con la posibilidad de mover los proyectores.

Por otra parte, realicé pruebas con lana blanca en lugar de lana negra. Esta experiencia se debió a que el negro de esta línea contrastaba de manera muy marcada con la

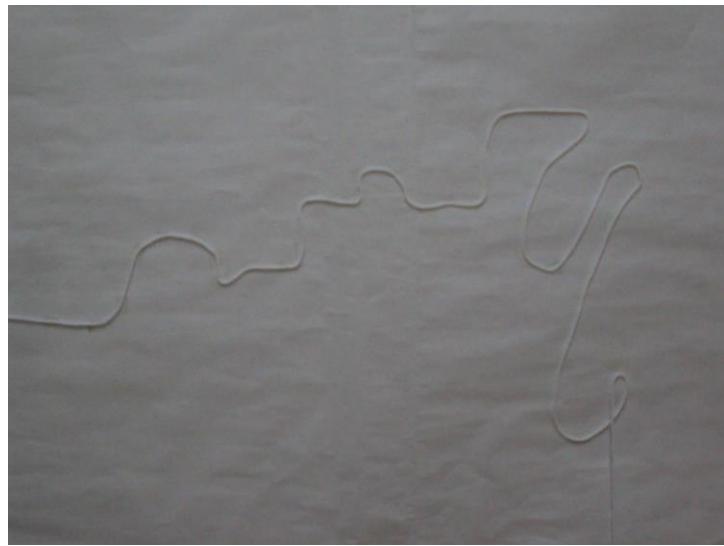
sutileza de la sombra proyectada, con lo cual me llevó a pensar en la posibilidad de igualar la lana con el color de la pared de fondo.



Eugenio Rossi, pruebas con lana blanca.



Detalle



Pruebas con lana blanca, detalle sin la proyección.

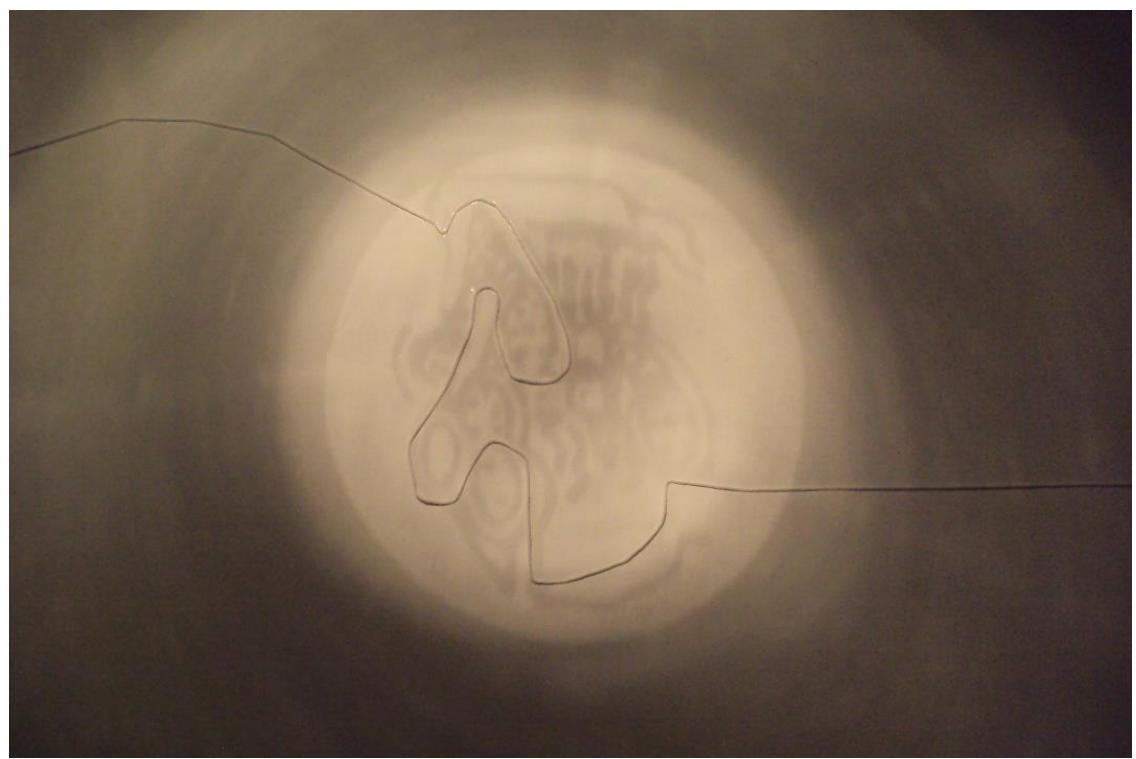
La lana negra finalmente fue sustituida por lana blanca, con el objeto de disminuir el contraste e integrar mejor línea con el *dibujo-sombra*.

En consecuencia, la imagen se torna más etérea. La intención es que estas huellas del momento creador sean más difíciles de percibir, en el sentido de que no se nos presenten tan frontalmente sino que haya que agudizar más nuestra atención, afinar los sentidos.

Asimismo, los focos de luz poseen una suerte de aura, un eco, como el efecto generado al tirar una piedra en un lago, cuando el agua replica alrededor del lugar del impacto. Otro vestigio de una acción y de sus consecuencias. Este efecto se debe al material con el cual se fabricaron los proyectores: tubos de acero galvanizado, que generan un efecto reflejo al interior del tubo. Por otra parte, la línea , fruto del trabajo de ese motor trino, se extiende de manera horizontal aunque fluctuante, por una de las paredes de la habitación.



Eugenia Rossi, Obra final (sin título), 3 m x 3,5 m aprox.



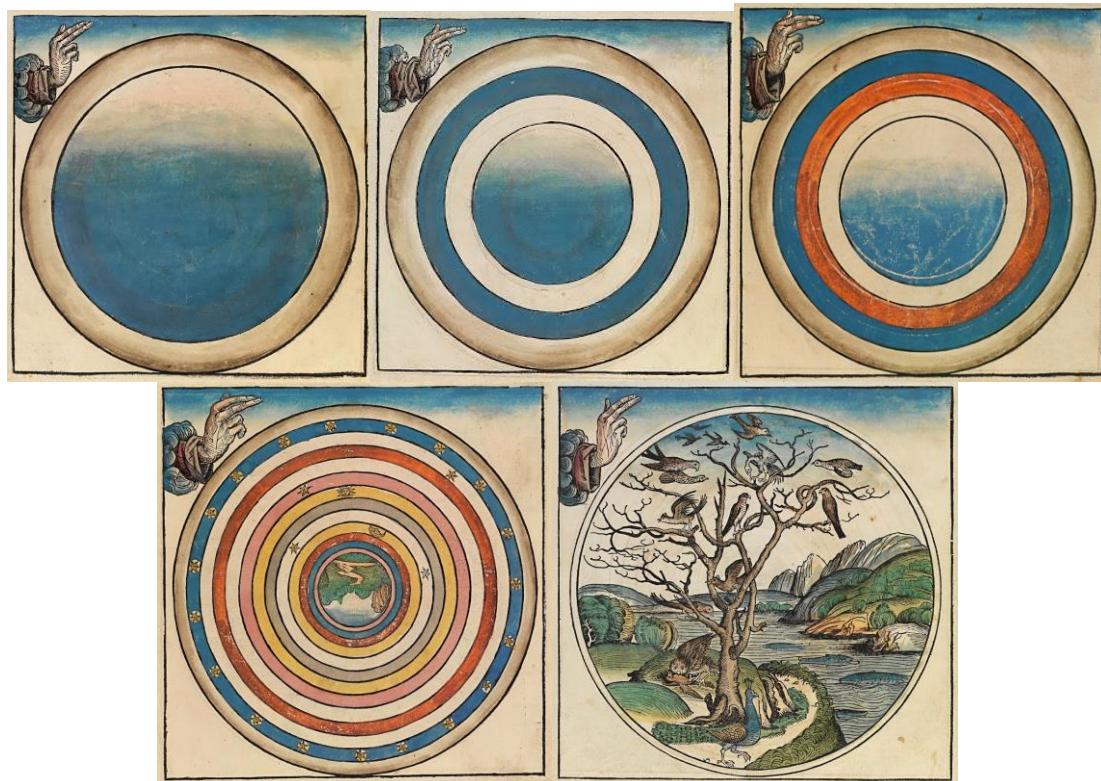
Detalle

Del mismo modo en el que Kandinsky define la línea como producto del movimiento del punto, el producto de este impulsor es el recorrido de la línea, que nace en el interior

de este motor y es empujada fuera de él, para seguir su camino hacia delante. No sigue un trayecto uniforme ni recto, sino que a medida que avanza varía, tal vez retrocede un poco, pero luego retoma su camino hacia adelante. Se trata de un pasaje de lo estático a lo dinámico, una activación del movimiento.

Un motor (uno y trino), invisible pero presente, que activa un punto, motivándolo a avanzar para convertirse en línea.

Con respecto al dibujo proyectado, debe señalarse que se ha elegido la forma circular en base a, en primer lugar, a la utilización de esta forma como recurso para representar al mundo o la Creación. Puede verse el uso del círculo, que a veces se presenta como una serie de círculos concéntricos, en la obra anteriormente citada de Giovanni De Paoli, como así también en las ilustraciones de la Crónica de Nüremberg.



Los primeros cinco días de la creación según el libro del Génesis.'La Crónica de Nuremberg', alrededor de 1493.

También se relaciona el punto: “*El círculo es en primer lugar un punto extendido; participa de su perfección. También el punto y el círculo tienen propiedades simbólicas comunes: perfección, homogeneidad, ausencia de distinción o de división...*”⁷⁶

Asimismo, el círculo presenta una profunda simbología. Principalmente se lo ha relacionado con el ámbito de lo espiritual, con la perfección: “*El círculo y la esfera eran considerados la forma perfecta, en concordancia con el concepto que el Renacimiento tenía de Dios.*”⁷⁷

Por su parte, Tomás de Aquino escribió: “*La perfección última de una cosa es que se una con su principio; por eso también se dice que el círculo es una figura perfecta, porque tiene el mismo principio y fin.*”⁷⁸

La luz aquí también remite a la divinidad, como se ha explicado en el apartado anterior sobre el trabajo del TPD nivel III. Así, este primer motor, aparentemente invisible, intangible o inmaterial, se hace presente a través de su obra, la creación, la generación de vida. Esta presencia de la divinidad se hace patente por medio de la luz en medio de la tiniebla. Tal como lo expresa el evangelio según San Juan, citado previamente, *Dios es Luz, y en Él no hay ninguna tiniebla.*

⁷⁶ Champeaux G. de, Sterckx S. citados en Chevalier, J., “Círculo”, *Op. Cit.*, p. 300. Recuperado de Biblioteca colaborativa del grupo de Facebook *Historia y teoría del arte en pdf* https://mega.nz/#F!dJpkSK7C!_a886mAKFwJMmcREqW35AQ!UQJOIDBR [Consulta 14 noviembre 2015]

⁷⁷ Hall, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid: Alianza, 1987, p. 293.

⁷⁸ Aquino, T.de, “Parte I-IIae Cuestión 3, ¿Qué es la bienaventuranza?, Artículo 7: ¿La bienaventuranza consiste en el conocimiento de las sustancias separadas?”, en *Suma de Teología*, Madrid: Biblioteca de autores cristianos 4ta edición (reimpresión), 2001, p 65. Recuperado de: <http://www.traditio-op.org/biblioteca/Suma%20de%20Teologia,%20Santo%20Tomas%20de%20Aquino%20OP.pdf> [Consultado por última vez 25 julio 2015].

*[ANEXO: ÁRBOL DE PROYECCIÓN NIVEL V]

Abordaremos ahora el trabajo realizado para el último nivel del TPD. Se trata de una instalación en la cual la línea también se materializa en el espacio pero esta vez de manera más determinante, porque con su metafórico “desplazamiento” construye una estructura. A diferencia del trabajo anterior, en el nivel V la luz le cederá el protagonismo al espacio, que incluirá también objetos, signos lingüísticos y referencias a conceptos de la física.

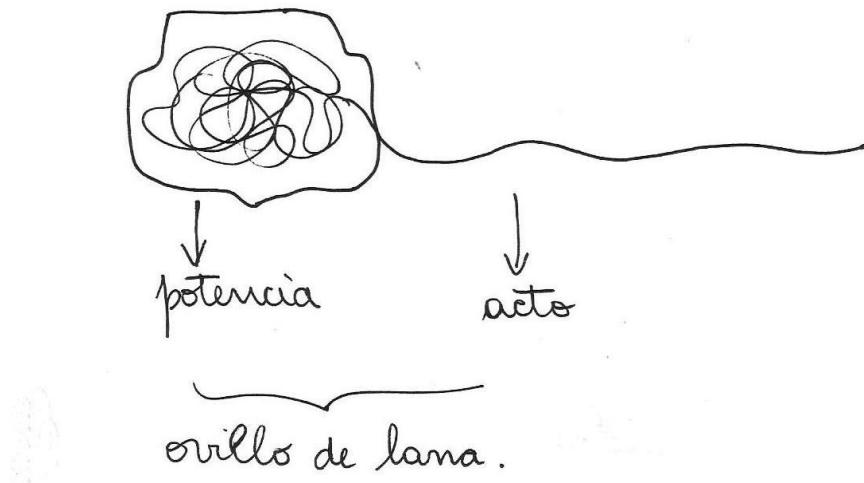
A diferencia de los niveles anteriores, en los que había necesitado un trabajo exploratorio preliminar para alcanzar una idea más o menos clara de la obra que quería desarrollar, en esta oportunidad ya sabía lo que quería hacer. Quería armar una instalación en la que la línea surgida del ovillo conformara una estructura semejante a una jaula antivuelco de un auto de competición. No obstante, este proyecto tuvo una serie de ideas previas, que detallaré a continuación.

