



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA GRÁFICA COMO PRÁCTICA ESPACIO-TEMPORAL DEL ANTROPOCENO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

NANCY VIRIDIANA VALDÉZ RAMÍREZ

DIRECTORA DE TESIS:

MAESTRA MARÍA EUGENIA QUINTANILLA (FAD)

SINODALES:

MAESTRO SANTIAGO ORTEGA HERNÁNDEZ (FAD)

MAESTRO ALEJANDRO PÉREZ CRUZ (FAD)

DOCTOR RUBÉN MAYA MORENO (FAD)

MAESTRO ALFREDO RIVERA SANDOVAL (FAD)

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**LA
GRÁFICA
COMO PRÁCTICA
ESPACIO-TEMPORAL
DEL ANTROPOCENO**

A la tierra y al mar



AGRADECIMIENTOS

Mi profundo agradecimiento a todas las personas que me apoyaron, estuvieron presente y nos encontramos en mi proceso de maestría y en la realización de esta tesis.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por abrir ventanas, puertas, mares y mundos.

A mi familia: mi mamá Beatriz Ramírez Rendón porque sin su valentía y cariño que me demuestra diariamente yo no tendría las agallas para enfrentarme a otros retos. A mis hermanos Erika y Ramiro, por su cariño incondicional, por siempre escucharme y estar conmigo a la distancia. A mi Mamá Raquel, por llenarme de amor, bendiciones, buenos deseos y por todo el mole. A mi sobrino Santiago por toda su alegría que brinda a nuestras vidas. Y a toda mi familia Ramírez.

A mi directora la Maestra María Eugenia Quintanilla por su acompañamiento, las pláticas, consejos y guía en la culminación de la presente tesis.

A mi tutor el Maestro Santiago Ortega por su tiempo, disponibilidad, accesibilidad, comprensión y acompañamiento dentro de la maestría.

Al Maestro Alejandro Pérez Cruz por su aliento desde un comienzo para aventurarme dentro de la maestría, por su apoyo, consejos y pláticas de vida.

Al Dr. Rubén Maya Moreno por su tiempo, sus correcciones, observaciones y consejos en la tesis y en el ámbito profesional.

Al Maestro Alfredo Rivera, por su tiempo, la disponibilidad y sus sugerencias y aportes.

Al Dr. Juan Bautista Peiró por ser mi tutor de movilidad, y por toda su accesibilidad, por escuchar mis dudas, cuestionarme, guiarme, filosofar y todas las pláticas de té.

Al Dr. Yuri Alberto Aguilar por inquietarme, cuestionarme y retarme a entrar a otros paradigmas de la investigación artística.

A la Universidad Politécnica de Valencia (UPV) por acogerme y abrirme sus puertas. Y a la Dr. Lola Pascual, por sus enseñanzas y compartirme su forma de observar.

Al Taller de Gráfica Experimental de la Habana, Cuba (TGEH) y a todo su personal, por su

cordialidad y grata compañía en mi estancia.

A mi maestra y amiga, la Dr. Ioulia Akhmadeeva, por siempre escucharme, apoyarme y aconsejarme en este camino.

A Pamela Vallejo e Isabel Gaspar, mis compañeras de maestría por dejarme aprender y crecer con ellas y acompañarnos en nuestras incertidumbres y angustias.

A Rodrigo Sastre por toda su comprensión, el apoyo, consejos profesionales y compartir este último año.

A Fátima Nicasio por la corrección de estilo, por la amistad brindada desde que llegue a la Ciudad, por las pláticas y por enseñarme a resistir.

A Karina Tehran, por el trabajo de diseño editorial, sus desvelos, paciencia y sobre todo su amistad.

A Enrique GC por el trabajo del registro fotográfico y audio-visual, y por compartir las formas de ver la vida.

A Ana García por la colaboración en la Habana, Cuba. No hubiera sido lo mismo sin ti.

A mis amigxs que siempre han estado ahí para apoyarme: Virginia Rico, Ameyali Olvera, Pedro Sánchez, Gloria Lozano, Mariana Rentería, Galyna Mayes, Mario Ortiz, Abril Del Ángel.

A todos mis amigxs de viaje: José Kantú, Ana Rodríguez, Isis Gonzáles, Sebastián Moreno, Francisco Villa, Carolina Arteaga, Dabbi Sigurdsön.

A Humberto Valdez por brindarme un espacio cuando inicie la maestría y todo lo aprendido y compartido en el TIR.

A Jorge Zamorano por la invitación a colaborar en su espacio el Laboratorio de Filosofía Sanitaria en Chiapas.

A Carmelita González y familia por todo su cariño y amistad.

A ¡Fuerza Buceo UNAM! y a todas las personas con las que compartí experiencias en las profundidades.

A Niebla, por ser mi gato terapéutico y estar conmigo cuando más sola me siento.

Lo mejor que me ha dejado la gráfica es a las personas que he conocido en el camino, la colaboración en conjunto y trabajo de taller me ha hecho conocer a grandes amigos y personas que nunca podré olvidar.

No quería hacer agradecimientos porque no quería que se me pasara alguien, pero en general una está hecha de fragmentos de personas, espacios, letras, tiempos y lugares, mientras escribo esto pienso en todos los que he conocido, han permanecido y se han ido.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
---------------------	----

CAPÍTULO I ESPACIO GRAFICO

La stampa contemporánea: reflexiones en torno a lo matérico, múltiple y espacial

1.1 La alteridad de la gráfica actual	16
1.1.1 Colografía, capas y materia	22
1.1.2 La descentralización de la matriz	26
1.2 Multiplicidad y repetición: expandirse por fragmentos	39
1.2.1 El proceso gráfico, una acción continua	44
1.3 El espacio abierto como soporte	47
1.3.1 El despliegue de la imagen. La stampa objeto: Instalaciones gráficas	52

CAPÍTULO II TIEMPO TANGIBLE

El concepto antropoceno en un pensamiento gráfico

2.1 Rocas y sedimentos: una metáfora geo-temporal	62
2.1.1. Huella y archivo: la imagen como registro arqueológico	70
2.2 Antropoceno, un concepto cultural	75
2.2.1 La acumulación del residuo: tecnofósiles y plastiglomerados	83
2.2.2 Geo-estéticas del paisaje: conglomerados de superficies, cartografías y territorios	89
2.3 Artificación: La complejidad entre arte y ciencia	95

CAPÍTULO III PRÁCTICA Y PROPUESTA ARTISTICA

Las exploraciones y procesos constructivos para la producción artística

3.1 La experimentación y el proceso como planteamiento de producción	102
3.2 Producción personal: trabajo en taller	107
3.2.1 Colografía: del residuo a la matriz	115
3.3 Desarrollo IN-SITU, estéticas del paisaje	143
3.3.1 Frottage: Registro espacio-temporal	148
3.4 Instalación: Escenarios gráficos	167
3.5 El bucle de la imagen	176

CONCLUSIONES	183
---------------------	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS	187
--	-----



INTRODUCCIÓN

La presente tesis es una investigación procesual, enfocada en crear un diálogo abierto sobre la obra gráfica contemporánea como lenguaje capaz de crear reflexiones en torno a cualidades específicas con valores estéticos para registrar una nueva capa terrestre y era geológica: el antropoceno, como un indicador de un tiempo y huella humana sobre el planeta.

Se abordan varios conceptos, pero se resaltan específicamente dos líneas de investigación, en primer lugar se explorará la gráfica desde lo matérico, múltiple, espacial y así como sus relaciones de lenguaje y pensamiento aplicados en el concepto antropoceno, de esto se desprende la siguiente: el antropoceno como concepto geo-temporal con sus implicancias culturales, estéticas y visuales, donde el residuo cotidiano (basura) y el registro in-situ son tomados como la huella antropológica transitoria que busca conexiones con el entorno y el paisaje, ambas con sus extensiones conceptuales constituyen los ejes del trabajo de investigación y práctica artística.

El proyecto está dividido en tres capítulos, el primero se presenta en los terrenos de los cuestionamientos formales y técnicos de la creación de la imagen en el ámbito de obra gráfica contemporánea así como en los desplazamientos que llevan a la concepción de nuevas formas de entender y dialogar en torno a la imagen que ofrece la técnica desde sus cualidades. De esta manera se propicia una extensión

de horizontes en un marco conceptual, teórico y filosófico de mayor amplitud que se despliega en diferentes contextos para abrir reflexiones tanto por sus valores técnicos, estéticos como discursivos y plásticos a sus posibilidades creativas e interdisciplinarias con argumentos sobre la disciplina como fuente de conocimiento en otras líneas investigativas. Tratando de llevar al límite la condición técnica y generar otras potencialidades como examinar sus cualidades intrínsecas, a través de procesos donde la elaboración de nuevos canales discursivos se encuentran germinando. Es así que se tuvo que desaprender el oficio de grabadora y pensarlo desde otro lugar para confrontar la técnica, a partir de cómo se conforma una investigación donde la disciplina es vista como un modo de hacer y no un fin en sí misma con los conceptos tradicionales de la misma.

El capítulo II se orienta en componer el marco filosófico-conceptual que ha llevado a una experimentación activa en la práctica de las artes gráficas, esto con el sentido de inquirir lo multidisciplinar a métodos de creación, desde un pensamiento gráfico, y cómo se llegan a relacionar términos de distintas disciplinas. Esta conexión que surge al empalmar con la era geológica actual: el antropoceno, el cual utiliza conceptos dentro de las ciencias de la tierra como “registro humano”, “huella geológica”, “registro temporal”, es inevitable no crear vínculos y conexiones entre estas disciplinas aparentemente enfocadas en distintos conocimientos, que realmente crean otros ordenes visibles articulados por la huella. Para ello, se requiere de una nueva experiencia de representar y reconfigurar los modelos técnicos y del saber, abriendo así ejercicios entre teoría y praxis.

A partir de la formación en la gráfica se hacen presente conceptos como huella, registro, materia, mediante procesos de estampación tradicional y alternativa. Una de las búsquedas principales del proyecto es visibilizar una problemática actual que concierne a todos es decir, el uso desmedido del deshecho como producto que nace de la cotidianidad y de la sociedad, que tiene la posibilidad de hacer reflexiones en la esfera del arte sobre exploraciones en el espacio público transitable y la basura como un residuo potencial de investigación. Así como poner en manifiesto otros modos de habitar la tierra y la apropiación de diálogos de saberes para proponer

otras formas de en relación con la naturaleza.

Ser conscientes de la construcción espacial y del tiempo que habitamos en este momento es un acto de diálogo con la realidad, de volcarnos a visibilizar lo invisible, es por ello que resulta relevante entablar diferentes formas de observar con nuevos planteamientos conceptuales. Es así como la búsqueda de reinterpretar y transformar la imagen mediante el proceso de investigación espacio-temporal que se extiende a lo múltiple genera una forma de entender la situación actual a través al cambio de paradigma entorno a la concepción de la gráfica y sus métodos de producción.

En el tercer y último capítulo se habla desde los procesos, la experimentación y las acciones gráficas a lo largo de la maestría; de como la obra artística creció y evoluciono en el proyecto, llevándolo a una forma de pensar y de actuar interdisciplinaria necesaria para argumentar el enfoque que atañe el trabajo de investigación, así mismo estos cambios progresivos han llegado a componer alternativas claves para observar las obras de arte.

La forma en la cual se abordó la reinterpretación y construcción de la imagen en la cuestión espacio-temporal, surge mediante la reflexión en torno a la imagen-materia efímera y su transformación en una estructura visual del mundo contemporáneo, para visibilizar las imágenes de la naturaleza y la urbe como grafías cotidianas que juegan un papel importante en la construcción de identidad social.

El arte tiende a complejizarse en la medida en que transcurre el desarrollo histórico-social-tecnológico de la humanidad, se encierra en él un misticismo que no se conforma con sus tradiciones y técnicas académicas, ni con sus discursos. Las artes visuales son un lugar para el desarrollo de interrogantes de diversos planteamientos y modelos del pensamiento. El vínculo entre teoría y praxis, más allá del hacer como resultado de un proceso investigativo, adquiere un valor procesual desde el cual la investigación no podría lograrse si no existiera un registro visual como práctica.

La tesis funciona como la implicación de un archivo como dispositivo poético y performático de las formas de mirar y pensar la gráfica actual dentro de mi producción visual, que despliega caminos para producir formas de conocimiento a través de la investigación del paisaje antropocéntrico en una práctica artística que se presta al diálogo filosófico y crítico sobre distintos saberes depositados en la imagen.

CAPÍTULO I **ESPACIO GRÁFICO**

*La estampa contemporánea: reflexiones en torno
a lo matérico, múltiple y espacial*



1.1 LA ALTERIDAD DE LA GRÁFICA ACTUAL

En la actualidad es necesario hablar de las múltiples posibilidades que tiene la gráfica contemporánea, como plataforma con propiedades conceptuales y versatilidad plástica y técnica. En los últimos tiempos, muchos artistas han utilizado la gráfica como base de proyectos contemporáneos. Su abanico de posibilidades visuales y su incitación a la investigación abre fronteras donde la gráfica deja de ser solo una disciplina técnica y se convierte en un medio para la creación contemporánea.

Reescribir las fronteras disciplinares y los argumentos en las prácticas artísticas en la actualidad ha germinado en imágenes que no pertenecen a un solo campo de acción, se habla de imágenes híbridas que fluctúan entre el gran espectro de las artes visuales, con gran número tanto de propuestas como de resultados heterogéneos, es difícil encasillar una imagen solo por su cualidad técnica. Es así que se desarrolla un amplio abanico de posibilidades y producciones en el quehacer artístico contemporáneo encargándose de disolver fronteras entre estos.

En la actualidad, el grabado como disciplina se ha abierto a entablar otras relaciones de trabajo, transmutándose al articular diversos lenguajes, por ello se cree que es de mayor incursión y eje temático llamarle - obra gráfica - a la exploración y producción actual, ya que no se reduce solo a un quehacer como oficio. La obra gráfica se ha convertido en una manifestación de discursos más abiertos que alimentan diversas investigaciones conceptuales en las que encontramos elementos de interacción con otras disciplinas y diferentes dinámicas de entender

y hacer, con producciones que construyen una forma tanto de creación como de reflexión y crítica en la gráfica actual.

Se ha observado el compromiso a no ser solo un medio y proceso creativo, sino un método que desde la investigación y con cruces teóricos disciplinarios replantea los modelos de experimentación mediante ejercicios que van más allá de cuestiones en niveles técnicos o de edición, devienen una posibilidad plástica y/o visual de creación. Tomando distintos argumentos contemporáneos cuyo eje central es la búsqueda y exploración que componen a una producción artística, con elementos que construyen un lenguaje en torno al pensamiento gráfico como posibilidad conceptual, se puede llevar al límite su condición técnica y potencializarla como una exploración de la gráfica a través de un proceso metodológico de sintetizar, combinar y transformar sus cualidades a niveles conceptuales. Es así que una gran cantidad de artistas, teóricos e investigadores están tomando este medio como una plataforma de creación que corresponde a nuestros días.