En primer lugar, me propuse reflexionar y extraer aquello que había aprendido en mi recorrido previo, sintetizar aquello que quería decir, extraer los aspectos principales de este discurso sobre el origen. -“¿Qué es ese motor?”, me pregunté, y esbocé entonces lo siguiente:

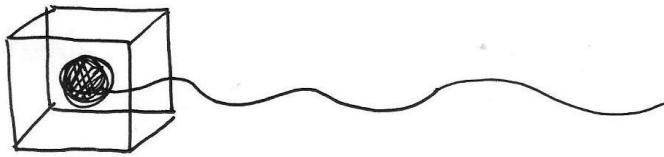
4/02/2014

MOTUS

Simplificación del motor, abstracción: conjunto o “caja” contenedora de línea (potencia, movimiento).



Primera hoja del cuaderno o *diario* del nivel V del Taller Proyectual.



→ Caja de acrílico + ovillo + bujía
 ↓
 encendido
 chispa
 arranque
 inicio.

Primera hoja del cuaderno o *diario* del nivel V del Taller Proyectual.

Básicamente, el motor es una suerte de caja contenedora de potencia. Y recordé a Kandinsky:

Punto: inercia

Línea: movimiento

Entonces:

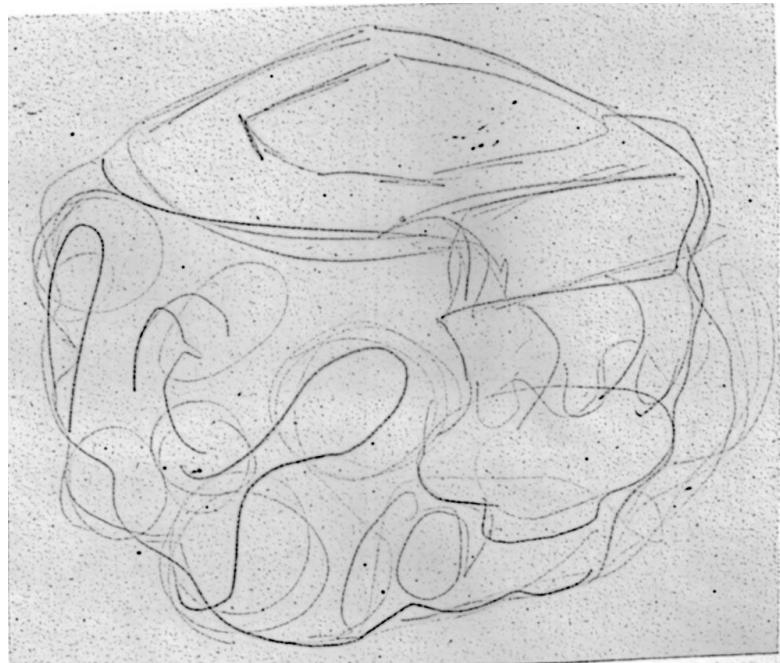
Caja + punto = motor.

Motor: produce movimiento \implies Línea

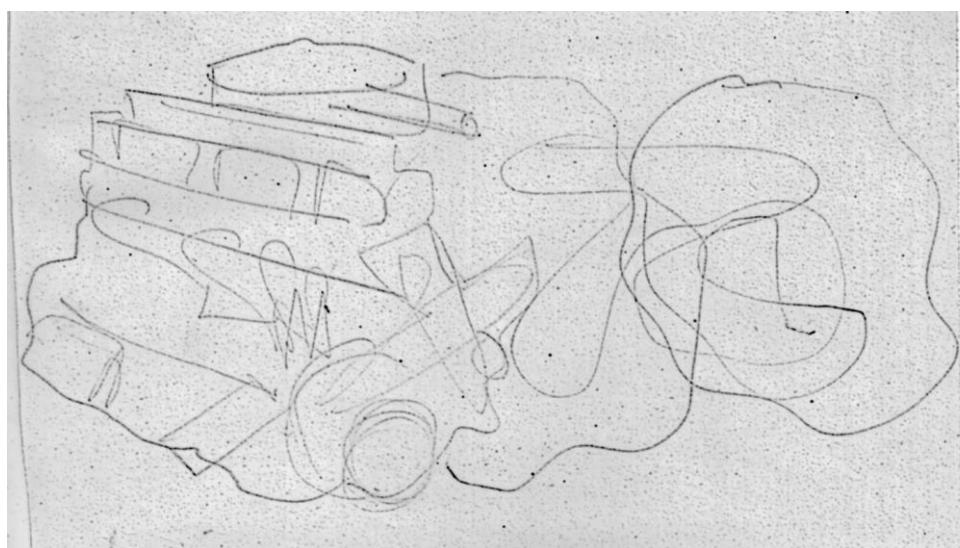
Punto - Motor -Línea

Lo primero que vino a mi mente fue una caja de acrílico transparente con un ovillo en su interior, y un orificio por el que la lana se desarrollara fuera de esa caja. Despojado de todo aditamento, ese era, en esencia, el motor en el que pensaba. Caí en la cuenta de que mi proceso de trabajo me había conducido a este momento en el que la idea se presentaba ante mis ojos con mayor claridad, en otras palabras, fui *limpiando* la imagen. La sencillez, la abstracción, la economía de recursos plásticos comenzaron a estar más presentes mi forma de acercarme a la temática.

Me embarqué así, nuevamente, en una serie de dibujos. Primero ensayé dibujar un motor de manera muy esquemática, con una línea continua, como si el motor fuera, de hecho, una suerte de ovillo:

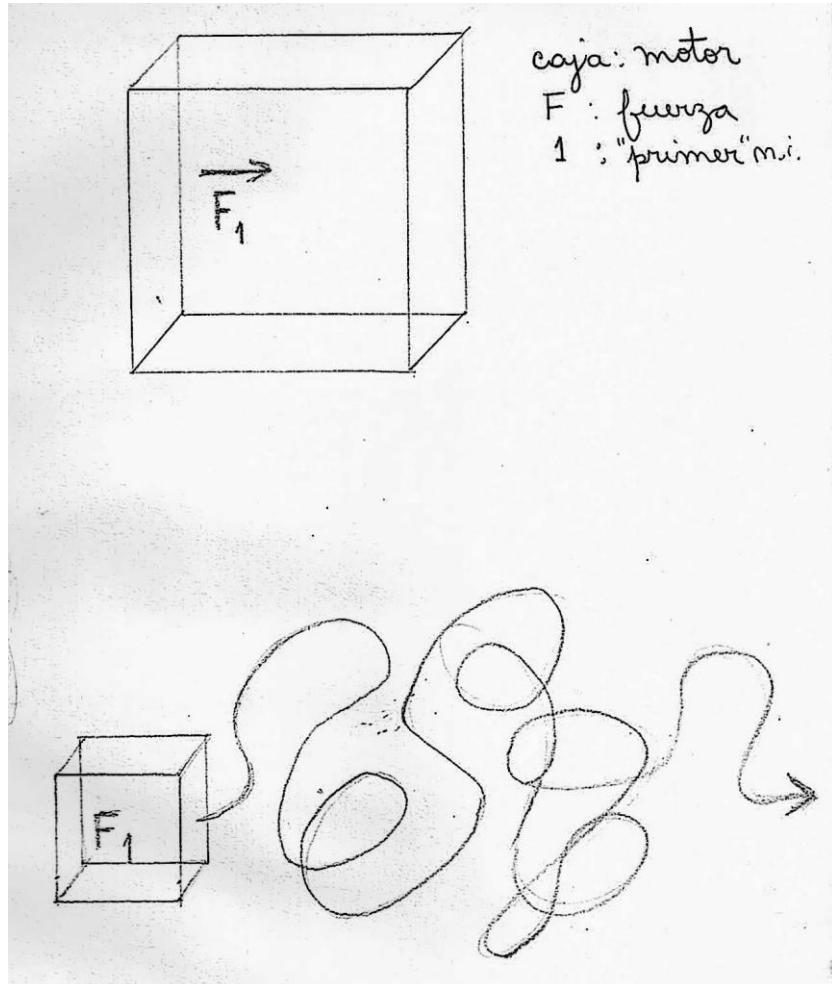


Eugenia Rossi, bosquejo de motor, lápiz sobre papel.



Eugenia Rossi, bosquejo de motor, lápiz sobre papel.

Luego retomé la figura de la caja, pero incorporando un elemento nuevo: aquello que produce el desarrollo, lo que mueve, lo que acciona ese motor: fuerza. En este caso, esta fuerza sería la acción del Creador, el Espíritu Santo que aleteaba sobre las aguas, el soplo que animó a Adán. Fue así como utilicé el símbolo F y el vector, del lenguaje de la física (más precisamente, la dinámica). Y el subíndice, por supuesto, que describe una *fuerza primera*.



Eugenia Rossi, esbozos en torno a la idea de motor como contenedor, y fuerza primera.

Llegué al concepto de *fuerza* y al campo de la física a partir de la reflexión sobre la definición de Kandinsky, según la cual la línea “*surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto (...) un salto de lo estático a lo dinámico*”.⁷⁹

La mencionada cita me recordó la primera ley de Newton o *principio de inercia*: *todo cuerpo tiende a permanecer en el estado de reposo o de movimiento rectilíneo uniforme en que se encuentra, siempre que una fuerza extraña-externa no modifique dicho estado*.

Esta definición me llevó a pensar en Dios como personificación de esa *fuerza externa/extraña* modificadora del reposo⁸⁰. Establecí una relación de semejanza, pude ver una analogía entre el efecto de esa fuerza y la acción del Dios creador. Del mismo modo, la definición del término *inercia*, menciona esa intervención externa:

⁷⁹ Kandinsky, W., *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona: Labor, 1995, p. 57.

⁸⁰ Sin embargo, no intento relativizar a la persona de Dios diciendo que es una fuerza, esta última noción solo la utilizo de forma metafórica. No intento representar la idea de que Dios es energía en sí, sino que utiliza Su fuerza para crear.

[inercia es también la propiedad que poseen los cuerpos de no poder cambiar por sí mismos su estado de reposo o de movimiento.

Fuerza externa, extraña = Dios

No poder cambiar por sí mismo = Necesidad de ese impulso externo, existencia de un ser superior interviniente.

*Fuerza, por su parte, es todo lo que tiende a modificar el estado de reposo o movimiento de un cuerpo.*⁸¹

También puede encontrarse una referencia al término *fuerza* en el marco de la Creación en las palabras del Papa Juan Pablo II:

(...) Aún dentro de la variedad de significados derivados, el término ["Soplo de Dios"] servía siempre para expresar una “fuerza vital” que actúa desde fuera o desde dentro del hombre y del mundo. Incluso cuando no designaba directamente a la persona divina, el término referido a Dios —“espíritu (o soplo) de Dios”— imprimía y hacia crecer en el alma de Israel la idea de un Dios espiritual que interviene en la historia y en la vida del hombre, y preparaba el terreno para la futura revelación del Espíritu Santo.

*Así, podemos decir que ya en la narración de la creación, en el libro del Génesis, la presencia del “espíritu (o viento) de Dios”, que aleteaba sobre las aguas mientras la tierra estaba desierta y vacía, y las tinieblas cubrían el abismo (cf. Gn 1, 2), es una referencia de notable eficacia a “aquella fuerza vital”. Con ella se quiere sugerir que el “soplo” o “espíritu” de Dios desempeñó un papel en la creación: casi un poder de animación, junto con la “palabra” que da el ser y el orden a las cosas.*⁸²

⁸¹ Miguel, C.R., *Física-Tercer año- Escuelas de educación técnica*, 10ma edición, Buenos Aires: Troquel , 1977, p. 2. – libro de mi padre.

⁸² “La acción creadora del Espíritu divino” (Audiencia general del Papa Juan Pablo II, 10 de enero de 1990).

http://www.vatican.va/holy_father/john_paul_ii/audiences/1990/documents/hf_jpii_aud_19900110_sp.html

En el segundo esquema que se halla en el cuaderno de apuntes, y que puede observarse en la imagen anterior, se incorpora también una línea que finaliza en flecha, una suerte de línea de tiempo. Tiempo lineal que avanza indefectiblemente, aunque claro, con las vicisitudes de sinuosas curvas y contracurvas.

Además del arte, la Historia es otro campo que me apasiona, y por lo cual al me encuentro asistiendo a un profesorado de dicha especialidad. A raíz de ello tomé contacto con ciertas lecturas referidas al tiempo, y que indirectamente se vincularon con mi trabajo en el dibujo.

...lo no homogéneo considera que los momentos o instantes del tiempo se vinculan con ritmos y duraciones diferentes (...) Cuando se entiende al tiempo histórico como no homogéneo, éste sigue el ritmo de las transformaciones sociales y se atiene a la duración de los procesos (...) concibiendo al tiempo de la realidad social como un entramado con diferentes ritmos e intensidades que influyen en el proceso histórico (...) Desde la tradición judaeocristiana, y sobre todo desde la modernidad, la noción de tiempo lineal presupone un desenvolvimiento único y predeterminado, que se representa con una línea recta abierta e irreversible hacia delante. Esto se debe a que cada uno de los puntos de esta línea, sí resultan diferentes entre sí, de manera que se puede establecer el punto anterior y el punto posterior en el conjunto de todos ellos.⁸³

Esta cuestión del tiempo lineal también guarda relación con las creencias religiosas que intento incorporar en mis trabajos, ya que constituyen elementos de mi propia identidad:

Una de las consecuencias de la teología histórica cristiana fue la generalización de una idea de tiempo lineal y secuencial, cuyos tres momentos esenciales venían dados por la Creación, la Encarnación y la futura Segunda Venida de Jesucristo. Esa concepción temporal, junto con la necesidad de establecer las fechas exactas de cada festividad religiosa, estimuló el gran interés por la cronología (...) que refleja toda la historiografía medieval. Por

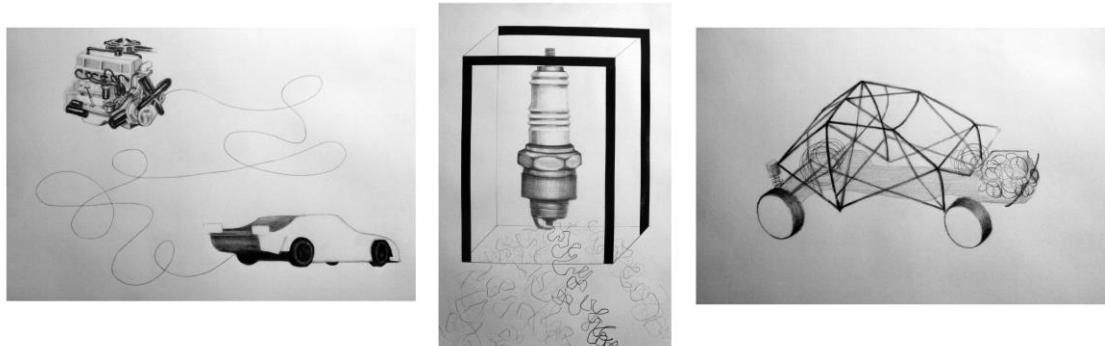
⁸³ Sauro, S., "Algo sobre tiempo histórico e Historia." En revista *Espacios de crítica y producción*, nº 38. Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2009, pp. 35, 36.

*otro lado, en consonancia con el carácter y vocación universalista de su religión, los historiadores cristianos (...) abandonaron el relato clásico sobre temas contemporáneos a favor de la crónica universal.*⁸⁴

Si esa línea presente en mi obra representa el desarrollo de la Creación, y se relaciona con el modo cristiano de pensar el tiempo, se relaciona asimismo con la percepción subjetiva del mismo. Porque esa línea que utilizo no es recta, sino que dibuja curvas, variantes, fluctuaciones. Y con este recurso pretendo referirme a la percepción del tiempo que puede experimentar un determinado sujeto en relación con sus expectativas y emociones. Me refiero a esa sensación que se tiene cuando se disfruta una experiencia y nos parece que el tiempo volara, o cuando éste parece ralentizarse en situaciones no tan agradables.

Así es como la línea me permite señalar un desarrollo, un modo de pensar y experimentar el tiempo, señalando asimismo una transición entre lo que era y lo que es, el cambio de estado de ese punto que se desplazó y quebró su reposo.

El proyecto de la instalación ya mencionada se edificó sobre la base de tres dibujos, que si bien continúan con la temática aquí tratada, fueron realizados de forma separada y por fuera de mi proceso dentro del TPD. Aun así, estos dibujos me permitieron extraer ideas que se integrarían luego en una instalación.

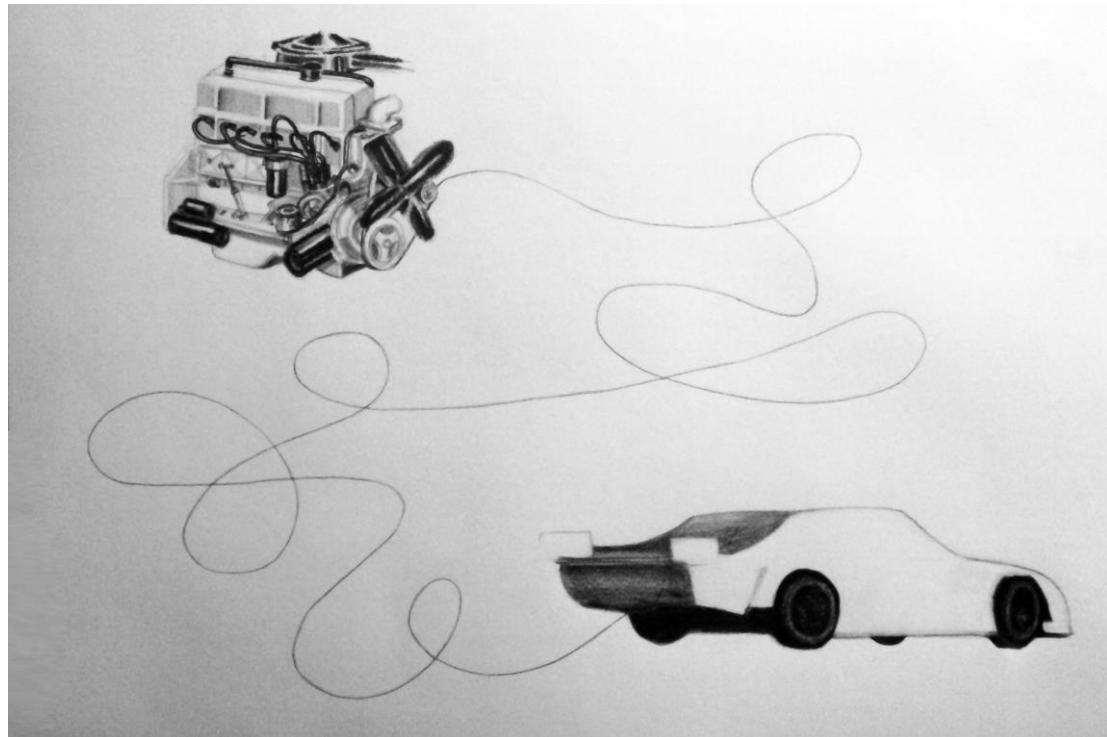


En estos dibujos también puede pensarse el motor como metáfora de la motivación [Motivación]: “*La raíz dinámica del comportamiento, es decir, los factores o determinantes internos que incitan a una acción*”.⁸⁵

⁸⁴ Moradiellos García, E., “Tucídides no es nuestro colega: el origen y evolución de la historiografía como género literario particular”, en *Las caras de Clío: una introducción a la Historia*, Siglo XXI, 2009 2da edición actualizada (2001), pp. 117, 118.

⁸⁵ Pinillos, J. L., *Principios de psicología*, Alianza, Madrid, 1975, P. 503

Con el siguiente dibujo busqué representar asimismo la idea de motor exterior y anterior (Dios), en contraposición de aquellas creencias⁸⁶ que sostienen la existencia de un dios personal, o que postulan que el hombre mismo es dios.



Eugenia Rossi, sin título, lápiz sobre papel, 35 cm x 50 cm, 2014

Uno de los elementos que se sumó en esta etapa fue la bujía. Su incorporación de debe principalmente a su función de encendido, señalada en las siguientes definiciones:

- *4. f. En los motores de combustión interna, pieza que hace saltar la chispa eléctrica que ha de inflamar la mezcla gaseosa.*

- *"En el motor Otto, un encendido externo inicia el proceso de combustión. La tarea del encendido es inflamar en el momento oportuno la mezcla de aire y combustible. Esto sucede mediante una chispa eléctrica entre los electrodos de una bujía en la cámara de combustión".*⁸⁷

⁸⁶ Como por ejemplo, el New Age.

⁸⁷ Karl-Heinz Dietsche "Encendido" en *Manual de la técnica del automóvil, Bosch*, 4ta edición, 2005, p 618. consultado en línea el 21/02/2015, en books.google.com.ar

- “*Encendido: La chispa necesaria para inflamar la mezcla se produce por medio de la bujía. Debido a que la explosión no se propaga instantáneamente a toda la mezcla comprimida, la chispa debe saltar antes que el pistón llegue al punto muerto superior. (...)*”⁸⁸

Esa chispa puede interpretarse, metafóricamente, como el ánima, la vida insuflada por el Creador en sus criaturas.

Las definiciones y conceptos técnicos aquí citados fueron tomados de libros pertenecientes a mi padre, y que fueron parte de la bibliografía que utilizó durante sus estudios secundarios en una escuela técnica. Más allá de estas referencias a conceptos básicos de física y mecánica, resulta significativo el hecho de incorporar estos libros porque son de mi padre, y porque poseen una carga emotiva, familiar. Estos libros son una parte de la imagen que tengo de mi padre, y representan para mí, parte de su personalidad, de su historia, de su modo de ser y de pensar⁸⁹.

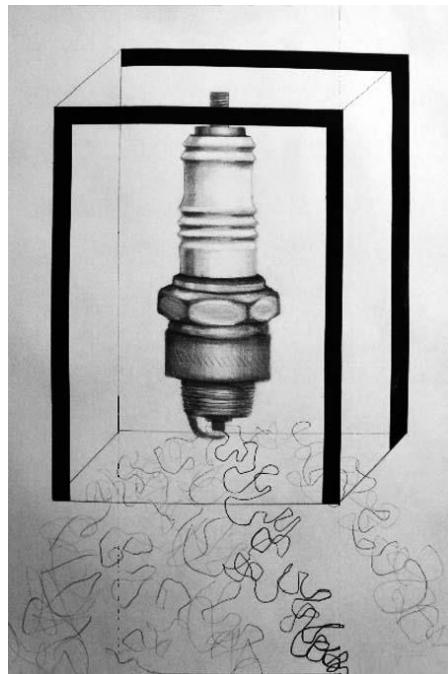
Análogamente, el Catecismo de la Iglesia Católica es el libro que asocio con mi madre, ya que la ha acompañado en su labor catequística que la he visto desempeñar desde que yo era una niña.

Estos libros entonces son portadores de cierta carga emotiva, de referencias familiares, que me permiten relacionarlos con mi identidad. Incorporarlos en estos trabajos del TPD aparece entonces como algo significativo, que no es mera casualidad. Mi madre y mi padre son la fuente de mi modo de ver la vida y de situarme en el mundo, y esto puede verse en mi obra a través de la inclusión y conjugación del componente religioso y las referencias a la física y la mecánica.

En otro dibujo realizado durante esta etapa se observa una bujía, contenida en un cubo o caja, y de la cual surge un conjunto de líneas zigzagueantes que representan la energía de la chispa inicial.

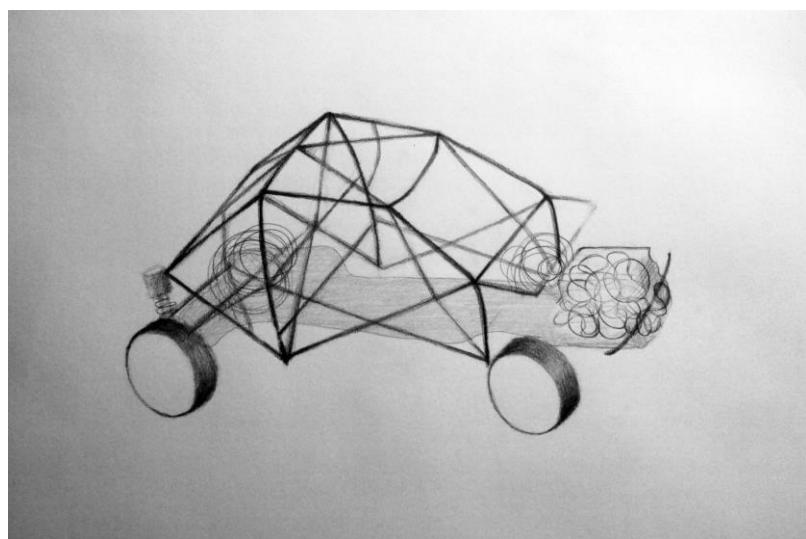
⁸⁸ Del Fresno, R., *Máquinas motrices*, editorial librería Mitre, Buenos Aires, 1974 p. 340.

⁸⁹ El sociólogo chileno Jorge Larraín, en “El concepto de identidad”, al respecto de las posesiones como uno de los componentes de la identidad, cita a William James: “*Está claro que entre lo que un hombre llama ‘mí’ y lo que simplemente llama ‘mío’ la línea divisoria es difícil de trazar... En el sentido más amplio posible [...] el sí mismo de un hombre es la suma total de todo lo que él puede llamar suyo, no sólo su cuerpo y sus poderes psíquicos, sino sus ropas y su casa, su mujer y sus niños, sus ancestros y amigos, su reputación y trabajos, su tierra y sus caballos, su yate y su cuenta bancaria*”.



Eugenio Rossi, sin título, lápiz sobre papel
y cinta aisladora, 35 cm x 50 cm, 2014.