La gráfica proviene de una necesidad comunicativa, dejar plasmado el registro del paso en el tiempo, de la memoria, la necesidad de expresión y conocimiento a lo largo de la historia de la humanidad. Después del invento del papel, la gráfica llegó a Occidente en el siglo XIV y XV¹ donde se instalaron imprentas en toda Europa. Las primeras reproducciones eran sin duda un eficiente divulgador de imágenes y texto, que, por sus cualidades flexibles y reproducibles, siempre han estado directamente insertas en la sociedad. Así que, enmarcada por el peso de su condición, la gráfica fue un gran servicio de comunicación. En nuestros días esa misma necesidad en la que estaba sometida persiste, pero en los últimos 15 años ha sido completamente sustituida por otro tipo de herramientas más eficaces tanto en velocidad, reproductibilidad y cuestiones económicas, gracias al surgimiento de tecnologías de producción y reproducción de imágenes masivas, se ha podido establecer un análisis y pensamiento en cuanto al quehacer de las artes gráficas

¹ La imagen impresa era fuente fundamental de comunicación en la Edad Media, ya que el analfabetismo imperaba en esa época. Es así que la expresión gráfica contiene un carácter servicial en función de un conocimiento en común y las estrictas leyes del mercado.

se refiere. Así es como el oficio comenzó a separarse y desplazarse, llegando a considerarse como parte de las Bellas Artes, poniéndose en una horizontalidad tanto con la pintura como con la escultura.

La necesidad de reconfiguración de los lenguajes dentro del crecimiento, aporte, desprendimiento y sustitución en la historia de las artes no es nada nuevo, ya que esta misma evolución ha llevado a la gráfica a encontrarse en dónde ahora está situada. Es por ello que la pertinencia de la presente investigación abarca la apertura de posibilidades y preocupaciones que exploran otros caminos.

Para que nazca la alteridad es necesario pensarse primero como individuo, como el *yo*. Cabe señalar, que en esta investigación la alteridad opera dentro de la lectura epistemológica de la imagen gráfica, como parte argumentativa de un nuevo saber. Así mismo el filósofo y académico Dussel (2014), dice respecto a la alteridad:

El Otro es el rostro de alguien que yo (si me permiten en una palabra equivoca) “experimento” como otro; y cuando lo experimento como otro ya no es cosa, no es momento de mi mundo, sino que mi mundo se evapora y me quedo sin mundo ante el rostro del Otro. (p. 36).

Y continua más adelante “En la experiencia del cara-a-cara yo reconozco al Otro como lo que está más allá de mi mundo. Por lo tanto, estoy reconociendo el límite de mi mundo; me estoy reconociendo no único, sino finito” (p. 40). Esto mismo pone en manifiesto la necesidad de la reflexión de la otredad que conlleva los vínculos constitutivos del *yo* y el *otro*, en este caso *yo = gráfica*, *los otros* son las posibilidades disciplinares para su misma comprensión individual, es así que la capacidad del *otro* actúa dentro del *yo*, para transmutar sin perder su esencia.

Se argumenta que una de las razones por las cuales existen diversas investigaciones de producción y experimentación en las artes gráficas es porque se están implementando conceptos como *gráfica expandida*, *post-gráfica*, *gráfica híbrida*, solo por mencionar algunos términos, esto es porque habitamos de

manera distinta el arte contemporáneo gráfico, no es de sorprenderse que sus límites parezcan un horizonte², es decir, entre más nos acercamos a él se percibe que estamos por descubrir su perímetro pero al mismo tiempo éste se aleja, pareciera que todo el tiempo estamos siguiendo una ruta llena de conceptos que se mezclan, modifican y transforman sin llegar a un sentido único. Este mismo recorrido sugiere explorar hacia otros territorios que al parecer se alejan de la idea rígida del grabado tradicional (por llamarlo de alguna forma), que comúnmente se ve desarrollado en ámbitos académicos, pero que al mismo tiempo incita a recorrer nuevas regiones, campos de acción y disciplinares.

El concepto de desplazamiento en la gráfica contemporánea es utilizado en el proyecto como campo abierto donde las fronteras desaparecen, proporcionando elasticidad a posibilidades teóricas y de práctica a partir de la configuración y reflexión del pensamiento como reflejo de la sociedad contemporánea. Lleva a incorporar e integrar diversos elementos y sentidos para operar el pensamiento gráfico que no están sujetos dentro de los parámetros en los que se ha construido el pensamiento disciplinario. Se observa cómo la imagen impresa es llevada a resultados objetuales, matéricos e intangibles, donde la instalación, intervención y experimentación con la interfaz digital se hacen presentes con un carácter polifacético en la renovación de propuestas gráficas.

También se abordan las reflexiones en torno al quehacer de artistas e investigadores contemporáneos, desde el concepto y la producción en las diversas técnicas de la gráfica en el siglo XXI. De esta manera, se retoman cualidades ligadas con un pasado histórico, para llegar a transformaciones que conversan no solo con la acción del grabar y estampar sino con una profunda exploración de la imagen respecto a las nuevas tendencias. La apropiación de la huella (registro en diversos

2 Analogía a la frase de Eduardo Galeano - “La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar.” Se cambió la palabra – utopía – por gráfica, es así que relacionamos que cualquier concepto en investigación es lo que se puede encontrar, que las investigaciones sirven para seguir revelando cosas de ellas mismas, pero que no por ello vamos a encontrar una certeza o solución inamovible.

ámbitos temporales, intangibles y múltiples), el trabajo con metodologías que hablan de memoria y archivo, así como el concepto de repetición (del que se parte como una manera de entender la multiplicidad de la imagen para la producción e investigación en esta disciplina) se entretrejen como hilo conductor de este trabajo a través del concepto de antropoceno, es decir la era del impacto de la humanidad en la Tierra. Se convierten de esta manera en un registro de la huella antropocéntrica que se apropia de los límites y los desborda para abrir los enfoques interdisciplinarios.

Se ha desplazado el conocimiento gráfico hacia territorios fértiles, generando nuevas conexiones disciplinares entre las necesidades de pensamientos pertenecientes a ámbitos de diferente índole. Tal es el caso de la posibilidad del arte de reflexionar sobre sus propias cualidades en otras disciplinas, con procesos que no redibujan fronteras, sino que borran y transitan sobre zonas que abordan conceptos específicos con ideas de un sin número de perspectivas y narrativas.

El objetivo de este planteamiento de reflexión es entender las técnicas de producción de los nuevos senderos metodológicos, que se han ajustado a ciertos cánones plásticos, limitando muchas veces a artistas a la hora de concebir y crear imágenes a partir de estos conocimientos, donde las técnicas definen el lenguaje visual y *a priori* a la imagen como primer nivel de significado. No obstante, no se puede definir la imagen al servicio de la técnica, sino como una parte anatómica de su construcción. Existe la mirada interna y cultivada para desmenuzar una imagen que encierra la especialización técnica ayudando a la clasificación de las piezas en acervos, al mercado del arte y galerías, como una ficha técnica de sus cualidades visuales, pero la imagen, como un ente, al final de cuentas no tiene estas preocupaciones clasificatorias, ya que estas plataformas solo son un camino posterior, a menos que su primera intención fuera insertarse dentro de estos esquemas.

En el marco artístico actual es superfluo tratar de clasificar la obra ya que las definiciones formalistas y cerradas recrean un estancamiento controlado; actualmente la imagen ya no corresponde solamente a una técnica, sino que es

una mezcla de herramientas visuales que la conforman: son imágenes híbridas ya desde su concepción, pero también en su proceso, articulación y discurso. La visualidad contemporánea es un campo de estudio que entiende al objeto de interés como una forma de romper las barreras tanto en lo técnico como en el proceso creativo y conceptual para provocar el diálogo de carácter interdisciplinario en diversas áreas de conocimiento.

Es así que la alteridad de la gráfica no es técnica ni solución, tampoco es edición y estándares controlados a un nivel técnico, sino la manera en que se ve y enfrenta a cuestiones cambiantes. La imagen de la alteridad, de cómo se intuye y formula la realidad, en dónde se encuentra y relaciona la gráfica, descubriendo la variante perceptual de ella misma, así como múltiples direcciones en las que se ramifica, (casi infinitas), crean un estímulo para el análisis y la investigación. De esta manera se abarcan diversos temas actuales donde su reflexión o enfoque se encuentra presente. Posteriormente se explicará cómo es tomada esta disciplina para desarrollar y producir la investigación en un pensamiento a través de la huella y el registro de la época actual.

Por ello, hablar de alteridad es hablar de la experiencia que se encuentra vinculada a los modos de ver y construir una imagen dentro de cuestiones cambiantes, ver el mundo con una perspectiva junto a los estudios y procesos del desarrollo de la gráfica. Tomando esta primicia, se observará a lo largo del proyecto la postulación de la alteridad en la gráfica entendida como propuesta práctica-conceptual para mostrar una mirada a otras posibilidades a partir de la observación y el trabajo del registro antropocéntrico material actual en la cultura visual, que revela diversas cualidades existentes dentro de la imagen.

1.1.1 COLOGRAFÍA, CAPAS Y MATERIA

A partir de las reflexiones anteriores sobre la alteridad gráfica, se llega a trabajar e investigar la técnica experimental colografía, encontrando en ella una forma distinta de concebir la matriz con resultados dinámicos. En aspectos formales se puede acotar que la colografía, conocida más como *collograph*³ proveniente de la raíz etimológica *kolla* que significa pegamento y de *graph* como escribir o dibujar, así mismo existen otras posibilidades derivada de la palabra “color” por la utilización de éste mismo como elemento expresivo dentro de la técnica, o del francés *coller* que significa pegar. También se puede encontrar en sus mínimas variantes: colografía, collografía y/o collografía, es una técnica aditiva y sustractiva que estudia el registro de los componentes matéricos: superposición de capas, elementos con textura y volumen objetual, donde su proceso de construcción y planteamiento alterno genera estampas por medio de placas no convencionales, ampliando así tanto las técnicas como las estéticas de la gráfica.

La matriz está formada por diversos elementos, como si se tratara de la construcción de un *collage de texturas táctiles* donde cada componente tiene capacidades determinadas de generar una marca que convive en un mismo espacio siendo susceptible a estamparse. En el momento del proceso de impresión es esencial el uso correcto de las tintas para resaltar cada aspecto imperceptible de su composición, así que es necesario someter a la matriz a suficiente presión

³ “Collograph”, “collografía” “collografía” “colography” y demás mínimos variantes; en nuestra investigación decidimos referirnos a la técnica como “colografía”, por la forma de trabajo sobre la densidad de tintas y el color, también para acotar a algún término y no redundar en cuál sería la forma correcta de referirse, ya que no lo vemos esencial en la investigación.

de la prensa horizontal (tórculo) para generar una imagen conformada por una cartografía de surcos y relieves.

La historia de la implementación de este procedimiento se encuentra entre principios y mediados del siglo XX, se le atribuye al grabador y profesor estadounidense Glen Alps⁴ como pionero de las impresiones colográficas añadiendo que el nombre *Collogrpah* surge de la unión de *collage* y *graph*. Pero anteriormente, varios artistas como Rolf Nesch, empezaron a trabajar a mediados de los años 20’s, añadiendo adhesivo a las planchas de metal, gracias al desarrollo del pegamento industrial a mediados del siglo que se incorporó como un material dentro de una producción y experimentación más basta en la técnica. Este ensamble y mezcla de materialidades crea una imagen que transita entre la gráfica, el volumen y lo pictórico por su aporte cromático, obteniendo imágenes sumamente ricas a nivel plástico.



Glen Alps, 1956, *Space Tensions*, Colografía.
55.88 x 71.12 cm
Recuperado de <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.148056.html>

Es así, que la investigadora Mínguez (2012) explica en su libro *Gráfica Contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible*, la evolución de la técnica y las formas de componer una placa, acotando la colografía en lo siguiente:

El grabado matérico nació en un momento histórico en el que por primera vez los grabadores se sintieron, realmente, redimidos de las ataduras de la forma y de los estándares ortodoxos del grabado

⁴ Fue el primer artista en presentar Colografías en 1957, en una exposición en el Brooklyn Museum. <https://www.annexgalleries.com/artists/biography/37/Alps/Glen>

clásico. (...) Una matriz trabajada con la técnica del collagraph, básicamente, es un espacio matérico construido a partir de la adición de materiales sólidos de una profundidad no muy prominente sobre un soporte rígido. (p. 50).



Belkys Ayón, 1996, *Sin título*, Colografía. 66,5 x 97 cm
Recuperado de <http://www.ayonbelkis.cult.cu/en/home>

Sus posibles salidas con la técnica a través del diálogo conceptual para la creación de una imagen, así como las formas de trabajar con ella, el accionar matérico-objetual, la búsqueda adecuada del formato y las texturas tanto visuales como táctiles abren un campo alterno al resultado de la imagen impresa, ya que su novedosa propuesta suma una forma de conseguir un resultado visual. La colografía sigue vigente como una manera provocadora de entender la imagen en el campo

gráfico, siendo un proceso que desde parámetros procesuales aporta forma, color, textura y también dimensiones, ya que existe mayor factibilidad de trabajar piezas con una superficie casi tridimensional por sus nobles aspectos técnicos.

Es necesario hablar del trabajo de la artista y maestra cubana Belkis Ayón⁵, sus piezas se desarrollaron dentro de esta técnica, conformadas por un estudio minucioso del material el cual toma cualidades que somete a su manera, las texturas son de una gran variedad, utilizando la degradación de la tinta negra, llegando a espacios completamente blancos, demostrando una gran riqueza del claro-oscuro, todo dentro de la misma superficie. La colografía en Cuba es una

⁵ En Cuba, es sumamente reconocido su trabajo, es así que existe un concurso nacional con sede en Cien Fuegos, exclusivo de la técnica de Colografía, que comenzó en el 2013 y se planea su cuarta edición en el 2020, llamado "Concurso Nacional de Colografía Belkys Ayón", en el siguiente link se puede encontrar toda la información de la artista y el concurso: <http://www.ayonbelkis.cult.cu/es>

de las técnicas más implementadas por la versatilidad en incorporar un sinnúmero de materiales que aparentemente ya no tienen más uso, o que estos mismos llegaron a cumplir su única función, las condiciones socio-económicas de la isla, respecto a la posibilidad de trabajar las artes plásticas han hecho que los artistas voltearan su mirada a otras direcciones, para trabajar de una singular forma con recursos próximos, ya que acceder a herramientas como metales o maderas para tallar es una tarea complicada, así que han trabajado con lo inmediato para poder explotar sus características que se han manifestado en una gran creatividad y aporte no solo en la técnica, sino en la forma de entender un proceso artístico.