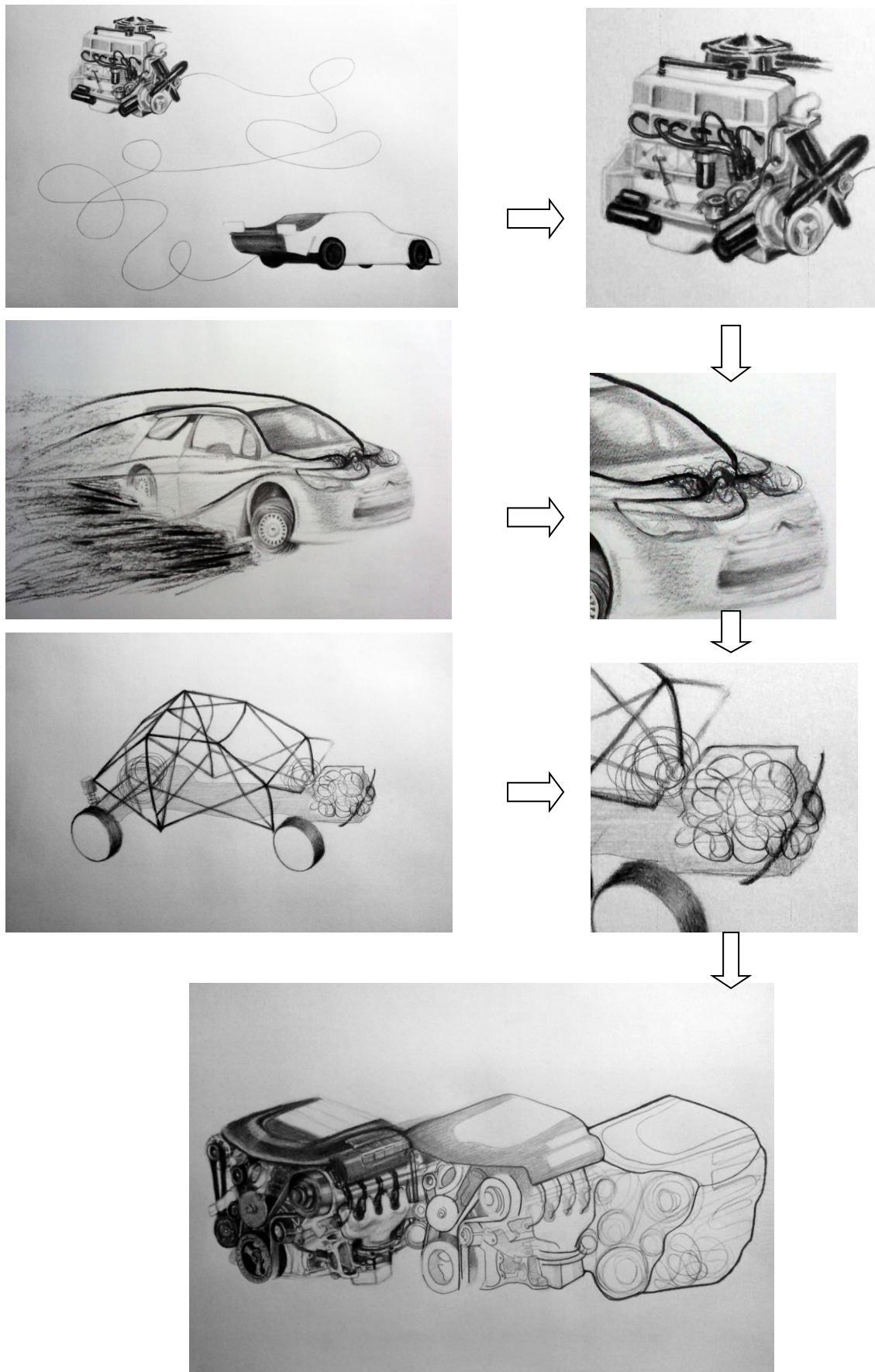
Anteriormente, en la introducción de este capítulo, se ha mencionado que este proyecto incluía una suerte de estructura semejante a una jaula antivuelco. La razón de incluir este elemento radica en su utilidad práctica: los automóviles utilizados en competencias deportivas, como el Campeonato Mundial de Rally (WRC), poseen esta estructura similar a un esqueleto, que brinda seguridad ante posibles accidentes al ser capaz de "absorber" la energía de los impactos.

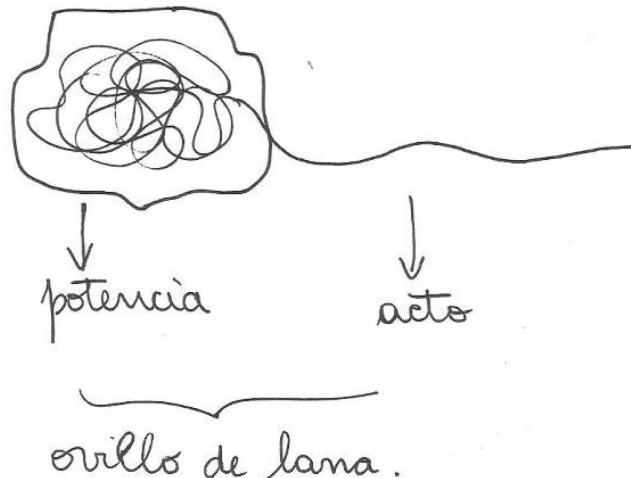


Eugenio Rossi, sin título, lápiz sobre papel, 35 cm x 50 cm, 2014.

Del conjunto de los anteriores dibujos pude extraer los siguientes ejes que sostendrían este proyecto:

1) Simplificación-abstracción del motor como caja contenedora de movimiento en potencia:





- 2) Estructura que surja de la actividad de ese motor.
- 3) Bujía como elemento clave activador del motor.
- 4) Vehículo que se muestre capaz de avanzar (ruedas) con estructura que brinde seguridad y abrigo, pero que no esté totalmente cerrada (jaula antivuelco).
- 5) Motor anterior y exterior (como Dios).

La idea inicial era construir una estructura similar a una jaula antivuelco a escala real utilizando la misma lana, tensándola de alguna manera. Pero esto resultó difícil y no lo pude realizar adecuadamente, por lo que comenzó la búsqueda de otro material.

La escala real me permitiría otorgarle mayor presencia a la instalación, ya que si fuera de un tamaño menor el espectador la observaría como una maqueta, como un auto de juguete, pero en escala de un auto real podría verla como un vehículo más verosímil y tendría una actitud diferente frente a él.

La varilla de hierro aletada de 4mm fue la elegida. Otro elemento que fue tenido en cuenta en la elaboración de esta estructura fue la necesidad de practicidad en cuanto al transporte. Si armaba una estructura soldando el material, no podría trasladarla tan fácilmente, por ese motivo, (y teniendo en cuenta el hecho de que resido en una zona alejada de la ciudad de San Fernando donde cursé la materia y además que no cuento con demasiado espacio en mi casa donde guardar dicha estructura) se decidió que las varillas estarían unidas mediante una suerte de unión a rosca, fabricada a partir de una varilla ahuecada, de forma que la jaula pudiera armarse y desarmarse con relativa facilidad.

Por otra parte, busqué una lana gruesa que coincidiera visualmente con el grosor de las varillas. Y parte del trazado de la jaula, las diagonales, fueron hechas con laza atada a la estructura principal.



Detalle de la pieza utilizada para unir las varillas.

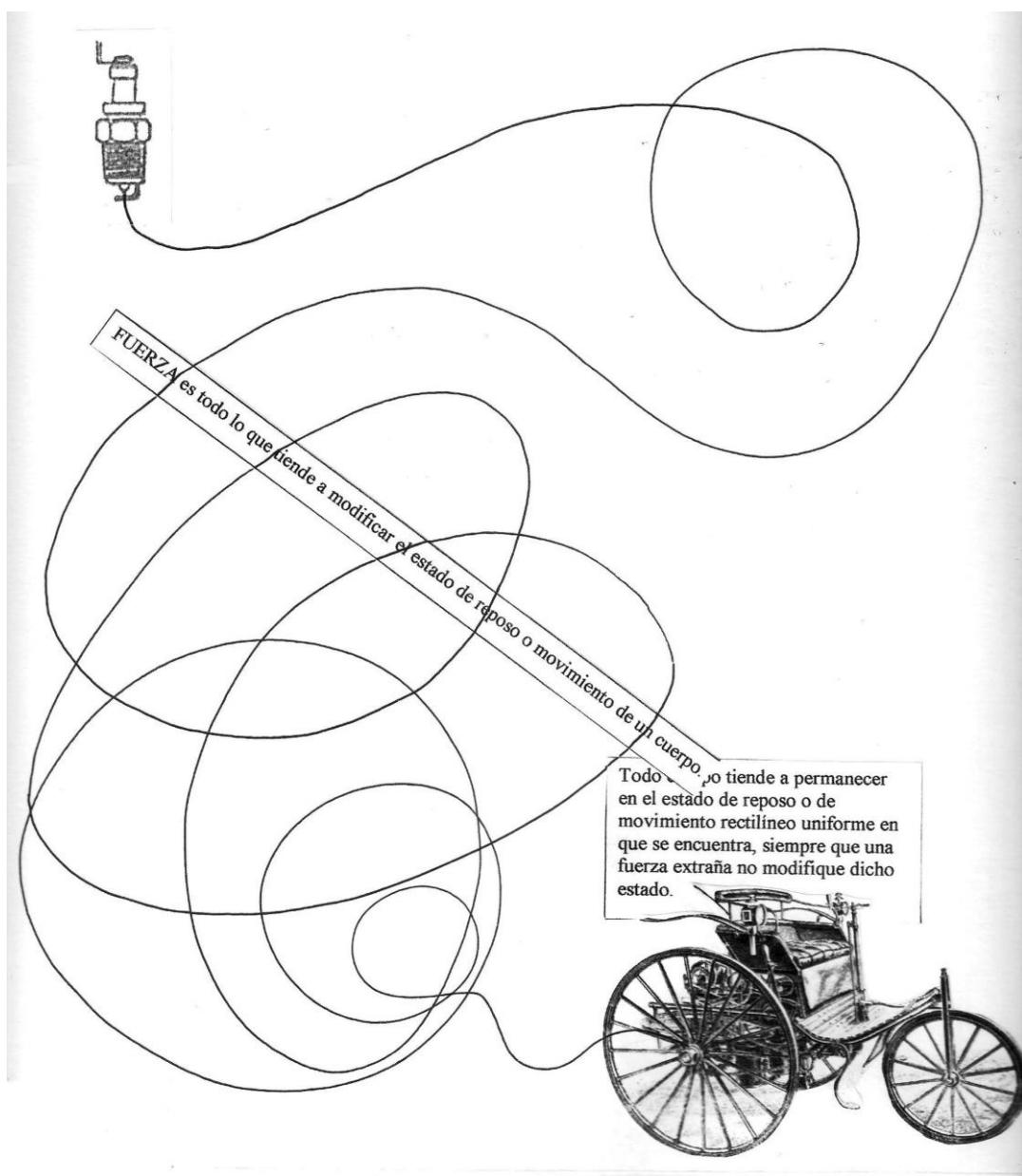
La instalación definitiva estuvo compuesta por un rectángulo de cinta aisladora adherido a una pared, en cuyo centro se ubica un ovillo de lana con una bujía real encima de éste. De dicho ovillo surge un hilo que se conecta con una estructura de varillas de acero y lana que representa a una jaula antivuelco. Esta estructura posee cuatro ruedas reales de un automóvil.



Eugenio Rossi, Instalación, Cinta aisladora negra; bujía; ovillo de lana negra gruesa; varillas de hierro aleatodo 4mm; ruedas.2014.

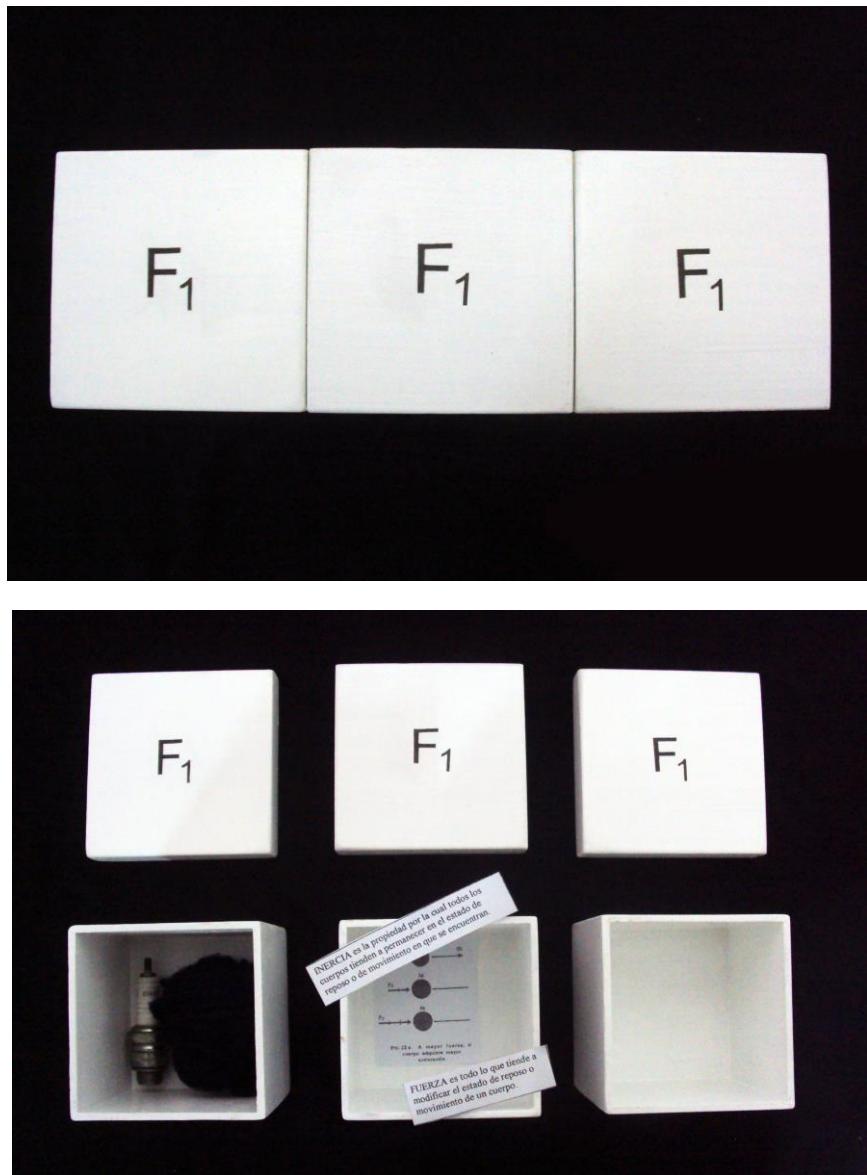
Es importante aclarar que esta instalación en su forma original fue pensada para un espacio particular, que interfiriera lo menos posible en la composición. Este espacio debiera ser lo suficientemente amplio como para poder observar y rodear con comodidad la estructura. Asimismo, el espacio ideal para el montaje debiera tener paredes blancas y un piso de color claro, para que se destaque la lana negra.

El proceso de elaboración de esta estructura demoró cierto tiempo, durante el cual continué llevando a cabo una exploratoria paralela a este proyecto principal. A continuación se describirá brevemente tres de esos pequeños trabajos.