Existe una gran libertad de construcción al momento de generar una placa con estas cualidades, así mismo a la hora de entintar y estampar obteniendo resultados novedosos en cuanto al terreno gráfico se refiere. Las varias formas de crear una matriz en colografía son reconocidas tanto por su plasticidad, así como por la materialidad. La incorporación de materias granuladas como arenas, lijas, carborundo que se introducen adhiriéndolos, hacen que la técnica experimental sea tanto aditiva como sustractiva. La introducción de diversos soportes que funcionan como matriz, desde cartones, acrílicos y maderas logran conseguir estampas sumamente ricas visualmente y con texturas táctiles que se adentran dentro de una estampa que contiene intaglio y relieve.

Generalmente, las impresiones obtenidas por esta técnica no suelen ser una edición exacta como se maneja en el grabado tradicional, las variaciones que se obtienen son más visibles que en otras técnicas. Existen grabadores que opinan que la técnica es más parecida al monotipo por el uso del color y por carecer de una repetición fiel en lo que concierne a una edición, pero no hay que olvidar que el registro de la placa existe y ésta misma puede estamparse las veces que sea necesario, hasta que la matriz empiece a sufrir grandes cambios por someterse a la presión del tórculo, cabiendo la posibilidad que algunos objetos comiencen a desprenderse y/o a manifestarse en transformaciones, así que la impresión resultante es el mismo acontecimiento y cambio de la placa, esto mismo puede ser una aportación lúdica de la gráfica como concepto de un registro inconstante por el mismo tiempo de impresión.

1.1.2 LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA MATRIZ

La epistemología de la gráfica en relación con la matriz, es una de las partes fundamentales para obtener una imagen dentro de esta disciplina. La matriz se caracteriza por ser una superficie rígida: madera, metales, piedra caliza, entre otros, la cual es capaz de capturar la huella que se ejerce en el material, donde posteriormente será transferido a un papel por medio de la tinta de impresión y la presión entre estos materiales. Como anteriormente se explicó respecto a la forma de la matriz colográfica y su importancia radicada en la utilización de materiales alternos para un trabajo que se mueve dentro de los cánones gráficos.

Para pensar la descentralización de la matriz, es necesario observar cómo desde otras disciplinas es aplicado el término, para entender cómo repensar desde otros territorios la matriz en la gráfica. Para acercarse a otras definiciones se buscó la palabra *matriz* en el Diccionario de la Real Academia Española:

Del lat. Matrix,

1. f. útero.
2. f. Molde en que se funden objetos de metal que han de ser idénticos.
3. f. Molde de cualquier clase con que se da forma a algo.
4. f. tuerca.
5. f. rey de codornices.
6. f. Parte de determinados libros talonarios que queda encuadernada alcortar o separar los talones, títulos, etc., que lo forman.

7. f. Entidad principal, generadora de otras. U. en apos. Iglesia matriz, lenguamatrix.

8. f. Impr. Cada uno de los caracteres o espacios en blanco de un texto impreso. U. m. en pl.

9. f. Ingen. En minería, roca en cuyo interior se ha formado un mineral.

10. f. Mat. Conjunto de números o símbolos algebraicos colocados en líneas horizontales y verticales y dispuestos en forma de rectángulo.

11. f. desus. Escritura o instrumento que queda en el oficio o protocolo para que con ella, en caso de duda, se cotejen el original y las copias. Era u. en apos.

Matriz. (2018). Diccionario de la Real Academia Española en línea. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=OdYpUcZ>

Como se observa, existen varios tipos de *matrices*, por ejemplo: la matriz como órgano de reproducción femenino, en matemáticas como elementos algebraicos que se suman o multiplican, así como en la geología que son los sedimentos compuestos por materiales arenosos. Éste último ejemplo se involucra directamente con el proyecto, pues se hará un análisis para formar un vínculo dentro de estas realidades disciplinares.

Es sabido dentro del ámbito gráfico que para obtener una buena estampa es necesario tener un conocimiento sobre procesos gráficos a manera de ritual meticuloso con el fin de generar placas e impresiones. Existen varios libros⁶ que se han dedicado a propagar la información como pasos a seguir, clasificándolos en tres grandes grupos: grabados en relieve, grabados en hueco y planografía, donde no se pueden alterar los procesos para la creación de una estampa, si bien es una forma de trabajo también se comprende que el proceso gráfico va más allá de la técnica y la elaboración con edición de una matriz.

⁶ Como el “Manual de artes gráficas” de R. Randolph Karch, es un excelente libro que describe de forma precisa y clara las diferentes técnicas y de impresión, desde la evolución de la imprenta y de la prensa de Gutenberg.

Cuando el procedimiento dentro de una disciplina es bien maniobrado, en algunas ocasiones, puede ser un poco desfavorable para los cuestionamientos del quehacer ya que tiene la posibilidad de limitar a ciertas formas de ver y crear por su expresión formal, es ahí donde se puede encontrar la disciplina como un fin y no un medio de creación. Lo gráfico tiene cualidades y matices que comienzan desde el trazo de una línea en el papel y llegan hasta la realización de una gráfica digital. Es así que hablar de una gráfica expandida puede ser un reiterativo técnico, ya que en este momento es un reflejo del arte contemporáneo.

Para llegar a estas primeras reflexiones se empezó a interrogar el sentido de la reiteración y repetición, como en un sentido mántrico-procesual (de esto se habla más adelante en el apartado *El proceso gráfico como acción, una acción continua* pág. 44) que llevó a cuestionar sobre la forma de trabajo. Posteriormente a esto y aunando a la experimentación utilizada respecto a la materia se multiplicó el cómo se podrían ampliar los horizontes desde el conocimiento profundo de procesos técnicos en la disciplina para desarrollar proyectos artísticos que puedan adentrarse a territorios contemporáneos y conceptuales.

El mundo de la gráfica ha adquirido diversos códigos a lo largo de su expansión, donde procesos, narrativas y métodos se han transformado en un mestizaje entre lo nuevo y lo antiguo, evolucionando el entendimiento a nuevos medios actuales, soportes digitales y entornos gráficos para generar otros modos de hacer imágenes gráficas en la cultura visual actual.

Es por ello que la investigación buscó centrarse en encontrar soportes alternos, es decir, comenzar a pensar la gráfica como un origen en donde podemos ver la placa-matriz inmersa en nuestro entorno inmediato, físico y cotidiano. Así mismo empezar a indagar sobre el registro como archivo y memoria visual, dando posibilidades sobre el objeto-materia cotidiano como detonador de información que confronte el conocimiento a través de la potencialidad tangible-análoga que es brindada por la fisicidad de los cuerpos próximos que se pueden registrar, documentar o capturar su esencia a partir de la huella en diferentes medios. Se despliega así el pensamiento gráfico, dejando de lado la parte técnica como punto

de partida para la creación de una imagen, para así apropiarse de las imágenes del entorno social tangible o intangible y llevarlas a otras situaciones de carácter artístico y/o poético.

Desde este pensamiento es que se postula que la matriz no tiene que ser propiamente una placa bien tallada o un metal carcomido por el ácido, como se ha ejemplificado en relación con la técnica de colografía; es decir que cualquier objeto de "X" dimensiones y de carácter susceptible a dejar un registro-huella con datos como huecos, grietas, relieves, textura desde una formación matérica o simplemente el rastro de interacción, tiene la posibilidad de generar una marca. Por ende, se entiende que cuando se activa la contemplación se dirige a observar diversos puntos, enfoques y tratamientos sobre el lenguaje visual, encontrando otro tipo de comportamientos en la materia que dan la posibilidad de convivir interactivamente con soportes que son dispuestos a la manipulación para tomar placas-matriz de un entorno, lo cual abre el panorama a otros modos de generar imágenes gráficas.

La descentralización de la matriz proviene desde la postura de re-estructurar el concepto ortodoxo de matriz para poder sugerir que cualquier elemento de simples características puede dejar una impronta de cualquier índole por el hecho de contener materia tangible o la manifestación de la presencia intangible, estas ramificaciones se crean ya sea accidentalmente o con la intención de documentar dicho fenómeno. Este tipo de prácticas giran su mirada hacia otros espacios de proyección en la gráfica, que no necesariamente es el circuito objetual de la estampa de coleccionismo y acervos especializados. Ya que, para profundizar su mensaje, es necesario pensarla en distintas plataformas del arte actual. Tal es el caso de la gráfica digital, donde el cambio de matrices y espacialidad se hace evidente a través de la pantalla desconfigurando así la exclusividad museística y de posesión de la imagen.

Dividir la práctica entre lo formal y lo conceptual, así como la importancia de un proceso y el desarrollo de una idea, ha fragmentado los parámetros de trabajar una imagen, ya que son numerosas las etiquetas en las que se ha enmarcado la nueva

gráfica contemporánea, las cuales tienen como primera preocupación el redibujar las fronteras para nombrar a la misma. Es pertinente entender que la gráfica es un código abierto en el que conviven procesos de relación del cual es innecesario establecer un régimen normativo como anteriormente se venía haciendo al clasificar, debido a que existe tanto una ruptura como un entrecruzamiento narrativo sobre las imágenes impresas que cada vez gana mayor complejidad. Dicho esto, la investigadora María del Mar Bernal (2016) escribe en su artículo Los nuevos territorios de la gráfica, una perspectiva en torno a las clasificaciones cerradas:

Con este abigarrado panorama aminora la preocupación surgida hace unos años por encontrar un adjetivo definitorio que acompañase a la gráfica. Se ha catalogado la gráfica expandida como principal calificación, la gráfica virtual, producto de las matrices intangibles, la gráfica radicante e, incluso, la gráfica ataxonómica producto de la complejidad. Continuaron la gráfica intersticial, inter y transdisciplinar referida al grabado como un lenguaje cuyos límites formales tradicionales se han desdibujado. El ámbito anglosajón reorganiza esta nomenclatura estableciendo la gráfica híbrida, gráfica 2.0, gráfica tradigital (tradicional + digital) o gráfica post digital atendiendo a la cultura tecnológica imperante. Pero intentar delimitar procesos cambiantes y reflexionar sobre su naturaleza artística en plena etapa de desarrollo es un asunto complejo. El paso del tiempo va demostrando que, frente a lo sustantivo, las etiquetas pasan pronto al olvido. No obstante expansión y desarrollo tecnológico son los pilares que la sustentan; tal vez con algo de perspectiva histórica y siguiendo rigurosamente los parámetros estructurales de los respectivos campos de actuación podría hacerse una clasificación más estable de lo que ha sido, y no, la gráfica durante estos últimos 25 años. (p. 75).

Así mismo y como menciona el catedrático Juan Martínez Moro, (2008) el grabado es “la técnica como anacronismo histórico” (p. 15), esto hace crear distintas posibilidades de componer gráfica en la época actual, por otro lado, el análisis fenomenológico de la misma es usado para afrontar sus problemáticas artísticas, para poder inmiscuirse en otros campos de acción disciplinaria y ampliar

sus parámetros de valoración. Llevando a provocar cuestionamientos respecto a las definiciones que se han establecido y cómo desde la obra gráfica se puede trabajar para integrar numerosos lenguajes que permiten entrecruzamiento y desplazamiento a nuevos escenarios en desarrollo. Tanto los soportes como las posibilidades de reflexión, acción y percepción son amplios para crear una imagen con y desde el pensamiento gráfico. Se reafirma que la importancia no radica en la técnica, o en la clasificación taxonómica de los términos, sino en la imagen en sí misma. Todo el proceso descriptivo de trabajo de taller o no, es una metodología práctica para un resultado de lo gráfico a la imagen.

Por ejemplo, se revisó la técnica de frottage, ésta concede las cualidades de registrar la forma y textura de un objeto, proviene del verbo francés *frotter*, que significa “frotar”, la técnica es la obtención de una imagen al colocar una hoja de papel sobre un objeto o superficie bidimensional que contenga relieves, surcos, cicatrices y texturas táctiles de un grosor no muy pronunciado, para frotar su textura con grafito, cera o carboncillo, y así suceda la transferencia de la imagen en la superficie de un papel. Este procedimiento relativamente simple combina elementos de dibujo, grabado y escultura. De dibujo porque existe el contacto directo y el gesto de la manipulación del grafito sobre el papel, del grabado porque se traspa una imagen a otra superficie como el papel y lo escultórico porque el objeto puede ser tridimensional y capturar cada una de sus caras, genera composiciones inesperadas que contienen las propiedades indexadas como las particularidades mínimas de los objetos.

Se le atribuye al artista surrealista Max Ernst, como iniciador de la técnica de frottage, en 1925 comenzó a trabajarlo a partir del dibujo automático siendo una de las técnicas predilectas entre los dibujantes surrealistas, el frottage se continuó explorando a lo largo del siglo XX y sigue siendo una práctica experimental en las prácticas artísticas y estudios actuales. El frottage, que también es aplicado en otras disciplinas por ejemplo en la arqueología⁷, forma parte de uno de los

⁷ “Frottage o Calco: Este procedimiento es la documentación “tradicional” para arte rupestre en petroglifos utilizado por arqueólogos e investigadores de arte rupestre, realizarlo no es conveniente debido a que el contacto con la roca puede alterar la información. Frottage. (n. d.). Documentación

métodos topográficos de documentación de espacios; de esta manera, se captura el lugar en imágenes que sirven para el estudio y conservación de la memoria, es una forma de hacer archivo. El frottage es una técnica versátil que, por sus cualidades multifacéticas, trasciende los límites tradicionales de la elaboración del dibujo y lectura contemporánea.



Max Ernst, 1925, Frottage, grafito en papel. 22.7 x 30.5 cm
Recuperado de <https://www.mutualart.com/Artwork/FROTTAGE/602688BC674807C4>

Por otro lado, la percepción estética comienza con desde la contemplación del situarse en un determinado espacio, haciendo presente la propia corporeidad y el transitar como intervención en el mundo, la sola presencia es ya una forma de dejar huella-registro en la cartografía urbana. La misma percepción estética deviene la experiencia estética que ofrece la ciudad diariamente, el interactuar con y en ella inmersos en una cotidianidad llena de intervenciones diarias, es decir, modificamos el paisaje con el simple hecho de andar, así como amoldamos y alteramos un colchón

que lleva 3 años soportando nuestro peso o un cepillo de dientes que se acopla a nuestra dentadura, aquí es necesario aplicar la idea de (Lavoisier, 1785) “la materia no se crea ni se destruye, sólo se transforma”⁸, en un ciclo infinito, en una espiral que se regenera y regresa, es ese ouróboros⁹. Una de las características de los objetos es la presencia como registro del presente-acontecer-estar, y la misma ausencia como resultado de un recuerdo de la memoria. Los guiños del tiempo se

de arte rupestre por métodos topográficos en el municipio de Guasca, Cundinamarca. Parte I
Recuperado de <http://www.rupestreweb.info/documentacionguasca1.html>

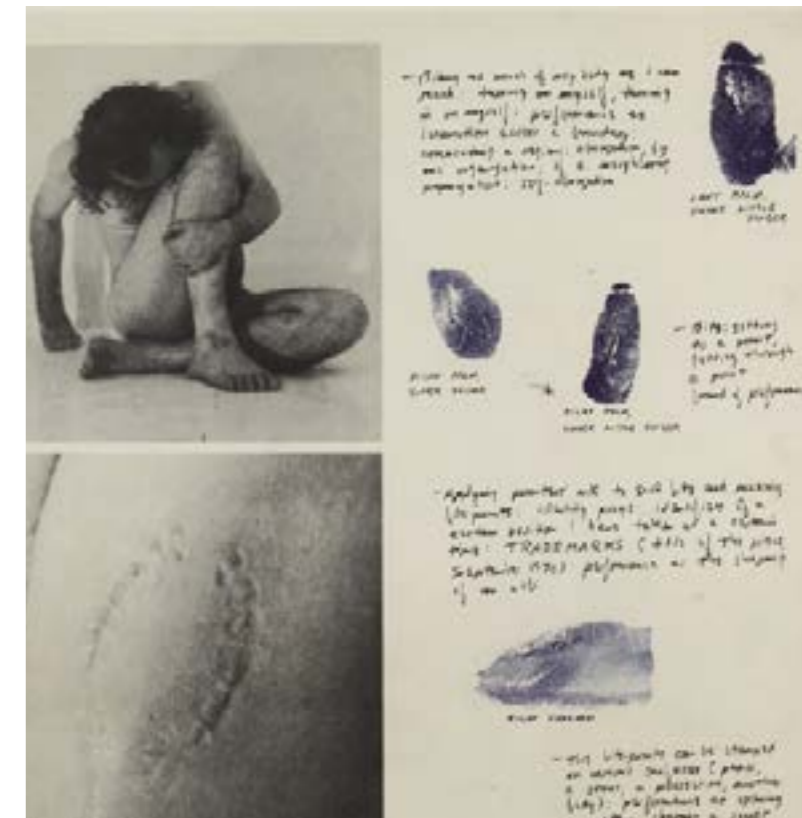
8 Es la ley de la conservación de la materia.

9 Ouroboros es el símbolo de una serpiente que se come su propia cola, se rige por una naturaleza cíclica, el comienzo y la destrucción que se vuelve un eterno retorno.

encuentran presentes en un pasado latente. Una de las cosas de las que se encarga la gráfica es el encapsular las imágenes en momentos como parte de una táctica humana de archivo continuo sobre los sucesos para establecer una temporalidad.

Las estrategias de la estampa desde términos constructivos liberan al grabado de su método de producción, invitando al paradigma en el que se localiza el investigador-creador, estos mismos

encuentros crean vertientes como es la acción incorporada en la gráfica: la estampa performativa, donde el cuerpo se convierte en matriz y la impronta es generada por una operación, por mencionar alguna de estas obras acciones tenemos al artista Italiano Vito Acconci, el cual hizo un gran número de obras conceptuales entre el video, performance e instalación, es el caso de la pieza *Tramedarks* (1971), consta del artista haciendo presión de su mandíbula sobre su piel, mordiendo con gran fuerza generando así una huella efímera en la epidermis, su propio cuerpo es utilizado como una matriz viviente en las cuales obtiene un gofrado, al momento que se generaban estas marcas, las entintaba con rodillo como si se tratara de una placa, para posteriormente obtener una impronta sobre la acción en papel.



Vito Acconci, 1970, *Trademarks*, Photo-offset litografía
Recuperado de <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/18931>

La estampa performativa es una reacción de profundo rechazo al mercantilismo que supone la gráfica hiper-estetizada sustituyéndola por algo más comprometido y conceptual... Los *performers*, atraídos por la capacidad de conseguir una impronta de su acción, in-

corporan formas novedosas de estampación a partir de, o sobre, la propia anatomía. Estas autografías rechazan de plano la inflación del objeto gráfico tradicional, la estampa, uniendo al artista y su obra en un todo. Para ello es fundamental que exista un desplazamiento de la matriz y el soporte. (Pérez-Bernal, pp. 2014, 51, 52).

Otro ejemplo con soportes experimentales se observa con el artista contemporáneo John Cage, en sus series *Changes and Disappearances*, *On the Surface* y *Dérou*, creados con la técnica de grabado entre 1979 y 1982, ya que en 1983 comenzó a utilizar soportes, materiales y métodos no convencionales, tal es el caso de *Eninka*, presenta una pieza que se trata de una impronta resultado del vestigio del fuego, aquí se puede apreciar el elemento como matriz, trabajado dentro de los métodos del grabado tradicional. El fuego es pasado por el tórculo para generar una impresión de su manifestación donde aparecen otros elementos como: humo, cenizas y huecos, éstos se hacen presentes por el impacto de la matriz con el papel, esta impresión es montada a modo de chine-collé, este experimento se encuentra acompañado del documento audiovisual.

Cage y Robert Rauschenberg colaboraron juntos para la pieza *Automobile tire print* (1953), consta de una tira de papel de casi siete metros donde se registra el



John Cage, 1986, *Eninka print*. Video .mov, 2 min
Recuperado de <https://seattleartistleague.com/2016/12/07/john-cage-chance-operations/>



John Cage, 1986, *Eninka No. 35*. Número 35 de 50 monotipos de papel ahumado con marca de chine collé. 60 x 45.7 cm.
Recuperado de <https://crownpoint.com/artist/john-cage/#&gid=1&pid=137>

paso de la llanta del automóvil de Cage, quedando la marca en movimiento del neumático registrada, de esto nos habla Mínguez (2012) “observamos el recorrido lineal de una huella registrada en el pasado” (p. 229).

No sólo introdujo una nueva concepción de matriz ligada al objet trouvé, lejos de la añeja idea de que ésta es una placa realizada por el autor, sino que por además había cosificado a John Cage en una prensa humana, y a la par, en impresor... Por una parte constata la sencillez de un proceso creativo en el que la matriz era un artefacto móvil impulsado por la voluntad de un participante” (Mínguez, 2012, p. 228).



Robert Rauschenberg y John Cage, 1953, *Automobile tire print* (detalle). Marca de la banda de rodadura del neumático (rueda delantera) y huella de neumático con pintura de la casa (trasera rueda) por un modelo Ford, conducido por Cage, sobre 20 hojas de papel unido con pasta, montada sobre tela.
Recuperado de <https://www.moma.org/slideshows/212/3>

Como se observa y analiza en los ejemplos anteriores, aparte de obtener la impronta de la acción en papel, queda un registro visual fotográfico y de video que hace visible el proceso que se llevó a cabo, esta misma documentación pasa a ser parte de la pieza, así que el “resultado” no es la impresión en papel en sí, sino la imagen obtenida en múltiples etapas de significado y desarrollo, observando diferentes niveles del lenguaje visual.

Es importante señalar otro rasgo que se visibiliza en estas piezas, el cómo desde otros campos disciplinarios se llega a reflexionar sobre la gráfica; los artistas que han explorado estos territorios no vienen dentro de los parámetros del grabado sino de otras disciplinas que han utilizado los medios gráficos convenientes para desarrollar e indagar en un concepto, esto lleva a preguntar ¿es más factible des-estructurar algo que no lleva consigo el peso académico o dogmático de los estándares del hacer?, o probablemente cuando se encuentra una “fórmula” de trabajo la creatividad se ve perjudicada por la normalización de los procesos y

soluciones para proponer y crear imágenes en diferentes manifestaciones artísticas, entonces, ¿por qué es importante que este tipo de reflexiones conceptuales se encuentren en el territorio de la gráfica? Creo que es por una cuestión de entender su potencialidad dinámica y conceptual de una identidad como medio interdisciplinar en significado y praxis que busca reformular la mirada a partir de sus cualidades intangibles.



Esto mismo lleva analizar al artista Francis Alys, con su pieza *Paradox of praxis 1. Algunas veces el hacer algo no lleva a nada*, muestra una caminata realizada por él, empujando un bloque de hielo hasta que éste llega a desintegrarse por completo, si lo examinamos desde una postura gráfica se observa que el rastro del hielo es traducido en el agua que va dejando y habitando por las calles, es una forma de entender un registro del material que se ve transformado por el tiempo. La intención de la pieza no es esa, pero es un ejemplo que nos puede dar partida a implementar reflexiones de cómo diferentes sucesos pueden crear una huella de algún acontecimiento y que la gráfica desde la exploración puede abrir panoramas e investigaciones dentro del arte contemporáneo, como bien menciona Moro (2008) “se vinculan demasiado apasionadamente a un tema. Otra posibilidad es que los grabadores padezcamos endémicamente de alguna locura, producto de los ambientes viciados de vapores ácidos

en los que trabajamos” (p.16). Teniendo en cuenta si el objetivo de la actividad artística es la intervención en sí, el documento que sustenta dicha acción, como

Francis Alys, (1997) *Paradox of Praxis 1; Algunas veces el hacer algo no lleva a nada*. Video .mov 9:54 m
 Recuperado de
<http://www.multimedialab.be/blog/?p=1307>
https://medium.com/@Mise_en_sceneHV/paradox-of-praxis-i-fe058d8d587c

es las fotografías, dibujos, bocetos, diagramas, planos, o simplemente todo esto son elementos de la práctica artística y que no existen las fronteras dentro de una idea.

*El colectivo Dx5 - graphic art reserach*¹⁰, aborda y reflexiona sobre temas de la gráfica actual desde parámetros conceptuales y filosóficos, se enfoca en desmaterializar la matriz desde la tecnología digital a través de la pantalla como matriz intangible, las estampas por luz y grabado láser así como el concepto de autoría en el siglo XXI, entre otras líneas de investigación. Genera publicaciones, coloquios y ensayos que hacen cuestionarse el papel de la gráfica contemporánea, trabajan con cuestiones que abordan y exploran la gráfica tomando perspectivas desde parámetros teóricos y tecnológicos.

Esto abre los parámetros y cimientos de la gráfica a interacciones con otras técnicas actuales y de distinta índole, la interfaz gráfica es el medio de creación. El discurso artístico parece haber mutado en su capacidad de hacer e impactar. Uno de los propósitos de este proyecto de investigación-práctico es la reflexión de la misma disciplina y sus relaciones próximas; es la manifestación de una –metagráfica- es decir, un ente que se cuestiona sobre sí mismo y sus cualidades inscritas en un método proveniente de una historia compleja con una cosmovisión inserta en servicio de la comunicación, al desprenderse de esta situación, por otro lado se han hecho latentes las investigaciones que abren campo a un diálogo que nos remite a sus más entrañables vestigios, indican una evolución constante dentro del mundo artístico y las posibilidades de relacionarse, convivir e indagar con otras áreas del conocimiento humano para llegar a construir nuevos imaginarios y mostrar múltiples formas en las que se manifiesta el pensamiento. Es aquí donde la gráfica se vuelve una experiencia estética en las formas de visualizar el mundo.

¹⁰ Es un grupo de investigación de la Universidad de Pontevedra España de la Facultad de Bellas Artes de Vigo, se encuentra conformado desde el 2004 por artistas, teóricos y docentes, la coordinación la lleva a cabo la artista Ana Soler, fundado y dirigido por Kako Castro. Su sitio web con toda la información del proyecto: <http://grupodx5.webs.uvigo.es/-quienes-somos-.html>

En el quehacer del creador en la producción cultural y visual, se encuentra a los grabadores como un productor manual-artesanal. Como menciona Brea (2008) sobre las prácticas artísticas que han sido absorbidas por la industria y los modos de trabajo del artista para encontrar su propia voz de productor intelectual y cultural:

Las transformaciones consiguientes en la esfera de lo simbólico reclaman del artista un nuevo posicionamiento, distanciado del pasivo papel de ilustrador de los ideales de la clase burguesa que hasta ese momento se le asignaba, viéndose prioritariamente llamado a producir los pequeños bibelots. (p. 9).

No se habla que el grabado se encuentra en estancamiento o paralizada, ya que existe una gran producción de piezas en esta área y es una forma de creación llena de posibilidades sumamente rica, sino que existe otro tipo de creaciones y pensamientos dentro de la misma gráfica, la “otra gráfica” de la cual es necesario hablar y generar diálogos donde el circuito fluya en ambas direcciones.

1.2 MULTIPLICIDAD Y REPETICIÓN: EXPANDIRSE POR FRAGMENTOS

Los argumentos sobre la gráfica en un panorama artístico nacional se encuentran en tendencia de acrecentamiento, permitiendo así instaurar reflexiones, recursos, métodos y materiales que abandonan el academicismo de antaño. Esta misma ruptura ha ampliado tanto sus parámetros como su versatilidad técnica, adecuándolos a una producción y acontecer actual.

Una de las condiciones gráficas desde sus técnicas tradiciones hasta el más novedoso y tecnológico modo de producción y reproducción física es generar un planteamiento que oscila entre la tradición e innovación. Donde los límites en estos nuevos modos de producir de la sociedad artística en México y en España han generado otra mirada en torno a la imagen múltiple, masiva y expresiva, es así que equiparándolas con sus semejantes más directas como es la pintura y escultura, observamos que estas manifestaciones surgen en torno a una democratización de la imagen desde la gráfica, como anteriormente había sucedido. Es decir, la disciplina se encontró por mucho tiempo subordinada como un “arte menor” dentro de las Bellas Artes, ya que se recurría a ella desde la litografía o serigrafía para obtener copias económicas de obras de mayor prestigio, y así fue por bastante tiempo hasta que encontró su lugar cuando se comenzó a trabajar en la disciplina pensada desde sus cualidades intrínsecas.

A partir del proceso de construcción en la gráfica se ha llegado a explotar sus valores múltiples produciendo aportes para con ella y eventualmente a otras disciplinas. En donde su camino ha investigado la naturaleza de su lenguaje visual, de alguna forma pareciera que cada vez se encuentra más alejada de su origen

pero simplemente está obedeciendo las demandas interdisciplinarias de los artistas e investigadores que la incorporan dentro de planteamientos actuales.

Dentro de los parámetros gráficos es sabido que la validación de la obra gráfica radica en la firma; diversos artistas que se desenvuelven en la disciplina así como los investigadores se han dado a la tarea de establecer un código de firma gráfica, es un protocolo de normas y usos correctos para validar una pieza, ya sea para un valor comercial o de registro para la posteridad, guardada en los tantos acervos especializados (hablando desde un mercado de arte a lo que se refiere). Las Pruebas de Estado (P/E), Pruebas de Impresión (P/I), Pruebas de Taller (P/T), son pocas entre muchas más abreviaciones, así como la nomenclatura numérica en la edición (1/50), (20/100), (3/10), etc., dependiendo de la edición de la placa son algunos de los símbolos que se encuentran en la parte inferior de la estampa, esta simbología ayuda a identificar y clasificar la copia que tenemos.