Eugenia Rossi, sin título, collage, 21 cm x 29 cm aprox. 2014

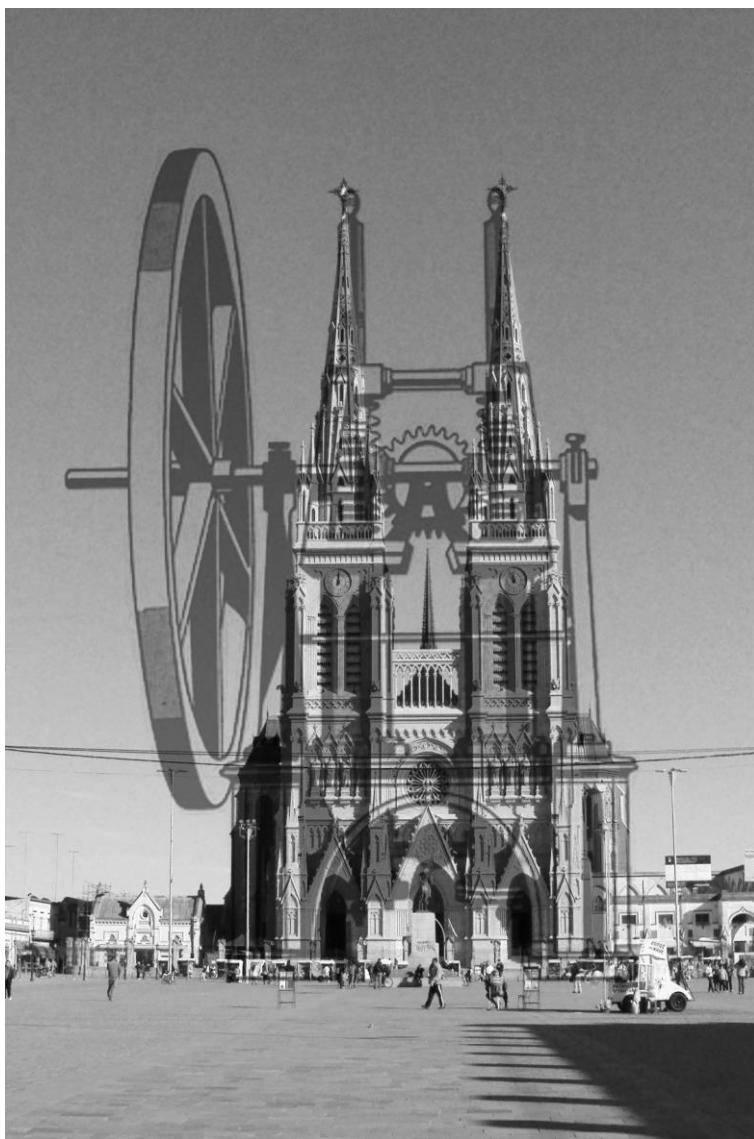
En este collage continué con la idea del impulsor fuera del vehículo, sustituido por la bujía. El vehículo es el *Benz Patent-Motorwagen*, que suele considerarse como el primer vehículo de la historia diseñado para ser impulsado por un motor de combustión interna. También están presentes la definición de fuerza, que se con la definición de inercia.



Eugenio Rossi, "F 1 y 3", objeto: cajas de fibrofácil, bujía, ovillo, definiciones de los conceptos de fuerza e inercia. 2014

"F1 y 3" consta de tres cajas en cuya tapa figura el símbolo de fuerza y el subíndice 1 haciendo referencia, como ya hemos visto, a una fuerza prima, en este caso, el primer motor. La caja en sí representa al motor, pero las tres cajas representan a la Santísima Trinidad. El

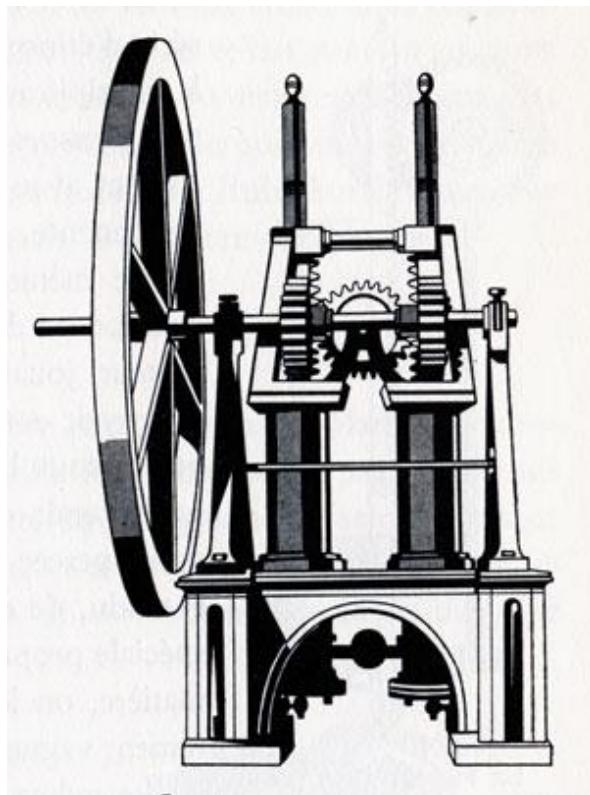
espectador puede observarlas cerradas, pero si se deja llevar por su curiosidad o interés, puede abrirlas (esto lo dejé a voluntad del espectador). La primera caja contiene una bujía y un ovillo de lana. La segunda contiene las definiciones escritas de *fuerza*, *inercia*, y un pequeño gráfico extraídos de un libro de mi padre. Si bien la tercera caja no contiene nada, lo que intenté representar es lo invisible, lo inmaterial de esa fuerza. Así, las cajas contienen tres formas metafóricas de ese primer motor.



Eugenio Rossi, sin título, fotomontaje, 35 cm x 50 cm aprox., 2014.

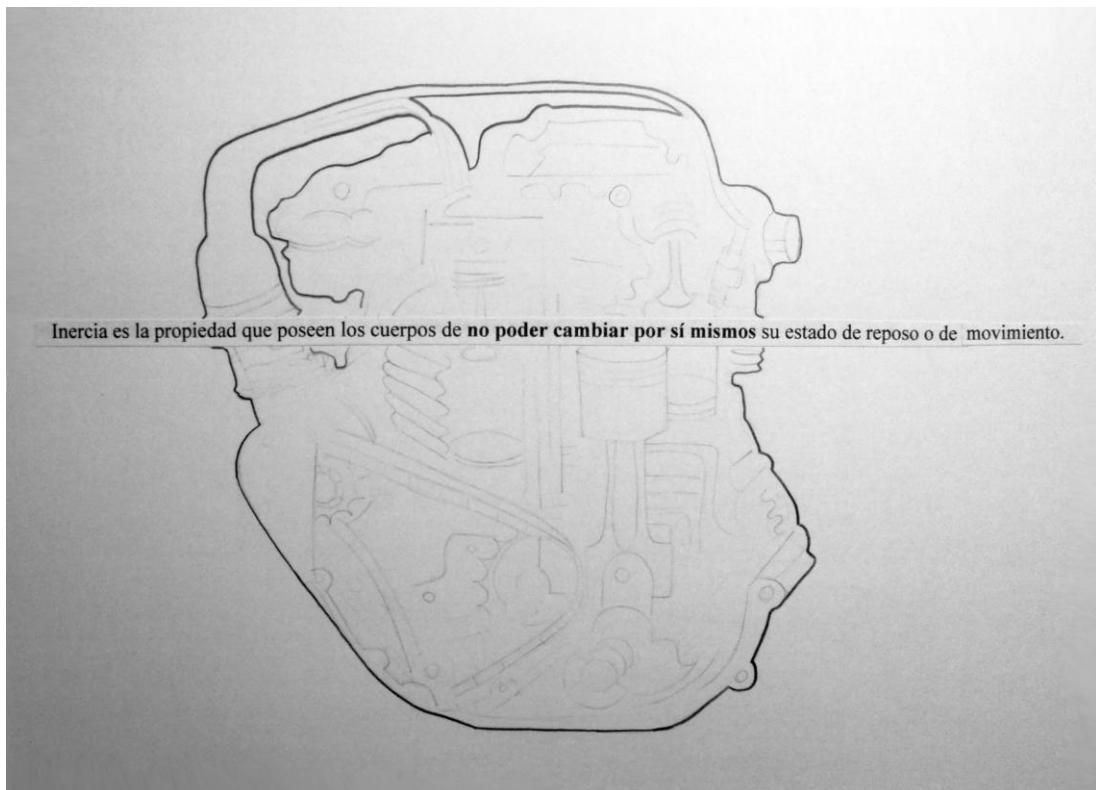
En este fotomontaje combiné una fotografía de la Basílica de Luján, lugar en el que nací, con una imagen del motor construido por Eugenio Barsanti y Felice Matteucci en 1851. Dicho motor fue una temprana versión del motor de combustión interna. Ambos eran inge-

nieros, pero Barsanti además era sacerdote. Este trabajo fue inspirado por la obra de Thomas Bayrle (ver Momento erudito).

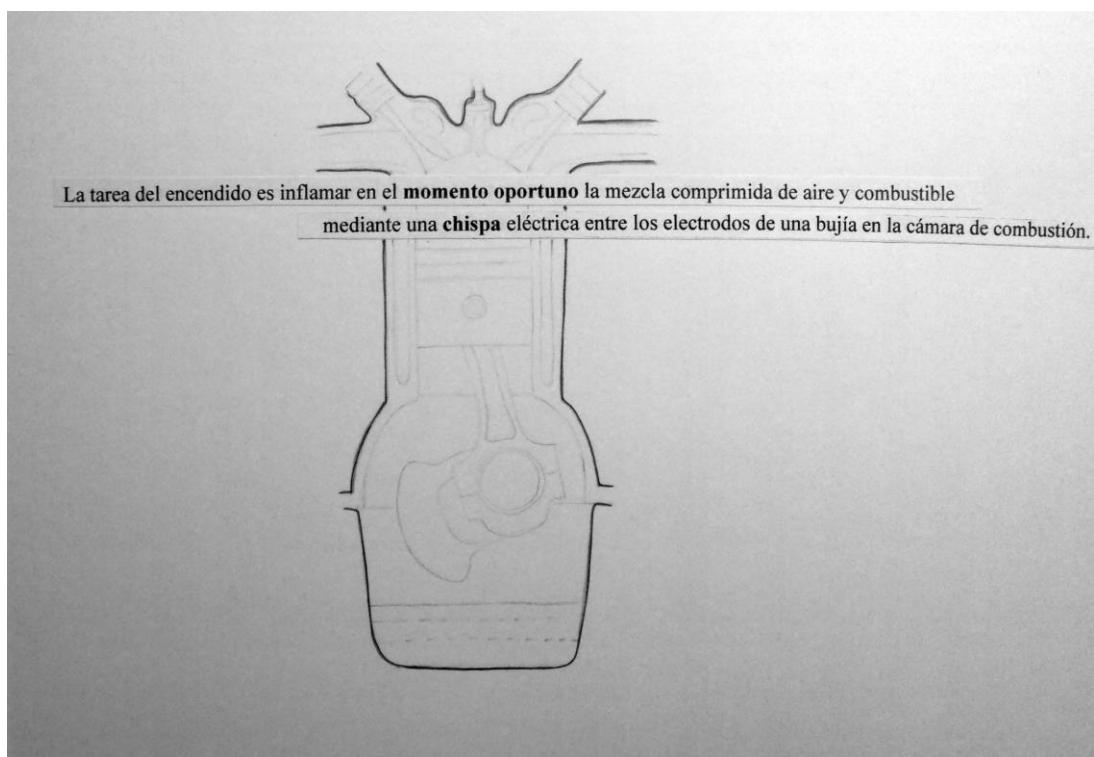


Motor de dos cilindros de Barsanti y Matteucci, 1857.

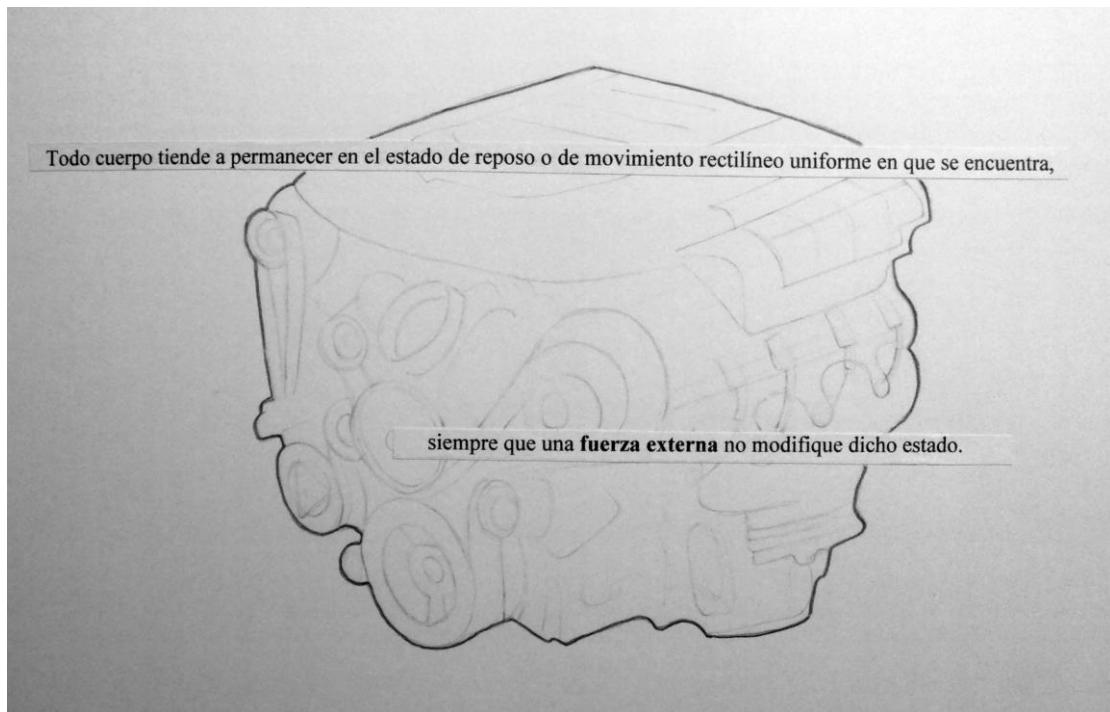
También realicé tres dibujos de motores (uno de ellos representa una cámara de combustión) en los que se destaca el contorno de los mismos, y al interior aparecen de forma muy esquemática algunas líneas trazadas con menos presión del lápiz. Sobre estos dibujos incorporé el recorte de una frase. El texto, extraído de los libros de física y mecánica anteriormente citados, señala la acción de un agente externo que genera cambio, y también seleccioné una descripción de la función de la bujía que destaca la acción de una chispa. El contraste entre la línea del contorno de los motores y la del interior del mismo obedece a la intención de señalar de alguna manera el misterio que encierra ese primer motor u origen, sobre el cual puede esbozarse una definición pero considero difícil determinar cada detalle de él, aludiendo metafóricamente a la idea ya mencionada del limitado conocimiento de Dios que puede alcanzar el hombre. Con estos dibujos intenté comunicar de manera sutil e indirecta la idea de la Creación a manos de un ser superior.