Sin embargo reproducir una imagen va más allá de hablar de ediciones, el hacerlas por lo general va acompañado de razones específicas, pero también se pueden explotar esas dotes repetitivas hacia diferentes parámetros creativos. Las inquietudes particulares que surgen de la imagen reiterada, multiplicada, modulada, seriada, hacen investigar la gráfica como técnica y lenguaje contemporáneo que puede explotarse, dejando atrás la placa grabada y la estampa exhibida como una sola, con el aura inmutable de obra de arte.

El filósofo francés Deleuze (1968) postula desde un pensamiento ontológico que la repetición es la que “nos impide acceder a la multiplicidad de las cosas que éste puede representar. La repetición sería *la diferencia sin concepto*”, es decir, hablar de una representación del presente es una repetición temporal y material, la repetición es la continuidad de elementos que se trasponen y en los que no existe una diferencia aparente.

Pero, a partir de la impresión cualitativa de la imaginación, la memoria reconstruye los casos particulares como distintos, conservándolos en el ‘espacio de tiempo’ que le es propio. El pasado deja de ser

entonces el pasado inmediato de la retención, para pasar a ser el pasado reflejo de la representación (p.152).

De lo anterior, podemos tener la siguiente interpretación que la diferencia radica en el tiempo de la repetición. Este pensamiento relacionado con la naturaleza de la imagen –múltiple- contemporánea suele estar presente en aplicaciones de un mundo posmoderno que progresa desmedidamente en una proliferación de imágenes, generalmente crea solo apatía en sus contenidos. La artista audiovisual y ensayista Hito Steyerl, en su libro *Los condenados de la pantalla* (2012) analiza el impacto y flujo de las imágenes en la sociedad actual de control y cómo se nos ha condicionado la comunicación por el uso de los dispositivos y los fragmentos de la realidad que recibimos, plantea que somos parte de un nuevo periodo regido por el internet y hace un estudio de las imágenes que son generadas, transportadas y consumidas en la era digital.



Hito Steyerl, 2013, *How Not To Be Seen*. A *Fucking Didactic Educational*. Video Mov File, HD video file, single screen, 14min
Recuperado de <https://archive.ica.art/whats-on/hito-steyerl>

La tecnología en la gráfica ha estado presente desde sus inicios, ya que la misma disciplina es una innovación tecnológica en el comienzo de su concepción. En la actualidad dentro de la globalización cultural se ve incorporada en entornos gráficos digitales que muestran cómo han cambiado las matrices físicas en huellas-gráficas-electrónicas, donde los procesos digitales han introducido tanto nuevos lenguajes físicos y como virtuales en la imagen múltiple contemporánea.

Considerando esta propagación de imágenes análogas y digitales reproduciéndose al mismo tiempo en sitios físicos y en medios electrónicos, se hace

presente la multiplicidad como una constante en el esquema actual, así mismo, lleva a cuestionamientos como ¿cuántos carteles publicitarios vemos en un día normal?, ¿es de interés desde la gráfica realizar investigaciones narrativas críticas de la visualidad? y sobre todo, ¿qué tipo de investigación artística y pensamiento a través de imágenes produce un creador? Es necesario plantear estrategias dentro de la imagen contemporánea formada desde un marco gráfico que hablen de nuestro tiempo en diferentes aspectos.

Desde una de las particularidades de la gráfica como signo de reproducción, llamándolo original-múltiple podemos esclarecer que el tema abarca particularidades al momento que alguien menciona “original múltiple”, es difícil desligar el mundo de la estampa con esta definición, acompañadas de las predilectas interrogantes ¿qué es el original?, ¿qué es la repetición?, ¿qué es la reproducción?, ¿qué potencialidades pueden llegar a tener? enfrentándose a caracteres sobre la autenticidad de la obra, el mercado en el que se incrusta, el derecho de reproducir imágenes del imaginario colectivo y la apropiación de obras que se encuentran al alcance de todos gracias a la reproducción de la imagen-luz de la interfaz.

Las obras de carácter original-múltiple son una de las diversas condiciones que ofrece la estampa y que gracias a esto el alcance de las imágenes ha podido conseguir un mayor impacto en la sociedad, llegando así a conceptos como la democratización de la imagen y hasta derivando en una contaminación visual por los nuevos medios de reproducción digital y masiva. Como señala Didi-Huberman (2012) “nos encontramos frecuentemente enfrascados en un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas que resulta difícil, manejar, organizar y entender” (p. 20) ¿En cuántos lugares físicos y digitales puede estar la misma imagen? Pueden ser cien, miles o millones, no hay un límite y sus dimensiones visibles a través del entorno urbano y la pantalla llegan a lugares donde la visualidad fluctúa entre fragmentos de tiempos y realidades distintas, la línea temporal se esfuma y sobrepasa la capacidad de almacenamiento visual y objetual.

La repetición de los objetos y la producción en serie han estallado en métodos industriales donde la *obsolescencia programada*, es la clave secreta de nuestra sociedad de consumo, habla de una acumulación visual de objetos producidos en serie que van desde la ropa, impresoras, licuadoras, celulares, coches, etc., terminando en una explotación de los recursos del planeta y en una descomunal pila de basura creada en serie, se pierde cualquier sello de la originalidad y ésta queda en un segundo plano.

Con las postulaciones anteriores y hablando de una obsolescencia programada desde la tecnología y la materialidad, sería oportuno señalar ¿una obsolescencia visual?, resultante y ligada a una cultura saturada de imágenes de diferente índole, y más que una contaminación o ruido visual puede llegar al límite de la obsolescencia de las imágenes, están presentes en lo que vestimos, compramos, comemos y usamos diariamente: camisetas, libros, revistas, y diferentes productos que contienen imágenes que no son únicas, son objetos seriados. Si vivimos en la época del antropoceno donde los objetos son desechados y obsoletos, ¿las imágenes también?

Hito Steyerl le llama *imagen pobre* a las imágenes que se ven modificadas en sus propiedades digitales por la mala y baja resolución del *copy-paste*. Pero, ¿es posible hablar de una *imagen-residuo* proveniente de la acumulación y repetición visual de los productos de desechos creados en la era de antropoceno? Sedimentos de imágenes que se acumulan en las calles, vías públicas, en las pantallas, es la época de la estratigrafía de los fragmentos de las imágenes.

1.2.2 EL PROCESO GRÁFICO, UNA ACCIÓN CONTINUA

Ahora bien, manifestando estos planteamientos como cuestionamientos del proyecto y observando la reiteración de la imagen, pasemos a entenderlo en la parte de la producción de la imagen a través de procesos de estampación. Primeramente la manera en la que una pieza se ve exhibida y el circuito en el que se ve contenida, es decir por separado y no en conjunto y la posibilidad de estar en distintos lugares al mismo tiempo. Se puede manifestar que la última salida de la estampa tiende a ser un ciclo en ella misma. El acto de estampar la placa-matriz cubierta de tinta sobre papel es una repetición que hemos encontrado a lo largo de sus comienzos, sin embargo, es poco lo que se ha indagado y profundizado sobre esta reiteración y repetición de la acción-movimiento del proceso de producción.

La repetición de una serie un poco amplia de estampas cuya intención sea conservar una cierta homogeneidad entre ellas, no consigue nunca imágenes iguales, cosa que sabe muy bien el estampador... Así pues, el concepto de copia en grabado se mueve en el ámbito de una intencionalidad utópica que poco tiene que ver con la realidad. (Moro, 2008, p. 69).

En cuanto el objeto artístico la unicidad de las piezas ha estado ligada con la posesión de la originalidad, pero dentro de los parámetros gráficos ha existido otro tipo de discursos estéticos. Aplicando el pensamiento sistémico “el todo es más que la suma de las partes” (Aristóteles, 1982, p. 10) anuncia cómo desde la complejidad y conjunto se pueden apreciar diferentes particularidades e interacciones como un todo, que solo analizando partes aisladamente. Es así

que la unión de energías, en este caso de una repetición de la misma imagen se vuelve eficaz ya que todas las impresiones de una misma edición se pueden llegar a multiplicar conceptualmente de mejor manera, que solo al exhibir una estampa individualmente. Llegando a formar una plataforma en expresión que crece no tan solo en sentido espacial y visual, sino que también emergen propiedades y características que funcionan en un conjunto de significados en una manifestación de procesos, recursos técnicos y estéticos que resultan en un contenido dialéctico.

Entiendo la repetición como un sutil gesto continuo en el tiempo, la de repetir para conformarlo, para estar. La dimensión temporal se ve desplazada a partir de la secuencia, el original se transforma en repeticiones en relación con su semejantes pero nunca igual. Este tipo de reflexiones surgen de la propia experiencia de la producción en el taller de grabado que he tenido durante mi creación artística. De tal manera que, cuando se ve el trabajo humano involucrado desde una práctica centrada en las habilidades del sujeto, estas se llegan a transformar en operaciones mecánicas. ¿Qué separa la máquina del humano?, el lenguaje y la conciencia son los que nos permiten establecer vínculos de pensamiento. Respecto a la función de las herramientas de taller, es aquí cuando el tórculo actúa como una extensión del cuerpo, se crea una simbiosis con la máquina.

La repetición constante del hacer como ritual: despertar, dormir, comer son acciones humanas las cuales no llegamos a profundizar en un sentido ontológico, “la vida es una repetición” (Kierkegaard, 2018, p. 194). Estar dentro del taller de gráfica donde se evidencia la repetición a través de los pasos para editar una placa, se vuelve notorio el movimiento que se ejerce sobre el rodillo o el tórculo, repetimos por necesidad y para generar un número de acciones simultáneas que acontecen en una singularidad múltiple. La misma acción de estampar la matriz tiene la posibilidad de entrar en discursos sobre el proceso como acción múltiple, esto cuestiona la existencia de diferentes maneras del hacer, ¿qué sucede cuando el trance de la repetición lleve a crear discursos performáticos?

Como se mencionó, el cuerpo puede ser parte de este proceso de repetición-mántrica, el efecto de realizar continuamente la misma acción: por ejemplo

entintar una placa en aguafuerte y pasarla por el tórculo “X” número de veces, es un mantra corporal, el cual puede llevar a un estado de meditación y expansión mental. La energía es traducida en acciones que llevan a una transición de movimientos previamente hechos.

La imagen gráfica es resultante de una coreografía anticipadamente estudiada: movimientos calculados, un ritmo de trabajo de impresión, una fuerza empleada para tirar el timón del tórculo. Estas reflexiones generalmente no son planteadas como parte de una acción artística o dentro de una imagen creada en base a un proceso gráfico: el cuerpo inmerso e implícito en la repetición de la imagen. En el momento que se piensa esta parte de creación, se puede observar esa danza de energía y cómo todos los elementos son participes dentro de esta escenografía, es a lo que me refiero cuando se plantea el proceso gráfico como una acción continua. Es otra forma de pensar la repetición, de indagar en qué posibilidades de creación pueden surgir por estas premisas.

1.3 EL ESPACIO ABIERTO COMO SOPORTE

Así comienza el espacio, solamente con palabras, con signos trazados sobre la página blanca. Describir el espacio: nombrarlo, trazarlo. Espacio inventario, espacio intervenido.

George Pérec, *Especies de Espacios*

En este apartado es necesario hablar del espacio como concepto que se encuentra presente en diferentes disciplinas creativas. Habitamos distintos tipos de espacios físicos, lo llegamos a percibir de numerosas maneras cuando descubrimos un nuevo entorno próximo. Esta información la traducimos en procesos de comprensión espacial, conformado por el lenguaje de dimensiones, planos, ángulos, perspectiva, etc., que facilitan la comprensión de cómo nuestra masa corporal interactúa en el espacio-físico y en el espacio-tiempo. Estamos inmersos en varios lugares al mismo tiempo, primeramente, dentro del espacio-cuerpo, el espacio-hogar, el espacio-ciudad y así sucesivamente hasta llegar al espacio-universo, esta relación es proveniente de una escala humana promedio. Desde un pensamiento relativista los objetos y lugares a nuestro alrededor son entendidos desde esta medida antropométrica, son observados desde la percepción del individuo humano.

Es importante señalar que la conquista del espacio es algo que hacemos en todo momento, ese empoderamiento de cuerpos, objetos y elementos en el transcurrir diario, en la rutina, donde el espacio imaginario se traduce a edificios que se expanden hacia arriba, abajo, a los lados, que se materializan, que se

imponen a la presencia, que irrumpen y que narra vínculos con sus semejantes. La problemática reside en la nula conciencia de interceptación de un lugar, nos desplazamos constantemente e interactuamos en el espacio no-definido y en un no-lugar. La convivencia con entornos conocidos o desconocidos es presente en el transitar de los días.

El espacio es aquel lugar en donde existen o no las cosas, que convergen juntas o separadas, que la presencia del ser-corpóreo y el cuerpo-social pueden intervenir y modificar en él diariamente. El literato y escritor francés George Pérec (2003), proporciona un entendimiento espacial a partir de las fragmentaciones, disecciones, reflexiones y lecturas que hace sobre sitios que derivan desde la hoja en blanco como primer espacio estructural hasta un espacio comprimido o un espacio vacío. La calle, la ciudad, la habitación, la cama, estamos rodeados de una serie de espacios codificados. “En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse” (p. 25).

Los espacios son continuos y para pasar de uno a otro necesitamos la movilidad, el transitar, el reconocimiento de caminar como parte de una experiencia que abarca un lugar. Esta acción aprendida durante los primeros meses de vida se convierte más tarde en una operación que deja de ser consciente y pasa a ser automática. De esta forma y a partir de las reflexiones espaciales, llegué a conocer el trabajo de Francesco Careri (2002), profesor de la Universidad Roma Tre, “*Stalker*” es su laboratorio transdisciplinar dedicado a la investigación del arte urbano y los territorios. La acción de caminar es tomada como una práctica que busca salir de los espacios privados para avanzar en una esfera pública, donde las derivas del andar llevan a lugares de tránsito que no solo cumplen con la fórmula de conectar ciudades, calles, sino que se han convertido en espacios simbólicos, al respecto dice:

Al modificar los significados del espacio atravesado, el recorrido se convirtió en la primera acción estética que penetró en los territorios del caos, construyendo un orden nuevo sobre cuyas bases se desarrolló la arquitectura de los objetos colocados en él... En la

actualidad podríamos construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendido por “paisaje” el acto de transformación simbólica, y no solo física del espacio, antrópico (pp. 15, 16).

Es que, “las carreteras ya no nos llevan solamente a unos lugares, sino que son lugares” (Brinckerhoff, 2011, p. 11) esta hipótesis es tomada para designar que el lugar y el paisaje son cualquier espacio en transición, las carreteras, las calles, el transporte público, el metro. Se ha tomado el caminar solo como un medio de movilidad, de desplazamiento hacia nuestros –verdaderos- lugares de interés: trabajo, escuela o casa, pero sin entender que en muchos sitios el caminar se encuentra ligado a la experiencia de exploración, de disfrute del entorno, de la ciudad.

Como bien menciona Careri (2002) clasificando los espacios construidos a partir de lo sedentario (lo estático) y el nómada (movimiento) “la ciudad nómada no es la estela de un pasado marcado como una huella sobre el terreno, sino un presente que, de vez en cuando, ocupa aquellos segmentos del territorio en los que se produce el desplazamiento” (p.30), es así que el territorio se mapea, cartografía, continúa diciendo “es un mapa que parece reflejar un espacio líquido donde los fragmentos llenos del espacio del estar flotan en el vacío del andar” (p.30). De igual forma, las condiciones temporales en su relación y búsqueda de exploración con el entorno abarcan más allá de un espacio de trabajo-creación limitado generalmente por líneas paralelas, es decir, el lienzo, sea un papel o una piedra, su soporte es el espacio dónde se genera un vínculo obra-espacio-creación.

La producción artística transforma el espacio, el paisaje, la superficie, con el fin de afrontar sus propios límites, genera la “expansión de campo” como sugiere Rosalind Krause (2011, p. 69). Los parámetros disciplinares se expanden a la expresión inmediata de la tierra, tal es el enfoque del land-art, movimiento de la década de los sesentas, Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long, son algunos de los artistas que trabajaron en este movimiento que sugiere

la sensibilidad y exploración espacial a partir de la expansión de la escultura mezclada con el espacio, el caminar y observar-mirar la naturaleza como nuestro entorno próximo, una manera de realizar conexiones en diferentes direcciones y simultáneamente en la superficie.



Richard Long con su pieza *A Line Made by Walking* (1967) la cual consta de la actividad de caminar repetidamente a lo largo de una línea trazada hasta desbastaarla, posteriormente fotografía el resultado, quedando la huella de la acción, una impronta generada por el paso del tiempo. Esta propuesta, que no por su simplicidad se podría calificar como de intervención mínima, contiene una alta reflexión sobre la modificación gráfica y corpórea en un territorio físico: “disponemos solamente de indicaciones, de huellas, de improntas, de vestigios” (Jean-Luc Nancy, 2008, p. 27) es un acto de transformación de la materia.

El solo hecho de atravesar un lugar, así como crear una línea que se transpone en el espacio lo modifica, lo cambia, y la lectura tanto de la práctica de andar

como de los objetos arquitectónicos se reformula en narrativas que se asimilan desde un planteamiento estético. Una forma creativa de transformar el espacio urbano, es por medio de las diferentes artes que confluyen en la construcción y apropiación simbólica de la ciudad. Es así que el andar puede convertirse en una

Richard Long, 1967, *A line made by walking*, Fotografía impresión en gelatina de plata sobre papel y grafito a bordo 37.5 x 32.4 cm Recuperado de <https://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

herramienta que modifica tanto física como metafóricamente los espacios de las ciudades, lugares, paisajes.

¿Qué consideramos un espacio de creación? ¿Cuáles son los límites corporales de una pieza? ¿Cómo habitamos el espacio? ¿Con movimientos dados y movimientos con una memoria? Es aquí donde es necesario situar no solo el cuerpo-físico, sino también el cuerpo-mental en relación con la obra, la forma de entender una pieza a partir de recrear argumentos perceptivos inmersos entre el equilibrio del plano objetual, espacio y sujeto, de una atmósfera que trata de involucrar elementos sobre los contornos lineales; y así al otro, al que observa, lo involucra en niveles perceptivos respecto al entorno.

Como último guiño de reflexión en torno al entorno, me parece necesario hablar del término de “geonauta”, implementado por el artista conceptual venezolano Claudio Perna, él no se refería a sí mismo como artista, sino geonauta, dice: “viajamos por el universo, y debemos darnos cuenta de lo que nos rodea”¹¹, es una manera de pensar al artista como un viajero permanente, donde el proceso nunca llega a culminar, es un acumulador de experiencias que se ven reflejadas en la práctica artística. Es la estética de conocer el espacio a partir del andar por la tierra.

¹¹ Texto de sala de la exposición “Arte Social – 20 Aniversario de su partida (1997-2017)” en la galería espaivisor, Valencia, España. Llevada a cabo 24-11-2017 / 19-1-2018 Recuperado de <http://espaivisor.com/exposicion/claudio-perna/>

1.3.1 EL DESPLIEGUE DE LA IMAGEN. LA ESTAMPA OBJETO: INSTALACIONES GRÁFICAS

A partir del punto anterior se detonan los planteamientos espaciales que ahora serán focalizados en las particularidades del pensamiento gráfico, así como su apertura a los acercamientos y representaciones geométrico-espaciales. Los nuevos procedimientos dinámicos de construcción permiten proyectar propiedades espaciales y matéricas que derivan en composiciones sobre la manipulación de múltiples características de una impronta experimental.

Es posible observar el despliegue como la apertura de la imagen que contiene información a partir de símbolos inscritos que se relacionan en el plano que convergen. Los pliegues se curvan de manera infinita, de ahí que Deleuze (1989) analiza el “pliegue según pliegue, pliegue que va al infinito”, dice que basta con observar la historia del pliegue infinito en todas las artes; lo interpreto como la expansión disciplinar, como una estrategia para ampliar los recursos técnicos, teóricos y conceptuales. Utilizo la palabra despliegue para referirme al desarrollo, desdoblamiento y extensión del valor creativo hacia la imagen, que se abre a entornos, formas, procesos y espacios mixtos. Es necesario hacer alusión al término desde su visión geológica, en este caso es la superficie terrestre la que sufre modificación de sus estratos a partir del pliegue.

A varios creadores en los sesentas, por su necesidad de abarcar o integrar el espacio los llevó a implementar el concepto de instalación como algo sumamente novedoso, donde los elementos utilizados para dicha materialización de ideas

pasaron más allá de solo una forma escultórica ya que más que buscar una representación, se habla sobre una apropiación del espacio como lugar susceptible e indudable para una pieza que invita al espectador a ser partícipe de ella misma. La presencia activa las piezas, se es involucrado en un paisaje transitorio y efímero, por ello la permanencia de la obra queda en un segundo plano, dando paso a la experiencia estética de una diferente manera desde abrir los muy amplios terrenos del arte.

Las instalaciones artísticas tienen como objetivo inicial la activación, análisis y composición del espacio como soporte de la obra artística, ya que la construcción de la instalación se puede realizar con cualquier tipo de material, bien sea manufacturado o no por el artista. El catedrático de la Universidad Complutense de Madrid Josu Larrañaga (2001), postula que para la construcción de una pieza en instalación se debe tener en cuenta un conjunto de dominios: el espacial, temporal, relacional y semiótico. A partir de esta premisa se deduce que el diálogo formado trabaja en varios puntos y niveles en la conformación de la pieza. Comienza con el planteamiento de crear y/o recopilar los elementos que conforman la obra, el segundo comienza cuando se transportan y se unen en el espacio donde confluyen estos elementos para reconfigurarlos en una composición matérica y, por último, cuando el sujeto corpóreo interactúa con la misma donde es propenso a adquirir procesos sensoriales.

En la medida en que el lugar en el que se instala la obra se entiende como confluencia, los objetos como parte de una trama y el espectador como activador del espacio, la idea de exposición da paso a la de intervención, acción o actuación. De manera que la conversión del espacio de la exposición en escena, adquiere ahora, con un arte vinculado al uso, al proceso y a la interacción. (Larrañaga, 2001, p. 59)

La lógica y fórmula, así como la presencia y/o esencia de una instalación artística no se le atribuye al objeto, sino al uso del espacio en relación con la materia, es una configuración a la par que funcionan en base a diversos mecanismos y comportamientos que se diluyen entre las fronteras disciplinares del marco

artístico. Estas propuestas artísticas circulan dentro del espacio como soporte donde la materialización de la idea es la táctica para una relación compleja del pensamiento visual. Así mismo, el artista ruso Ilya Kabakov (1995, p. 18) señala “la instalación es un arte muy joven: Las reglas de su construcción, sus leyes internas, su estructura profunda todavía están mal exploradas. Aquellos que la abordan progresan a tientas, a ciegas, guiados tan sólo por su intuición”.

Es aquí donde la estampa puede pasar a las cualidades de un objeto, como son las geométricas y tridimensionales, se ha señalado que la escultura es la encargada de mostrar los atributos volumétricos de la materialidad; pero, es necesario aclarar que la exploración espacial no se hace con una intención mimética a esta disciplina, sino que surge como una búsqueda de las posibilidades de lectura. La gráfica puede inducir a procesos combinar medios, explotar y explorar diferentes técnicas de producción para transitar por diferentes líneas disciplinares.

El despliegue de una imagen constituye un aporte al conocimiento gráfico, para la creación de una pieza lúdica y experimental. El abordaje de estas composiciones es un mapeo de su potencialidad en la proyección de una superficie plana 2D como soporte principalmente sobre un material manipulable: papel; que posteriormente se pliega a partir del doblamiento, movimiento y desplazamiento de la imagen-estampa, llegando a descubrir sus patrones, alterando la superficie del material original. De estas cualidades se pueden desprender objetos que se fusionan espacialmente, el planteamiento del despliegue de la imagen proviene de la manipulación del plano bidimensional que puede ampliarse por medio de su relación con la forma del material.

Para hablar de las aplicaciones de estas imágenes-despliegues es necesario mencionar al libro de artista y a la instalación-gráfica como plataformas de creación donde su material principal es formulado por papel o materiales dúctiles que tienen la cualidad de generar tridimensionalidad a partir de la manipulación espacial. Crear objetos por medio de las propiedades y naturaleza que brinda el papel a las instalaciones, es un aporte que representa la modificación intrínseca del material. Accionar sobre la estampa: pliegue, corte, dobles, para fragmentarlo

y que converse con su materialidad para llevarlo a construir entornos complejos que exploran las conexiones entre el mundo visual y objetual, creando estructuras con aproximaciones arquitectónicas.

Por lo anterior, creo que la gráfica contemporánea como práctica espacial abarca un concepto que, invade el territorio y hace participar activamente en esta atmósfera, tomando así la transformación de la misma estampa en términos como arte-objeto, donde se desprende primordialmente el signo ortodoxo de presentación. Teniendo en cuenta que solo es una divergencia de la evolución constante de la práctica en nuestro lenguaje y tiempo.

El potencial expansivo que ostenta el grabado y los medios de reproducción gráfica no sólo alude a estrategias masivas de intervención sobre el espacio [...] sino que también puede ser considerado en relación a fenómenos, procesos y hechos relacionados con otras dimensiones, como es concretamente el reflejo del tiempo vivido, o de la propia temporalidad de la actividad artística. (Moro, 2017, p. 13)

La investigación en el campo de *prinstallation*¹²¹³, palabra anglosajona que surge por la unión de *print* e *installation* (instalación-gráfica), ha tenido un auge considerable en los últimos diez años, por lo que es relativamente reciente tanto la investigación y como la exploración que se ha efectuado en este medio. Pero que es más usual de lo que se creía ya que se está convirtiendo en un recurso utilizado por varios artistas, principalmente por los creadores de obra gráfica que buscan explorar otros caracteres más novedosos, con la utilización de las técnicas

12 “Prinstallation” es un término que se está adaptando y está siendo comúnmente utilizado por los artistas interesados en esta salida práctica-conceptual. Es importante comentar que se prefiere utilizar “instalación gráfica” en la investigación, ya que es la traducción de la misma. Sin embargo, es más común y práctico utilizar “printstallation” como hashtag para las búsquedas en las redes sociales para obras de este tipo.

13 La primera vez que se empleó el término “Prinstallation” fue en el año 2007, en una exposición titulada “*Painting and Prinstallation*” en *Green Door Gallery*, Kansas City, MO. Esta información es proveniente de un artículo publicado por Charles Schultz, en octubre del 2011. Títulado “A Matrix You Can Move In: Prints and Installation Art”.

tradicionales y un enfoque de intervención espacial. Unir las estampas con la instalación parece un método que ha descubierto una brecha entre estas dos formas de manifestación, que cada vez se acercan más. La instalación basada en la impresión es una novedosa forma de trabajo desde las artes gráficas tradicionales con un lenguaje contemporáneo e inmersivo que crea una obra única, explotando uno de los principales caracteres del grabado que es su reproducción múltiple.

Más allá de una obra monumental, mural o gran formato, la Instalación gráfica es una propuesta artística que relaciona un diálogo abierto entre el espacio y el material impreso que se sumerge en la periferia de la multiplicidad. Desde la serigrafía a la litografía o simplemente fotocopias, cualquier tipo de técnica de grabado o impresión digital están consideradas dentro de este campo de actuación y la manera en que se puede transformar un espacio a partir de la repetición y elementos de la seriación de la imagen. Los proyectos que engalanan esta alternativa están conformados por el conjunto de impresiones que actúan y activan un determinado lugar, son pensados para una pieza de mayores dimensiones que puede estar compuesta por fragmentos de grabados anteriores. Además de la idea y los elementos creados para ello, la última etapa es el montaje, donde se revisa su configuración final, comúnmente estas piezas no suelen entrar dentro en un circuito comercial, y quedan como archivos de la presencia efímera, para confirmación su existencia.

Analizar el papel de lo impreso en la cultura contemporánea traza nuevas conexiones interdisciplinarias y replantea el discurso que rodea la impresión del grabado en las Bellas Artes; la forma alternativa del montaje de las estampas tiene salidas para con el arte contemporáneo. El papel no solo tiene la posibilidad de ser el soporte predilecto donde se deposita la huella de la placa, dejando su traducción en tinta, sino que también puede ser un soporte objetual, por su gran flexibilidad de manipulación, el papel por su naturaleza física muestra fragilidad y resistencia al mismo tiempo.

Combinar la estampa con la instalación artística genera evolución visual en la apreciación de la obra artística contemporánea. Son numerosas las exposiciones

que llevan consigo la idea de instalación gráfica por la necesidad de explorar formatos novedosos que no sean solamente la presentación de la pieza en sí, ya que por lo general el papel impreso es la culminación de una pieza; por ello es necesario repensar la estampa con base en otros códigos, es donde entra el espacio que brinda ámbitos tridimensionales de exploración para insertar nuevas formas de trabajo.



Andy Warhol, 1966, *Cow Wallpaper*. Serigrafía. Dimensiones variables
Recuperado de <https://wallpapersafari.com/andy-warhol-cow-wallpaper-1966/>

Es conveniente destacar que observo como primer antecedente de esta manifestación la obra del artista pop Andy Warhol con *Cow Wallpaper* (1966), realizada en serigrafía y montada a modo de papel tapiz, se observa muy claramente lo que es colocar sobre paredes un solo recurso: la reiteración de una imagen en forma consecutiva. Una obra original que se multiplica por la pared como parte de ella misma, esa saturación de un mismo elemento en forma sucesiva crea un ritmo, una atmósfera a partir de la complejidad serial y espacial, por ello es importante señalar que esta pieza es uno de los primeros antecedentes de la instalación gráfica. “El artista ha instrumentalizado la imagen como unidad-matriz (a la vez que fragmento) para la consecución de un todo significativo que nos

lleve a percibir el meta-significado cultural de la obra” (Moro, 2017, p. 12), así que su objetivo inicial es visibilizar el consumo a partir de un elemento. Además tiene la posibilidad de generar diversos diálogos a través de este tema, el cual no podía ser más preciso y simbólico de la época en que se encontraba y su discurso actualmente es vigente. Un producto de consumo masivo, que se convierte en un ícono cultural, aumentando su significado por el mismo recurso de la repetición.