Eugenio Rossi, Sin título, (se lee “*Inercia es la propiedad que poseen los cuerpos de no poder cambiar por sí mismos su estado de reposo o de movimiento*”), técnica mixta, 35 cm x 42 cm aprox., 2014.



Eugenio Rossi, Sin título, (se lee “*La tarea del encendido es inflamar en el momento oportuno la mezcla comprimida del aire y combustible mediante una chispa eléctrica entre los electrodos de una bujía en la cámara de combustión*” técnica mixta, 35 cm x 42 cm aprox., 2014.



Eugenio Rossi, Sin título,(se lee “*Todo cuerpo tiende a permanecer en el estado de reposo o de movimiento rectilíneo uniforme en que se encuentra, siempre que una fuerza externa no modifique dicho estado*”), técnica mixta, 35 cm x 42 cm aprox., 2014.

El pintor , grabador y videoartista alemán Thomas Bayrle, (1937) ha sido conocido por su trabajo en torno al principio de serialidad, inscribiéndose dentro de los lineamientos del arte pop por recurrir a bienes de consumo como protagonistas de sus obras más conocidas.

Pero en Documenta 13 presentó una serie de esculturas cinéticas-sonoras realizadas con motores, que funcionan al ritmo del rezo del rosario. El artista considera que el motor puede ser visto como una “catedral comprimida”, en la que el trabajo repetitivo del ciclo del motor se coordina con la repetición de la oración, materializando el *Ora et labora*⁹⁰: “*El movimiento dentro de la división en la máquina de corte longitudinal se combina con la vida interior en movimiento de los fieles, que se funden en uno en la oración común.*”⁹¹

⁹⁰ *Ora et labora* (en español: “reza y trabaja”) es una locución latina que expresa la vocación y la vida monástica benedictina de alabanza a Dios junto con el trabajo manual diario.

⁹¹ Gropp, R., “Die Frömmigkeit der Maschinen”, En *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <http://www.faz.net/>, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/documenta-13/thomas-bayrle-auf-der-documenta-13-die-froemmigkeit-der-maschinen-11773989.html> última consulta 22/02/15, 19:58 hs.



Una de las esculturas cinético-sonoras que Bayrle expuso en la Documenta 13.

Joseph Beuys (1921 - 1986) trabajó en torno a la energía y la espiritualidad, utilizando elementos relacionados al mantenimiento del calor, como fieltro, miel y grasa.⁹² Una de sus obras sobre esta temática es *En caso de niebla (In Case of Fog)*. Se trata de un objeto: en base a una aja de madera, gorro amarillo, lámpara roja con cables.

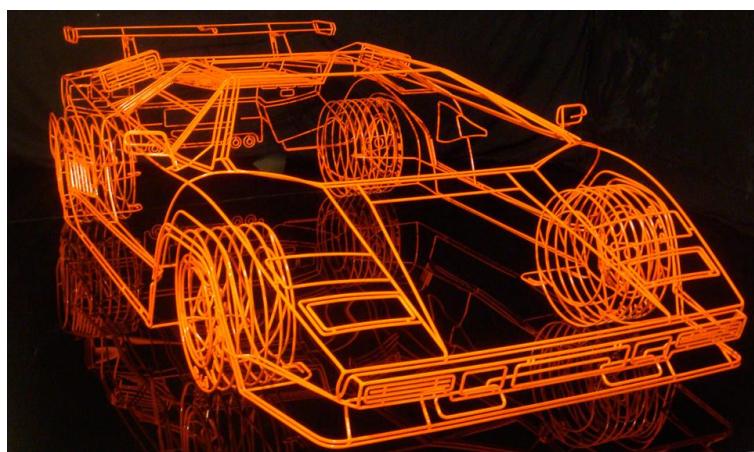
Señalo esta obra en relación con mi trabajo porque refiere a la energía y al mantenimiento de calor (en mi caso, la lana) y porque también utiliza objetos de la realidad a los cuales recontextualiza. Por otra parte, considero que esta obra alude a la idea de supervivencia, al hecho de contar con herramientas para enfrentarse a una situación problemática, como la niebla, o el *caos* del mundo en mi caso.

⁹² Información sobre la exposición *Joseph Beuys. Obras 1955-1985 en Fundación Proa, Buenos Aires, 22.03.14 – 15.06.14*. <http://proa.org/esp/exhibition-joseph-beuys-obra-sala-4-5.php> consultado por última vez el 22/02/2015, 20:12 hs.



Joseph Beuys, *En caso de niebla* (In Case of Fog), 1982.

Benedict Radcliffe, diseñador y arquitecto británico, (1976) realiza trabajos incursionando en diversas disciplinas. Ha diseñado desde bicicletas, muebles y objetos del hogar, hasta comisiones de arquitectura diversas. Lo que me interesa de su trabajo es el que llevo a cabo soldando varillas de acero, recreando autos a escala real. Estos trabajos parecen literalmente dibujos 3d. Mi intención era la misma para mi jaula antivuelco.

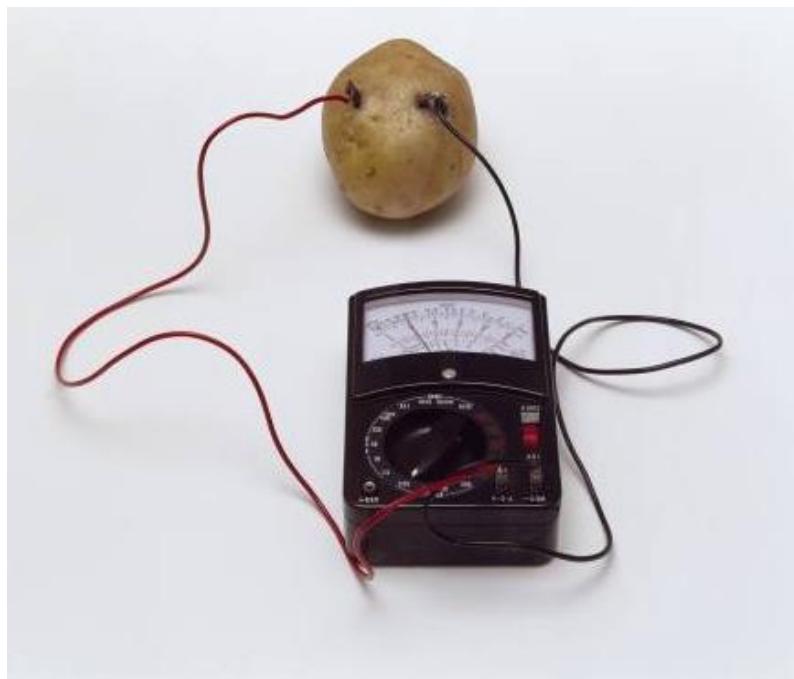


Benedict Radcliffe, "Lamborghini Koenig", Escultura. Varilla de acero 10 mm, (Escala real), 2007.

Víctor Grippo, (1936 -2002), artista argentino de doble formación en química y en arte, trabajó en torno a la idea de transformación. Sus obras apelan a elementos del mundo del trabajo, la energía y el alimento.

“Energía de una papa”, 1972, pertenece a un conjunto de obras en las que Grippo se vale de la energía contenida en papas *para alimentar diferentes dispositivos eléctricos*. Apela asimismo a la simbología cultural de la papa (como producto americano cuyo consumo se extendió posteriormente en Europa) El artista plantea de este modo una reflexión entre la identidad americana y lo natural y lo artificial, la ciencia y la naturaleza.

Resulta pertinente citar esta obra de Grippo porque aborda la idea de la energía, podría decirse que se trata de un motor natural, en el que además los cables de hecho pueden verse como las líneas que en mis trabajos representan el despliegue de la energía transformada por el motor, y que al mismo tiempo conectan ese motor con el vehículo/estructura.



Víctor Grippo, “Energía de una papa”, Objeto; papa, medidor eléctrico, electrodos, cables., 40 x 120 x 250 mm, 1972.

“La buja 1” de Cildo Meireles (1948 -) es otra de las obras que se pueden citar aquí como antecedente. Las obras de este artista conceptual brasileño abordan en general temáticas en torno a los procesos de comunicación y la relación de la obra de arte con el mercado, como así también cuestiones poéticas y socioeconómicas de la realidad latinoamericana.

La instalación “La bruja 1” (1979-81) consta de una escoba de madera de la que nace una gran cantidad de hilo de algodón que invade el espacio circundante utilizando unos 3.000 kilómetros de hilo.

... (es) una especie de caos en el que se impone súbitamente un orden, un significado, una suerte de explicación. La escoba es ambigua y puede ser considerada como el principio y fuente de una enorme expansión, o tal vez como el punto final donde todo se contrae y se comprime. Y contiene también otra paradoja, por el hecho de que en vez de limpiar, la escoba genera un embrollo caótico...⁹³

De la anterior cita puede observarse la relación que guarda esta obra de Meireles con mi propio trabajo: Orden desde el caos, principio y fuente de un gran despliegue pero a la vez final del mismo (Dos cuestiones: a) la causa final planteada por Aristóteles, según la cual el Primer Motor mueve por deseo de parecerse a él, mueve como finalidad, y b) idea cristiana de Alfa y Omega, Dios como principio y fin de todas las cosas), y la ambigüedad de la escoba que no limpia sino que genera caos, como el motor que es inmóvil.

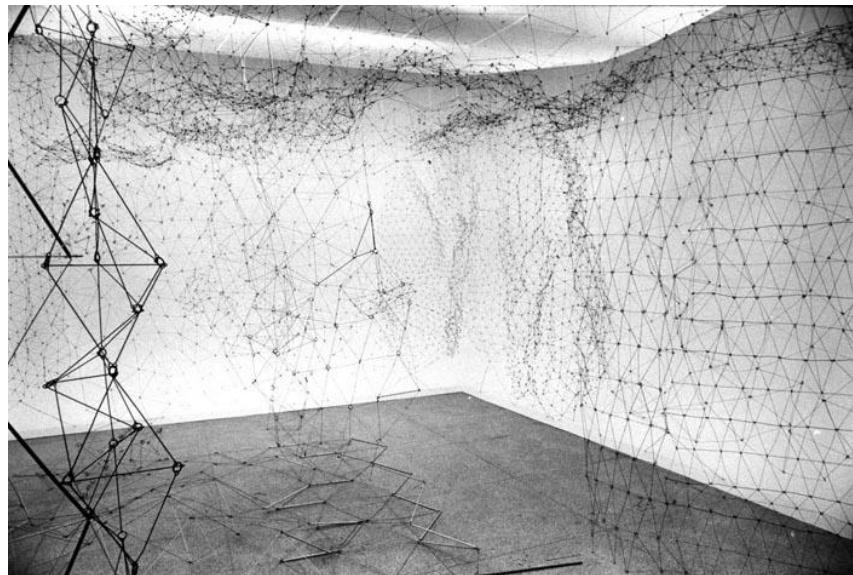


Cildo Meireles, “La bruja 1”, instalación, escoba de madera, hilo de algodón. Medidas variables.
1979-1981

⁹³ Noorthoorn, v., “Cildo Meireles comenzó a montar ‘La bruja 1’ (1979-81) en ‘Aire de Lyon’”, 2012, disponible en <http://proa.org/esp/news-nota.php?id=363> (última consulta 24/02/15, 2048 hs).

Uno de los antecedentes más importantes de mi proyecto en el TPD nivel V es la obra de la artista Gertrud Goldschmidt, conocida como Gego (1912-1994). De la obra de esta dibujante, grabadora y escultora venezolana, me interesa citar su “*Reticulárea*” y la serie “*Dibujos sin papel*”.

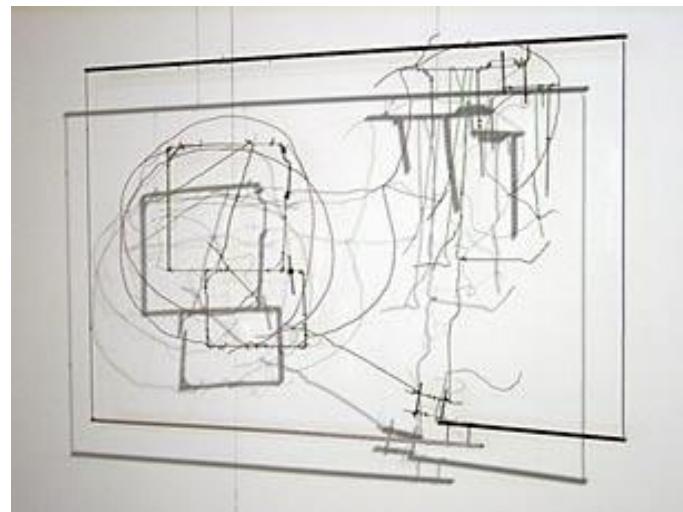
“*Reticulárea*”, realizada en 1969, es considerada su obra más emblemática: se trata de un extenso entramado de líneas suspendidas en el espacio, realizadas con alambres. Se trata, como su título lo indica, de una gran retícula que invade el espacio integrando así al espectador.



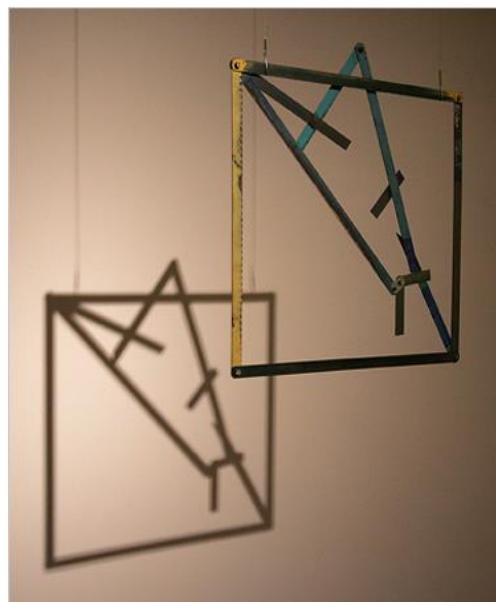
Gego, *Reticulárea*, Montaje Sala Permanente, Galería de Arte Nacional, 1980

Foto: arriba: Christian Belpaire, abajo: Carlos Germán Rojas.

La serie "*Dibujos sin papel*", desarrollada por Gego entre finales de los años 70 y principios de los 80, consta de estructuras metálicas tridimensionales hechas de alambre, hilo, y otros objetos encontrados. Estos dibujos son presentados generalmente cerca de una pared y con una iluminación dirigida para proyectar una sombra. Se conjugan de este modo las líneas materiales, de alambre, con las líneas inmateriales de la sombra.



Gego, "*meccano-dibujo sin papel 23*".



Gego, Obra de la serie *Dibujo sin papel*. Foto:
Librado Romero/The New York Times.

La relación fundamental que observo entre las obras de Gego y mis trabajos es el papel de la línea. El rol de este elemento plástico en la obra de esta artista fue descripto muy claramente por Josefina Núñez en su artículo *La línea que se fue de paseo*:

La línea de Gego viene del dibujo (...) desborda las fronteras del papel y se apropiá (...) de las cintas recortadas, y los hilos, los alambres y las tiras metálicas. Sin dejar de ser dibujo, va y viene del espacio íntimo al espacio abierto, de las dos a las tres dimensiones. Como aquella de la que hablaba Paul Klee, la línea de Gego se va de paseo.

(...) vemos a la línea de Gego crisparse o salir despeinada, con la misma vulnerabilidad de quien vive y le suceden cosas (...)⁹⁴

Es justamente ese traspaso de la frontera del papel lo que tiene lugar en mis trabajos a partir del nivel III del TPD, que aparece con la instalación del motor tripartito y la lana, se hace más patente en el nivel IV y se hace evidente esta operación en la instalación del nivel V. Se trata, como ya se ha mencionado antes, de ese paso de la expresión gráfica a la instalación, pero siempre con el dibujo como marco de referencia, porque entiendo que la lana que se mueve en el espacio tridimensional sigue dibujando.

Este proyecto del TPD V nace a partir de la necesidad de llevar al espacio las ideas exploradas en una serie de dibujos, en los que se representa una estructura que es impulsada por ese primer motor. Motor que es anterior y exterior a su producto. La estructura sería una herramienta para avanzar, que brinde seguridad pero que no encierre del todo a su tripulante.

La instalación consta de un recuadro de cinta aisladora en una pared, en cuyo centro se encuentra pegado un ovillo de lana y una bujía. De ese ovillo surge una hebra que sale de ese recuadro, continúa sobre la pared, desciende al suelo siguiendo un trayecto siniestro y luego se conecta a una estructura que representa una jaula antivuelco (de un auto de rally) a escala real y con cuatro ruedas reales. Surge del trabajo previo en relación al concepto de primer motor como causa primera. Pero aquí la figura del motor se ha simplificado hasta ser representada solo por un recuadro que contiene un ovillo y una bujía.

La razón por la que elegí este formato y esta escala, casi real, de la jaula, es la intención de que la obra gane en *presencia*. Es decir, que no resulte anecdótica sino que interpe-

⁹⁴ Núñez, J., "La línea que se fue de paseo", en *Gego 1955-199*, 92-96. Exh. cat. Caracas, Venezuela: Museo de Bellas Artes, 2000. Disponible en icaadocs.mfah.org.

le al espectador de manera física, de *igual a igual*, ya que si hubiera recurrido a una escala menor el espectador podría haberse posicionado frente a la jaula como si ésta fuera una maqueta o un juguete manipulable.

*“...en todas las épocas, los artistas han sido conscientes, por ejemplo, de la fuerza que podía adquirir una imagen de gran tamaño presentada de cerca, que obliga al espectador, no solo a ver su superficie, sino a quedar como dominado, o incluso aplastado por ella. Este dato espacial está hoy en el corazón mismo de muchos trabajos, en especial instalaciones. (...) Inversamente, el pequeño tamaño de ciertas imágenes-masivamente, el de la imagen fotográfica en general- es lo que permite entablar con la imagen una relación de proximidad, de posesión, o incluso de fetichización.”*⁹⁵

Si bien no es posible controlar de forma absoluta la recepción de una obra por parte del espectador, sí es posible guiar su mirada, y tal como lo resalta Aumont, la relación espacial resulta fundamental en la construcción del discurso. Era aquella relación de *posesión*, control o capacidad manipulación lo que intentaba evitar con la escala real, al igual que en el trabajo del TPD nivel IV. Mi intención era explotar la capacidad del formato instalación para integrar al espectador como parte de la obra, que cohabitó el espacio con los materiales que dispuse en él. Porque si el automóvil es el producto de ese primer motor, es parte de la creación, al igual que el espectador lo es en calidad de hombre, de ser humano. El espectador formando parte de ese desenvolvimiento del ovillo, formando parte de *la Creación*.

*(...)receptor, convertido en co-creador de la obra(...) en un doble sentido, ya que él contribuye no sólo a la existencia trascendente de la obra sino también a su existencia física, con el ‘préstamo’-circunstancial- de su propio cuerpo. (...) el carácter intransferible de la experiencia que procura la instalación, un ‘arte de la presencia’*⁹⁶

Así, la instalación como formato le ofrece al espectador un ámbito de actuación, incluyéndolo en la obra, construyéndola al recorrer la obra y presenciarla⁹⁷.

⁹⁵ Aumont, J., *Op. Cit.*, “3. El papel del dispositivo”, pp. 147-149.

⁹⁶ Oliveras, E. *Op. Cit.*, “Capítulo 3: Nuevos géneros; el concepto de teatralidad en la instalación”.

⁹⁷ Larrañaga, J., *Op. Cit.*, pp. 31,32

El desarrollo del ovillo representaría el producto de la intervención de este primer motor: el avance de la línea representa el movimiento. Dicha línea conforma una estructura que intenta representar un soporte, aquello capaz de brindar seguridad y abrigo, y que, a su vez, permite continuar el avance. La idea es una reflexión en torno a ese Dios creador, que inicia la vida, es aquél que brinda también refugio y sostén en el tránsito de la vida.

El elemento conductor, la línea, que representa el desarrollo en el tiempo, está materializado a través de la lana, material utilizado en la confección de ropa de abrigo por su capacidad de mantener el calor. En este caso, se alude al mantenimiento del calor generado por el motor.

Una de las principales funciones de prácticamente todo revestimiento o prenda a vestir es el aislamiento: la capacidad para mantener la temperatura nos protegen tanto del frío como el del calor y de los cambios bruscos de temperatura. La lana por su composición química a base de moléculas helicoidales tiene una estructura rizada por lo que es sumamente elástica y flexible.⁹⁸

Aquí la creación continua siendo representada por el acto de impulsar esa línea, pero aparece la bujía aludiendo a la chispa inicial, y esa línea pasa a conformar un subproducto que gracias a ese calor o impulso inicial, forma un vehículo para seguir su avance, dicho vehículo es una estructura que alude a la seguridad y amparo, pero que si bien su denominación es la de una jaula, es lo suficientemente abierta como para encerrar. Sería una forma de acercarse a la idea de identidad, en cuanto forma de percibir o enfrentarse al mundo, una estructura que brinda soporte, lineamientos, seguridad, que dan forma a nuestro transitar, que nos definen. La inclusión de jaula antivuelco en esta instalación se corresponde con lo señalado por Peter Berger:

“El cosmos sagrado, que trasciende e incluye al hombre en su ordenamiento de la realidad, brinda así a este, la protección suprema contra el terror de la anomia, Estar en una relación ‘correcta’ con el cosmos sagrado equivale a hallarse protegido contra las amenazas aterrantes del caos. Ser desplazado de

⁹⁸“*Las propiedades de la lana*” en *tamacani.com*, consultado en <http://www.tamacani.com/xtra/prop.html> [consulta: 21 de enero de 2015].

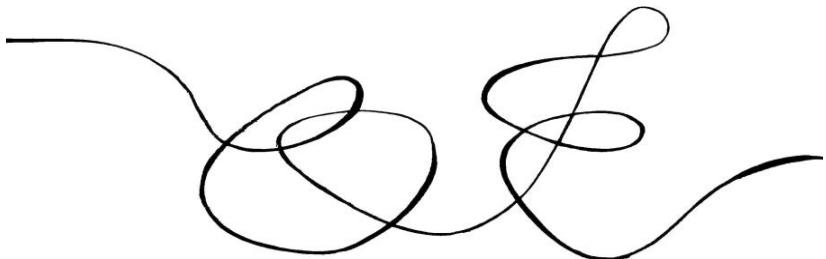
tal relación ‘correcta’ es lo mismo que ser abandonado al borde del abismo de la carencia de significado.”⁹⁹

El conocimiento del origen y las creencias religiosas constituirían una herramienta que tiene el hombre para enfrentarse al mundo. Un escudo frente a la angustia del vacío, el *horror vacui*, el caos. Una estructura que brinda seguridad frente a la ausencia de normas. Lineamientos. Líneas que separan, establecen límites fronteras y a la vez dan forma, definen, aseguran: porque fijan una base, permiten situarse, asirse, pararse desde un punto desde el cual poder moverse.

⁹⁹ Berger, Peter, “Religión y construcción del mundo, en *El dosel sagrado: elementos para una sociología de la religión*, Barcelona: Kairós, 1999, p. 42. Recuperado de <http://www.bibliovisuales.com.ar/?p=6470> [consulta: 20 febrero 2016].

5

CONCLUSIÓN



En este recorrido hemos podido conocer cómo se ha gestado mi proyecto personal, cuáles han sido sus basamentos conceptuales y cómo se han materializado. Claro que este escrito podría haber profundizado más en muchas cuestiones, pero el objetivo aquí era describir las etapas de mi proceso de trabajo. Para lograrlo sin sobrepasar una extensión exorbitada de páginas que abrumara al lector, se ha evitado ahondar en ciertas cuestiones que quizás merecerían otra tesina. Con todo, hemos visto a través de estas páginas cómo el dibujo sobre papel se convirtió en objeto y en instalación, cómo la línea abordaba las tres dimensiones.

La línea ha sido un elemento clave: me permitió representar la idea de temporalidad, de desarrollo de *la Creación*, de producto del Creador, pero al mismo tiempo esa línea tiene peso propio como elemento plástico. Me ha servido como *representante* de una idea, pero también se ha presentado a ella misma, como estructuradora del dibujo, como elemento que crea forma y direccionalidad.

Por otra parte, en mis trabajos aparece un juego de tensiones, una dualidad que subyace, y que coincide con lo apuntado por Mari Carmen Ramírez al respecto de la obra de Gego. Estas tensiones pueden resumirse en los siguientes puntos:

- Una vaivén entre la bidimensionalidad y el abordaje de las tres dimensiones .Esto se ve en la línea que está presente tanto en el plano como en el espacio espectatorial en las instalaciones del TPD III, IV y V.
- La interrelación entre objetividad y subjetividad, lo físico-material y lo inmaterial-espiritual. Elementos como los despiece técnicos de motores, el motor mismo, y las referencias a la física, pueden comunicar una apariencia objetiva, fría, racional. Pero sin embargo, estos recursos son utilizados para hablar de algo subjetivo, espiritual, metafísico.
- La integración de lo mecánico artificial con lo orgánico: la estética de la máquina, lo mecánico, que se cruza con elementos como la lana o la sinuosidad de líneas curvas que remiten a lo orgánico o natural. Esto es, la apelación a una sensibilidad orgánica vinculada a la naturaleza, pero sin que esta sea retratada directamente.

Asimismo, se ha de considerar que este proceso no fue homogéneo. El TPD nivel III fue un punto de inflexión, porque durante esa etapa tuvo lugar un *giro personal* en cuanto a la temática y sus fundamentos. Con respecto a la dimensión material del trabajo, también se observa un cambio en la elección de materiales y en la incorporación de la tridimensión. Podríamos considerar que el trabajo del nivel III fue un nuevo punto de partida, ya que el trabajo de los siguientes niveles fueron derivaciones, fui seleccionando aspectos relevantes de lo alcanzado en dicho nivel III (como la lana, la sombra, la luz) para hacer más foco en ellos.

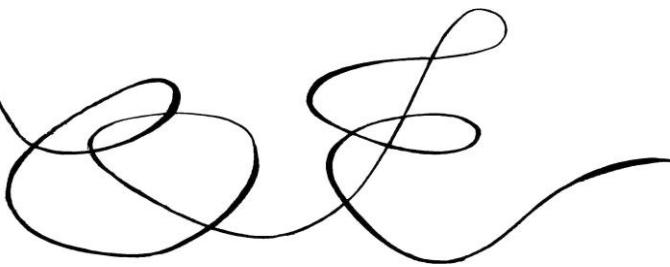
El carácter discursivo de mis trabajos no estuvo plenamente establecido desde un principio, sino que se fue nutriendo del trabajo en el taller, del trabajo plástico. Se trata de una retroalimentación, un *ida y vuelta*: todo comenzó con un interés plástico que se enlaza con un interés conceptual, pero fueron desarrollándose a la par, creciendo y haciendo sus aportes. De un progreso a nivel plástico, siguió uno a nivel discursivo, y así sucesivamente.