Existen varios ejemplos de artistas contemporáneos que trabajan con la gráfica sobre espacios, activándolos por medio de diferentes formas de intervenirlos a través del papel impreso. Por ejemplo la artista norteamericana Swoon trabaja con técnicas mixtas, recorta e interviene el espacio público. El artista de Pennsylvania Rob Swainston, ha explorado las impresiones en tela o papel como un medio de exploración en el espacio, su trabajo abarca diversas técnicas de la estampa como la xilografía en primer lugar para concretar su práctica artística.

La gran variedad de artistas que han desarrollado y sustentando el discurso de espacio gráfico ha enriquecido la práctica experimental, proponiendo nuevas formas de hacer dentro de la estampa y la instalación, como anteriormente se mencionó “aquellos que la abordan progresan a tientas, a ciegas, guiados tan sólo por su intuición” (Kabakov, 1995), el camino de la instalación-gráfica contiene aún más senderos que están por descubrirse.

Alteridad, materia, registro, huella, repetición, fragmentos, múltiple, espacio, despliegue, andar, son conceptos que se han aplicado a la imagen gráfica, donde este tipo de reflexiones fueron fundamentales para el desarrollo del proyecto artístico, para poder acercarse a pensar la imagen en la era del antropoceno con los antes mencionados recursos gráficos. Es así como he observado y explorado el mundo gráfico, desde una postura intrínseca, crítica y académica, para sugerir pensamientos que se desprenden de un quehacer artístico disciplinario para crear conexiones transdisciplinarias que generen diálogos con problemáticas actuales del mundo, la gráfica y el arte contemporáneo. En el Capítulo II nos encontraremos con las reflexiones filosóficas que me acercaron a la temática, de la cual se desprenda mi producción artística la cual se encuentra en el Capítulo III.



Rob Swainston, (2011), *Todo lo que es sólido se derrite en el aire*.
Grabado en madera sobre tela con madera.
Recuperado de <http://www.robswainston.com/>



CAPÍTULO II **TIEMPO TANGIBLE**

*El concepto antropoceno en un
pensamiento gráfico*

2.1 ROCAS Y SEDIMENTOS: UNA METÁFORA GEO-TEMPORAL

Hablo de piedras con más edad que la vida, y que permanecen en los planetas fríos incluso después de que ésta tuviera la fortuna de eclosionar en ellos. Hablo de piedras que ni siquiera tienen que esperar la muerte y que no tienen más que hacer que permitir que se deslice sobre su superficie la arena, el aguacero o la resaca, la tempestad, el tiempo.

Roger Caillois, *Piedras* (1966).

A lo largo del Capítulo II se describen los planteamientos conceptuales, metafóricos y estéticos en relación con gráfica-naturaleza-antropoceno que conlleva la investigación visual del que se apoya el proyecto. Se reconocen varios elementos esenciales como huella, registro, archivo, residuo, acumulación y memoria como pilares visuales en correlación con la búsqueda de una geo-estética.

Se comienza principalmente con el planteamiento de *tiempo tangible* en el lenguaje de las rocas; posteriormente, los conceptos de registro y huella en relación con la gráfica y sus cualidades en los principios geológicos, arqueológicos y culturales. Con esto, para abordar el discurso del antropoceno, nueva era geológica que describe los materiales gestados en la actualidad pensados como futuros fósiles sobre el territorio y paisaje que además detonan en herramientas de prácticas artísticas contemporáneas, se abrirán los conceptos a conexiones interdisciplinarias.

El interés personal que surge por la geología es por sus cualidades visuales: texturas, materias, colores y formas que llego a relacionar directamente con los conceptos gráficos de la técnica de colografía; por ello, hago una metáfora sobre la construcción de una placa con las capas y sedimentos geológicos. Pienso el planeta Tierra como una gran matriz en la que se depositan materiales, huellas y memorias del tiempo. Con esta analogía formo los enlaces disciplinarios.

El *tiempo tangible* es empleado en el proyecto a partir de la observación temporal hacia la materia, es una manera de concebir y medir a través de una representación visual la descripción del tiempo por medio de procesos geológicos y del registro del material efímero o permanente que se deposita en la superficie terrestre; de esta manera, se abre la reflexión de los ciclos de construcción visual. A través del concepto *tiempo tangible* he logrado conectar la temporalidad y la producción visual de mi trabajo, encontrando una forma de describir el tiempo para crear conexiones con mis intereses directos sobre la geología, propongo este término para señalar dichas concepciones visuales.

La estética de la naturaleza se encuentra latente en la contemplación de los estratos geológicos, al configurarlos dentro de los parámetros de la comprensión humana se traducen en sucesos inmensos, al compararlos con el tiempo humano pasamos a ser fragmentos momentáneos. Como concepto abstracto, el tiempo existe en diferentes niveles de significado. En este proyecto de investigación se ha tratado de comprenderlo y expresarlo desde lo palpable, lo *tangible*: lo articulo a partir de los fundamentos y estructuras geológicas; creando una intersección de pensamientos, es posible entablar conexiones a partir de analogías narrativas. El *tiempo tangible* es lo que percibimos a partir de las relaciones con la materia. Generalmente, se utiliza el reloj o el calendario como instrumentos para medir el tiempo ya que es un constructo que aparece por medio de un lenguaje numérico. Es así que el *tiempo tangible* es la conformación de representaciones visuales y metáforas que desarrollan la construcción temporal a través de imágenes.

La memoria de la tierra puede descifrarse a través de uno de los objetos más permanentes: la roca. Como materia primitiva y contenedora del registro espacio-

temporal de la Tierra, las rocas nos acercan a un pasado desconocido mediante anécdotas, ya que fueron testigos directas de la creación; el lenguaje de las piedras contempla el paso del tiempo y la soledad del comienzo, de un mundo anterior a la vida misma y sobre todo a la humanidad, se observa en las piedras un umbral donde se convierten en contemporáneas de lo inmemorable. En este proyecto se toma en un sentido reflexivo-gráfico la reconstrucción de la Tierra a través de una metáfora poética, es interpretada como contenedor-archivo de información de un lenguaje que se basa en el análisis de la acumulación temporal que se manifiesta en formaciones indefinidas y estáticas.

La reconstrucción de la historia de nuestro planeta consiste en el estudio de piedras, rocas, minerales y fósiles, estos son el ecosistema geológico. Así como la evolución física-orgánica de la Tierra sucede en una invisibilidad de pequeños cambios, también sucede en amplios periodos temporales o con la manifestación de fuerzas interiores, por ejemplo: impactos de meteoritos, erupciones volcánicas, terremotos, tsunamis, pero que al final son movimientos de un ser vivo, la Tierra. Todas estas manifestaciones se convierten en estratos, la definición de la RAE:

Estrato

Del lat. *stratum* «lecho», «cobertor de cama», «empedrado».

1. m. Conjunto de elementos que, con determinados caracteres comunes, se ha integrado con otros conjuntos previos o posteriores para la formación de una entidad o producto históricos, de una lengua, etc.
2. m. Capa o nivel de una sociedad.
3. m. Cada una de las capas de un tejido orgánico que se superponen a otras o se extienden por debajo de ellas.
4. m. Geol. Masa mineral en forma de capa de espesor más o menos uniforme, que constituye los terrenos sedimentarios.
5. m. Geol. Cada una de las capas superpuestas en yacimientos de fósiles, restos arqueológicos, etc.

Estrato. (2018). Diccionario de la Real Academia Española en línea. Recuperado de <https://dle.rae.es/estrato>

Esta definición ayuda a delimitar cómo la edad de la Tierra es descifrada a través/mediante el material tangible que es depositado por el paso de los siglos, la superposición de los estratos crea las capas geológicas.



Mineralogía. Azurita.
Recuperado de <https://mineralesdelmundo.com/azurita/>

La roca es un objeto terrenal con propiedades sólidas, cuyas dimensiones y conexiones narran el desarrollo del planeta Tierra, es un elemento envuelto en un contexto natural. Su representación geológica me hace cuestionar, reconfigurar y explorar desde otra realidad: la visual, es decir, la roca se vuelve un vínculo para hablar del tiempo que transita paulatinamente, genera una nueva experiencia sobre la narración, experimentación y aprendizaje de los procesos de creación, su estética crea una conexión y diálogo en diferentes escenarios. Es un fragmento que al igual que todos los seres se encuentra viajando con nosotros por el espacio, pero al carecer de una respiración y palpitación, parece que no existiese, que su ciclo es claustrado en ella misma.

El escritor y sociólogo francés Roger Caillois, utiliza una poética para describir la importancia de las piedras en relación con los seres humanos; ya que ellas nos recuerdan a través de sus vetas, colores y texturas que debe existir un lenguaje más allá del que nosotros podemos comprender y percibir. Fuera de nuestra realidad apacible, no entendemos los secretos que esconden, lo que significa ser testigo del inicio de los tiempos y la posibilidad de ver su final, prueba de la materia y su perdurabilidad en su línea temporal. Son tesoreras, observadoras silenciosas y estáticas de la verdad acumulada por los siglos.

La labor de Caillois en su libro *Piedras* les concede cierta sensibilidad y particularidades donde trata de señalar su capacidad atemporal. Abarca la transformación por medio de los sometimientos a violencias sísmicas o espasmos de volcanes que modifican sus características a través del entorno: “hablo de las piedras desnudas, fascinación y gloria, donde se disimula y al mismo tiempo se

libra un misterio más lento, más vasto y más grave que el destino de una especie pasajera” (Caillois, 1996, p. 25), esta frase hace una breve comparación con el término humanidad como esa especie pasajera, concediéndole a las piedras mayor peso y sentido. Logra que el lector se conmueva, es importante señalar que estos objetos inertes son otorgados de “vida” al ser sensibilizados gracias a una empatía, se trata de ir más allá de lo que nos ofrecen, de dirigir nuestra mirada y fascinación a esta materia que es posible descifrar por su desgaste, erosión, formas pulidas y forjadas por el tiempo, que al ser examinadas se nos revela el universo contenido en una piedra. Y continúa diciendo:

Con frecuencia, pintores y escultores extraen de la naturaleza más que la materia primera y el modelo de sus obras. Incluso se unen a aquellos elementos que la naturaleza les propone, o componen, con o sin retoques, su botín de obras originales, que tienen que reconocer en el sentido fuerte y jurídico del término. Al azar de un paseo, ellos recogen restos seductores y fragmentos inesperados. Se trata de encuentros fortuitos: de gangas. Por el contrario, no parece que los artistas emprendan voluntariamente una prospección metódica, o al menos dirigida, de los grandes logros de la naturaleza. Por otro lado, buscan la sorpresa mucho más que la belleza, lo amorfo o lo deforme más que la forma acabada —en la que permanecería su aportación principal, su privilegio (p. 26).

Abre un vínculo para reflexionar sobre la naturaleza a partir de la contemplación activa como puente a lo imaginario y a las formas de representación que nos ofrecen los modos de interpretación, donde se pueden intervenir los elementos desde diferentes realidades.

Más de una vez, sin embargo, me ha ocurrido pensar que convenía también mirar las piedras como tipos de poemas y buscar por el contrario en las ficciones la perennidad de las piedras, su inquebrantable significado, es decir, intentar reunir por algún medio incluso controlado las partes separadas y contrastadas de nuestro indivisible universo. (p. 46)

Las piedras tienen varias condiciones, signos geológicos que hacen de ellas una especie de documento, de un lenguaje inscrito que si se pudiera descifrar nos hablaría del inicio de los tiempos y de la estructura fundamental de la naturaleza: la huella de la existencia. “Ya presente en los archivos de la geología, disponible para operaciones entonces inconcebibles, se hallaba el modelo de lo que más tarde sería un alfabeto” (Caillois, 1966, p. 22). De las piedras reconozco su alfabeto visual, compuesto por: colores, materias, texturas y formas, donde el lenguaje se desarrolla a partir de características que describen yuxtaposiciones de tiempos de la tierra y el cosmos. La búsqueda por el comienzo conlleva nostalgia, memoria y obsesión de ver el mundo anterior, las huellas del pasado latente que día a día se sobre-escribe, esa añoranza de lo desconocido.

El lugar que ocupan las piedras en la escala de valores humana se encuentra en una dualidad. Por un lado, al ser una materia estéril y sin vida han sido utilizadas para convertirlas en casas, puentes, ciudades, como la principal materia de construcción y transformación del territorio y paisaje urbano, nos encontramos rodeados de esta materia prima cuya evolución se relaciona continuamente con los sometimientos humanos. También se les otorga un gran valor social y significativo a estos minerales y rocas como diamantes y el oro, mismos que son utilizados como joyas, anillos, pulseras, aretes, signo de un status para quien los porta. Por el otro lado, encontramos las piedras que están en un nivel mínimo, ya que no tienen una “utilidad” y que por ende son vistas como material sin valor.

El geógrafo, naturista y explorador Alexander Von Humboldt creó una herencia conceptual que habla de un paisaje como formación geológica, con datos científicos da una visión estética a la reflexión sobre las fisonomías de la tierra y la naturaleza. La piedra como materia básica puede ir más allá de solo las disciplinas de carácter científico como la geología, geografía o arqueología. En el presente proyecto, se proponen estos elementos con la posibilidad de operar en prácticas artísticas; por ejemplo, la investigación como un vínculo visual del material-archivo de épocas pasadas, en las que pueden tomar otro significado para entenderlas más allá de una comprensión en su contexto natural. La piedra tiene la posibilidad de ser llamada a desplegar otras lecturas.

Algunos artistas han explorado las cualidades de las piedras, ya sea por medio de la intervención, metáfora y/o conexiones de interpretación, se despliegan lenguajes que oscilan entre tradiciones míticas, alquimia, esoterismo y un sinfín de simbologías.

El artista Michael Heizer con su pieza conceptual *Levitated Mass* (2012), observa en una roca de granito de 340 toneladas y de una edad de 150 millones de años la historia del arte y la creación de obras, desde el tallado en piedra hasta formas modernas de geometría, es una escultura de arte público que se encuentra flotando entre dos paredes, en una instalación que articula las diferentes formas de observar un objeto. Existe un mini-documental llamado *Doug Pray*, que registra el recorrido de la piedra de 11 días desde Riverside California al Museo de Arte del Condado en Los Angeles.