En el centro de mi propuesta visual está lo religioso, la respuesta que desde la religión católica y los lazos familiares me permiten, no responder, sino afrontar la cuestión del origen y de lo trascendental. He de decir que una de las cuestiones que más me movilizan es la curiosidad por los motivos, los orígenes, las raíces, las causas, los procesos por los cuales las cosas han llegado a ser lo que son. Y de la mano a esta inquietud camina la creencia de que lo material no constituye la realidad última de las cosas. Hay algo más, algo del orden de lo inasible.

Trabajar en arte ha sido y es para mí ese nexo entre lo visible y lo invisible, porque me ha dado las herramientas y el marco para dar cuenta de cuestiones en torno a lo trascendental. Por ello no es casual que haya tomado como referencia algunos aportes de Kandinsky y Klee, quienes trabajaron en pos de conectar su quehacer pictórico con realidades íntimas y espirituales del ser humano.

En mis trabajos recupero algunas ideas de la inmensa obra de Aristóteles y de Tomás de Aquino para incorporarlas a mi propia indagación sobre el origen. Esta indagación fue emprendida desde una base religiosa particular, la fe católica. En consecuencia, mis trabajos intentan dar cuenta de mis creencias respecto de Dios como Creador y dador del ser, como principio del mundo.

BIBLIOGRAFÍA



- ALDAZÁBAL, J., “La luz como símbolo” en *Gestos y símbolos [en línea]* ,7ma edición revisada y actualizada, Barcelona: Centre De Pastoral Litúrgica, 2003.pp 51-61. [Consulta: 21 enero 2014]. Disponible en:
http://books.google.com.ar/books?id=9E6kAOdzcxAC&pg=PA51&hl=es&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false [Consulta: 6 febrero 2015].
- AQUINO, T. de, Cap. XI, “Refutación de esta opinión y solución de las razones dadas” en *Suma contra gentiles*, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1952, pp. 61.
Disponible en: <http://www.traditio-op.org/Teologia%20Espiritual.html> [consulta: 18 de julio del 2014].
- AQUINO, T. de, *Suma de Teología- Parte I-*, Biblioteca de autores cristianos, 4ta edición (reimpresión), Madrid, 2001.
Recuperado de: <http://www.traditio-op.org/biblioteca/Suma%20de%20Teologia,%20Santo%20Tomas%20de%20Aquino%20OP.pdf>
[Consulta: 25 julio 2015].
- ARISTÓTELES, Libro XII, Capítulo séptimo, en *Metafísica*, Madrid: Gredos, 1994, pp. 485-189. Recuperado de <http://ebiblioteca.org/> [Consulta: 25 enero 2016].
- AUDI, R., *Diccionario Akal De Filosofía*, Madrid: Akal, 2004.Recuperado de: Biblioteca colaborativa del grupo de Facebook *Historia y teoría del arte en pdf*
<https://mega.nz/#F!CBdQkIzD!yrai9g-sI3PkmueTFMIXSw> / [Consulta: 14 noviembre 2015].

- AUMONT, J., *La imagen*, Barcelona: Paidos, 1992.
- BACHILLER, R., "1965. El eco del 'Big Bang'", en *elmundo.es* [en línea], 2009, Disponible en <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/10/28/ciencia/1256724101.html> (Consulta: 25 enero 2016).
- BERGER, J., *Sobre el dibujo*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011. Recuperado de: Biblioteca colaborativa del grupo de Facebook *Historia y teoría del arte en pdf* <https://mega.nz/#F!CBdQkIzD!yrai9g-sl3PkmueTFMIXSw> [Consulta: 25 enero 2015].
- BERGER, P., "Religión y construcción del mundo", en *El dosel sagrado: elementos para una sociología de la religión*, Barcelona: Kairós, 1999. Recuperado de <http://www.bibliovisuales.com.ar/?p=6470> [consulta: 20 febrero 2016].
- CHEVALIER, J., "Círculo", en *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, pp. 300-305. Recuperado de Biblioteca colaborativa del grupo de Facebook *Historia y teoría del arte en pdf* https://mega.nz/#F!dJpkSK7C!_a886mAKFwJMmcREqW35AQ!UQJ0IDBR [Consulta 14 noviembre 2015]
- CONFERENCIA EPISCOPAL ARGENTINA, *Catecismo De La Iglesia Católica* (Reimpresión), Madrid: Edidea S.A., 1993.
- CORRAL, M. G., "Los físicos que escucharon el 'primer latido' del Universo" en *elmundo.es* [en línea], 2009, Disponible en <http://www.elmundo.es/ciencia/2014/05/23/537e4495268e3e583e8b458e.html> (Consulta: 25 enero 2016).
- CORVALÁN, K., "Luis Felipe Noé" [en línea], *Leedor.com*, 10 de enero 2010, disponible en <http://www.leedor.com/contenidos/artes-visuales/plastica/luis-felipe-noe> [Consulta: 14 septiembre 2014].
- DEL FRESNO, R., *Máquinas motrices*, Buenos Aires: Mitre, 1974.
- DIETSCHE, K.H., "Encendido" en *Manual de la técnica del automóvil Bosch*, 4ta edición, [en línea], 2005, p 618. . [Consulta: 21 febrero 2015], Disponible en: https://books.google.com.ar/books?id=lvDitKKI1SAC&pg=PA618&lpg=PA618&dq=bujia+chispa+momento+oportuno&source=bl&ots=FfOdUOz7YO&sig=TBu4QdIX_G3wo0yu2NSMAAnQKQhk&hl=es&sa=X&ei=HJroVITLloWpgwSP-4OQBg&ved=0CCgQ6AEwAg#v=onepage&q=bujia%20chispa%20momento%20oportuno&f=false

- DUBY, G., *Arte y sociedad en la Edad Media*, Buenos aires: Taurus, 1999. pp. 7-10
- ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Paidos, Barcelona, 1998.
- ELIADE, M., *Mito y realidad*, 4ta edición, Barcelona: Kairós, 2009.
- “Génesis (capítulos 1 y 2)”, en *El libro del pueblo de Dios-La Biblia*, Buenos Aires: San Pablo, 35 edición, 2013.
- GLUSBERG, J., “El arte de la instalación: lugar creado y lugar creador”, catálogo *Instalaciones*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, junio-julio de 1994. Recuperado de <http://www.bibliovisuales.com.ar/?p=7758> [Consulta: 21 febrero 2015].
- GROPP, Rose-Maria, “Die Frömmigkeit der Maschinen”, En *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, [en línea] Disponible en:<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/documenta-13/thomas-bayrle-auf-der-documenta-13-die-froemmigkeit-der-maschinen-11773989.html> [consulta : 22 febrero 2015]
- GROUPE μ (Centro de Estudios poéticos, Universidad de Lieja, Bélgica), Cap. V, “El signo plástico”, en Tratado *del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid: Cátedra, 1993.
- HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid: Alianza, 1987.
- HERNANDO, I. G., “La Creación”, en Revista Digital de Iconografía Medieval, Nro. 3, 2010, Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-3> <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Creaci%C3%B3n.pdf> [Consulta: 25 febrero 2015].
- JANTZEN, H., “Capítulo 4. La luz” en *La arquitectura gótica*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- KANDINSKY, W., *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona: Labor, 1995.
- KLEE, P., *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires: Caldén, 1976.
- *Labels and Wall Texts for the Exhibition In the Beginning: Artists Respond to Genesis June 8, 2008 – January 4, 2009*, Contemporary Jewish Museum. Disponible en:

http://www.thecjm.org/storage/images/text_pages/presskit/In_the_Beg_Label_Exhibit_Copy.pdf

<http://www.thecjm.org/on-view/in-the-past/in-the-beginning-artists-respond-to-genesis/about> [consulta: 25 enero 2016]

- LARRAIN, J., "El concepto de identidad", en *Revista FAMECOS: publicação do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul* [en línea], Porto Alegre, N°21, agosto 2003. Recuperado de :

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3211/2476> [consulta: 18 enero 2016]

- LARRAÑAGA, J., *Instalaciones*, Guipúzcoa: Nerea, 2001. Recuperado de:

http://www.bibliovisuales.com.ar/?autor=larranaga&silverghyll_tpicker=autor=larranaga [última consulta: 11 octubre 2015].

- LAS CASAS, B. de, "Sobre el conocimiento universal de Dios y el problema de los sacrificios rituales" y "Capítulo 186 -En el cual se cotejan la religión, ceremonias, ritos y sacrificios de las gentes idólatras antiguas con los de las naciones naturales de estas nuestras Indias", (selección de textos de la materia Historia de la Cultura cátedra Castillo) extraído de: *Fray Bartolomé de Las Casas, Obras Completas- Apologética Historia Sumaria*, Madrid: Alianza, 1992 Vols. 6, 7,8.

- LEEMING, D. A, "Part III- Comparative Aspects", en *Creation myths of the World, an encyclopedia*- 2da edición (Rev. ed. of: Encyclopedia of creation myths. c1994.), Vol. II p. 346, Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2010. Recuperado de:

http://maghon.weebly.com/uploads/2/0/0/3/20035969/small_creation-myths-of-the-world.pdf [consulta: 24 enero 2015].

- LÓPEZ CHUHURRA O., *Estética de los elementos plásticos*, Barcelona: Labor, 1971. Recuperado de:

http://www.bibliovisuales.com.ar/?autor=chuhurra&silverghyll_tpicker=autor=chuhurra [consulta: 11 agosto 2015].

- MARCHAN FIZ, S., "El 'principio collage' y el arte objetual", en *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974)*, Madrid: Akal, 1997. Pp. 159-171.

- MATEO-SECO, L. F., *Dios uno y trino*, 2da edición corregida, Orcoyen: EUNSA, 2005.

Recuperado de: <http://ebiblioteca.org/?ver/20089> [consulta: 3 marzo 2015].

- MIGUEL, C.R., “Principios de la mecánica”, en *Física-Tercer año- Escuelas de educación técnica*, 10ma edición, Buenos Aires: Troquel, 1977.
- Metropolitan Museum of Art, “Robert Lehman Collection”, en *Guide 1994- 2000* 2da edición, 1994.p 350. Recuperado de: <http://ebiblioteca.org/?ver/95331> [consulta: 9 febrero 2015].
- MORADIELLOS GARCÍA, E., “Tucídides no es nuestro colega: el origen y evolución de la historiografía como género literario particular”, en *Las caras de Clío: una introducción a la Historia*, 2da edición actualizada, Madrid: Siglo XXI, 2009.
- NAVARRO CORDÓN, J. M. y PARDO, J. L., “Las causas del movimiento y el primer motor” [en línea], en *Historia de la Filosofía*, Madrid: Anaya, 2009. Disponible en http://www.filosofia.net/materiales/sofiafilia/hf/soff_25.html [Consulta: 17 enero 2014].
- NÚÑEZ, J., “La línea que se fue de paseo”, en *Gego 1955- 199, 92–96. Exh. cat. Caracas*: Museo de Bellas Artes, 2000. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1156752/language/es-MX/Default.aspx> [Consulta: 23 febrero 2015].
- OLIVERAS, E., “Nuevos géneros-El concepto de teatralidad en la instalación”, en *La levedad del límite: arte argentino en el fin del milenio*, Buenos Aires: Fundación Petrópolis, 2000. Recuperado de <http://www.bibliovisuales.com.ar/?p=6580> [Consulta: 15 febrero 2015].
- *Pablo Siquier 2 junio - 12 septiembre de 2005*[Folleto] Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005. Recuperado de http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2005017-fol_es-001-pablo-squier.pdf [Consulta: 2 febrero 2015].
- PAGANO, N., *El árbol de proyección en la exploratoria artística*, publicación interna de la Asignatura taller proyectual de dibujo I-V cátedra profesor Norberto pagano, 2003. Disponible en <http://www.catedramolina.com/apuntes> [Consultado por última vez: 10 agosto 2015].

- PAGANO, N., *El método de investigación en las artes visuales (Una tentativa de sistematización teórico-práctica del proceso investigativo)*, publicación de la Cátedra de Oficio y Técnicas del Dibujo I, II y III Profesor: Norberto Pagano, junio de 2000. Disponible en <http://www.catedramolina.com/apuntes> [Consultado por última vez: 10 agosto 2015].
- PEREZ BARREIRO, G., "La negación de toda melancolía", en *Argentina 1920-1994. The Museum of Modern Art Oxford*, David Elliot (Ed.), 1994. Recuperado de <http://histoartepalazzolo.com.ar/> [Consultado por última vez: 13 septiembre 2015].
- RAMÍREZ, M.C., "Para leer a Gego entre la línea = Reading Gego Between the Line", en *Questioning the line: Gego in context*, No. 2 de *International Center for the Arts of the Americas*, editado por Mari Carmen Ramírez and Theresa Papanikolas. Houston: The Museum of Fine Arts, 2003, pp.17–39. Disponible en <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1159880/language/es-MX/Default.aspx> [Consulta: 23 febrero 2015].
- RODCHENKO. "Línea", Moscú, 23 de mayo de 1921.Documento disponible en http://www.ddooss.org/articulos/textos/Alexander_Rodchenko.htm [Consulta: 2 febrero 2015].
- SAURO, S., "Algo sobre tiempo histórico e Historia", en revista *Espacios de crítica y producción*, nº 38. Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 2009. Pp. 35, 36.
- SPATE, V., "Orfismo", en STANGOS, N., *Conceptos del arte moderno, del fauvismo al posmodernismo*, Barcelona: Destino, 2000., pp. 89-99.
- VILLAFAÑE, J., "La representación; 5. Los elementos morfológicos de la imagen; la línea", en *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid: Pirámide, 2006. Pp 103-107. Recuperado de <http://ebiblioteca.org/?/ver/60801> [Consulta: 25 enero 2015].