Otro artista que explora las cualidades de la piedra es Abraham Poicheval, realizando el performance *Pierre* (2017), el cual se trata de habitar una piedra durante una semana. La piedra fué tallada a la silueta del artista, se encierra en total aislamiento a una expedición al mundo mineral, de una fosilización con el material. El performance fue monitoreado y expuesto en el museo parisino del Palacio de Tokyo.

Así que, es posible articular elementos sustraídos de una naturaleza a partir de la observación de una geo-estética. El arte se desarrolla más allá de la esfera humana, los lenguajes traspasan fronteras disciplinares, para la geología la roca es el término formal para el afloramiento en su estado natural, en cambio piedra es usado cuando el ser humano ya le da un uso o la explota con la minería, o también para referirse a las piedras



Michael Heizer, 2007, *Levitated mass*, Museo de Arte del Condado de los Angeles (LACMA).
Peso 340 toneladas, altura 6.5 m, ancho 6.5 m, Profundidad de la ranura 4.5, ancho interior de la ranura 4.5, ancho exterior de la ranura 5.7.
Recuperado de <https://www.lacma.org/press/levitated-mass> Carpeta de prensa

preciosas en un lenguaje común¹⁴, los elementos de la naturaleza son susceptibles a la interpretación de las manifestaciones artísticas, de su potencialidad “una nueva forma de observar y valorar a la naturaleza; no de aquello que podemos extraer sino de lo que podemos aprender de la misma” (Benyus, 1998 p. 10) la contemplación, el conocimiento, la imaginación y la creación operan en una singularidad, son herramientas que abren los procesos artísticos.



Abraham Poicheval, 22 de Febrero al 2 de Marzo, 2017. *Pierre*. Performance realizado en el Palacio de Tokyo.
Recuperado de <https://www.palaisdetokyo.com/fr/evenement2/abraham-poicheval>

¹⁴ En la investigación utilice indistintamente el término de “roca” y “piedra”, ya que veo conveniente tanto su expresión coloquial, poética y científica.

2.1.1 HUELLA Y ARCHIVO: LA IMAGEN COMO REGISTRO ARQUEOLÓGICO

El archivo se ha convertido en un recurso dentro de las prácticas artísticas contemporáneas, como lo llama Foster (p. 12, 2004) “un impulso de archivo”, y “el artista como archivista” corresponde al trabajo de la imagen a partir del arte de la memoria cultural, ya sea de carácter histórico, metafórico o personal. Donde se hacen presentes algunos elementos como: la colección, recolección, acumulación, seriación y montaje dentro de la práctica archivística.

Al archivo se le pueden asociar dos principios rectores básicos: la mneme o anamnesis, (la propia memoria, la memoria viva o espontánea) y la hypomnema (la acción de recordar). Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) (Guasch, 2005, p. 158).

Desde las prácticas artísticas existe la posibilidad de replantear otras formas de hacer archivo y/o hacer visibles otros tipos de archivos, creando tejidos, conexiones, reconfigurando y desmontando la idea colonial de pensar el pasado que compone la memoria “a través de mutaciones de conexión y desconexión, un proceso que este arte también ayuda a revelar” (Foster, 2004, p. 105). Teorizar dentro de las lógicas y la reconfiguración de la noción moderna del archivo en el proyecto tiene como sustento la recopilación espacial desde la mirada pos-estructuralista donde la realidad está compuesta por estructuras dinámicas de un universo inestable y mutable.

La propuesta en relación con el archivo y la imagen gráfica desde un planteamiento arqueológico produce un pensamiento de código través de la re-significación de diversas lecturas que habitan dentro de las construcciones urbanas. Cuando se piensa el tiempo o la materia en términos arqueológicos, se devela que la primera capa es en realidad la última. Es así que se recurre a un registro arqueo-gráfico como un instrumento para conformar un archivo. La gráfica es un recurso técnico para la investigación de la imagen que ayuda a conformar narrativas poético-visuales. Hablo de una “impronta espacial” conformada por la representación de un lugar material presente en el transcurso de la humanidad, donde existe la necesidad de demostrar el paso del tiempo, la inestabilidad de la naturaleza, el entorno y la cotidianidad a través de la observación, como parte de un proceso de reflexión, donde los fragmentos de una realidad rodean nuestro espacio como señales potenciales de memoria y archivo.

La memoria se desarrolla en un acto de resistencia al paso del tiempo, se vuelve metafóricamente un hecho melancólico. Las posibilidades de conservación de las pruebas objetuales y visuales describen un tiempo pasado, pero que se recrea constantemente en anclajes temporales. Las prácticas artísticas son un lugar importante para desarrollar reflexiones sobre la historia del arte, la filosofía y para articular desde la praxis relaciones entre la huella y el archivo. Para ello, se requieren de nuevas experiencias de representación y figuración de otras instituciones y modelos de experimentación o aprendizaje, de formas inéditas del reparto del saber, aberturas originales entre las disciplinas, incluso ejercicios alternativos entre teoría y praxis, lo privado y lo público.

Tal es el caso del *Atlas Mnemosyne* (1929) del historiador Aby Warburg, se trata de un archivo visual compuesto por más de dos mil imágenes configurado de una forma fragmentaria, esta colección de imágenes corresponde a un aspecto documental, organizada en relaciones visuales según su clasificación, estos vínculos hacen una cartografía dinámica de observar la temporalidad de las imágenes. La yuxtaposición de imágenes y texto se centra en el análisis de la memoria a partir del material fotográfico de su investigación.



Aby Warburg, (1929) *Atlas Mnemosyne*, Panel 79.
Collage y montaje fotográfico
Recuperado de <https://www.warburg.library.cornell.edu/panel/79>

La implicación del documento como dispositivo poético contiene otro tipo de narraciones, clasificaciones y formas de contar, se hace visible un gesto idiomático y performático necesario que determina gran parte de las poéticas visuales bajo las cuales hoy se piensa, se comparte, expone y exhibe el archivo.

Las imágenes son portadoras del presente y se pueden considerar como un archivo documental que administra un espacio-tiempo específico, que visibiliza los objetos que se recopilan, ordenan, informan y/o ilustran como una construcción discursiva. La retención del pasado construye al archivo como objeto testimonial del suceso, crea una realidad desde la memoria ancestral, partiendo de estructuras visuales capaces de transformar su lógica. Esta construcción discursiva de la poética y del archivo pretende cuestionar la realidad a partir de la imagen como síntesis de significado, desarraigándose de un origen, configurando una estructura histórica.

El sentido de los archivos, que se articulan desde el principio de procedencia, organiza una información que opera dentro de un entorno de estancia jurídica y autoridad epistemológica. Este documento comprendido dentro de la metáfora de la realidad material se encuentra en zonas de comunicación con redes de memorias para preservar un contenido huella-vestigio-testimonio.

Derrida (1986), habla de una grafía dentro de un no-origen que surge dentro de un sistema lingüístico que conduce a un devenir de la huella, ese devenir es la ausencia de la verdadera presencia, la huella de-construye el origen y nos remite a un pasado absoluto, se encuentra dentro de una temporalidad presente-pasado.

La huella, es, en efecto, el origen absoluto del sentido en general. Lo cual equivale a decir, una vez más, que no hay origen absoluto del sentido en general. La huella es la *différance* que abre el aparecer y la significación. Articulando lo viviente sobre lo no-viviente en general, origen de toda repetición, origen de la idealidad, ella no es más ideal que real, más inteligible que sensible, más una significación transparente que una energía opaca, y ningún concepto de la metafísica puede describirla. Y como es, a *fortiori*, anterior a la distinción entre las regiones de la sensibilidad, del sonido tanto como de la luz, ¿hay algún sentido en establecer una jerarquía “natural” entre la impronta acústica, por ejemplo, y la impronta visual (gráfica)? La imagen gráfica no es vista; y la imagen acústica no es oída. La diferencia entre las unidades plenas de la voz permanece inaudita. Invisible también la diferencia en el campo de la inscripción (p. 84-85).

Posteriormente sigue diciendo que la “huella es la apertura de la primera exterioridad en general, el vínculo enigmático del viviente con su otro y de un adentro con un afuera: el espaciamento” (p.92), es decir, esto aplicado a la gráfica, la impronta, es la huella originaria que tiene la condición de diferencia, su implicación del encuentro con otro cuerpo o materialidad que lo imprime, es la alianza de dos naturalezas que se unen dando resultado a la huella como evidencia del encuentro de los cuerpos que son creados por ella misma, también explica que “antes de la huella, no existía nada”, dando lugar a que todas las presencias son fragmentos.

La huella es origen y no-origen, es presencia y ausencia, es materia y metafísica. La huella es un espectro producido por intervalos espaciales y temporales que hablan de sí mismos, de un mundo pasado que se retiene en una memoria gestada por un cúmulo de huellas. Pensar la imagen como una arqueología del archivo, huellas, datos, grafías, se convierte en un registro de un presente que resguarda una esencia del ahora.

El archivo como creación artística permite desarrollar desde la imagen un pensamiento sobre la huella como lenguaje de creación contemporánea, excavar en un pasado colectivo para la examinación de temporalidades acumuladas se puede llevar a cabo desde una poética visual. Pienso la huella como un archivo material que tiene las posibilidades de profundizar los perímetros de un archivo. La huella es el acto de marcar una determinada materialidad física, es el surco de un cuerpo a otro en un entorno (espacio) y período (tiempo).

Este pensamiento arraigado con las propiedades del material puede crear analogías para dialogar con una imagen creada o pensada desde las particularidades de la gráfica. La dialéctica de la naturaleza como un proceso natural de transformaciones de la superficie de la tierra como matriz en construcción constante, la erosión, la acumulación de un relieve que moldea y modifica un territorio. Los estudios arqueológicos se encargan de la conservación de la memoria de sitios específicos para reconstruir el pasado. Entonces, ¿cómo desde la imagen gráfica es posible articular otras formas de entender la memoria a través las estéticas contemporáneas?, ¿la acumulación puede hablar sobre un archivo?, ¿qué nuevas narrativas se pueden constituir a partir del arte al pensar en un archivo visual sobre la Tierra? Archivar o recopilar los datos de cierta investigación visual crea un sinfín de procesos, en este sentido, en el proyecto se buscó hacer archivo con base en una arqueología gráfica que funciona dentro de los parámetros de huella y registro.

2.2 ANTROPOCENO, UN CONCEPTO CULTURAL

En este apartado se aborda el tema del antropoceno como un hecho científico, ambiental y un interlocutor de una nueva era geológica, y cómo este término ha brotado a las esferas del arte y cultura, creando narrativas estéticas a partir de sus representaciones y propiedades particulares en las prácticas artísticas. A lo largo del apartado, explicaré algunos puntos clave que me han servido para las reflexiones y conformación de mi pensamiento en torno a mi quehacer artístico en la época del antropoceno.



Robyn Woolston, 2013, *Welcome to the Fabulous Anthropocene Era*. Instalación
Recuperado de <https://www.geekwire.com/2016/signs-anthropocene-age-leaving-mark-earths-geological-record/>

Hablar desde la contemporaneidad sin que se encuentre presente el concepto antropoceno en determinadas áreas de estudio y/o en la vida actual es inconcebible, es un término proveniente de la composición de las palabras griegas “*anthropos*” (humano) y “*kainos*” (nuevo), un concepto complejo que principalmente describe las conductas del ser humano y el impacto de éstas dentro del planeta Tierra, que han generado un cambio tan drástico que ha llevado a ser comparado con una fuerza de un fenómeno natural, un agente planetario capaz de formar una nueva era y capa geológica. Pero, que sin duda, es también una huella cultural que registra dicho comportamiento ya que no solo abarca las ciencias naturales y disciplinas aledañas como geología y ecología, sino que se gesta dentro de las disciplinas social, política, cultural y artística.

Ya van más de diez años que se cuestiona, acepta, ratifica y sigue en auge el concepto antropoceno. El Premio Nobel en Química Paul Crutzen (1933), utilizó el concepto en el año 2000, es ahora un punto inicial que hace referencia a la división del pasado y futuro de la Tierra. El grupo de trabajo “*Anthopocene Working Group*”¹⁵, publicó un estudio explicando que los nuevos materiales como el plástico y los restos de la actividad nuclear pueden ser considerados como un modificador terrestre.

Cuando Paul Crutzen y Eugene Stoermer (2000) presentaron por primera vez la idea del antropoceno en el boletín del Programa Internacional Geósfera-Biósfera (IGBP, por sus siglas en inglés), no podían haber previsto la meteórica trayectoria del antropoceno. Si lo hubieran sabido, seguramente no habrían publicado su propuesta en un boletín interno, sino en una revista científica prominente para alcanzar a la comunidad científica mundial. Dos años después, Crutzen (2002) rectificó esta omisión cuando presentó su hipótesis en un preciso y sucinto artículo de una página titulado “Geología de la humanidad”, en la revista Nature. Los seres humanos, sugirió, se han convertido en una fuerza geológica poderosa, tan es así, que es necesario designar una nueva época geológica para describir con

¹⁵ “Anthopocene Working Group”, Recuperado de <https://theanthropocene.org/topics/anthropocene-working-group/>

precisión este desarrollo. Esta nueva “época de los seres humanos”, el antropoceno, comenzó con la Revolución industrial a finales del siglo XVIII. La humanidad seguirá siendo una fuerza ambiental predominante durante miles de años (Trischeler, 2017, p. 41).



6 de Agosto de 1945, Aérea a 548 metros, Japón, Hiroshima. Potencia 16 Kt.
Recuperado de <https://www.nytimes.com/2016/05/24/science/hiroshima-atomic-bomb-mushroom-cloud.html>

Para que estratigráficamente se pueda declarar una nueva era geológica es necesario que un mismo elemento se repita alrededor de todo el globo terráqueo, esta referencia física es encontrada en los rastros de las pruebas termonucleares y a bomba atómica (1945), esta es la evidencia de una nueva época. Numerosos estudios señalan diferentes puntos de partida donde se pudo desarrollar e iniciar el antropoceno, desde la aparición del humano y la creciente necesidad de modificación tanto del paisaje como del entorno, hasta la utilización desmedida de los recursos naturales; como consecuencia se desató un cambio de ecosistema.

La revolución neolítica dejó huellas detectables en el registro geológico. Innumerables elementos de evidencia de palinología, arqueología, geología, historia y antropología cultural apoyan la tesis de que las alteraciones humanas en el paisaje de Eurasia comenzaron durante la Edad de Piedra tardía y ganaron un nuevo atributo durante las edades de Bronce y Hierro (Trischeler, 2017, p. 44).

Aunque la mayoría de los estudios lo acuña a finales del siglo XVIII, con el proceso de la industrialización, el evidente progreso y transformación tecnológica en las sociedades. Es difícil acusar a una época en específico ya que el desarrollo del humano ha sido acorde a su momento histórico-social y tecnológico, pero no es hasta 1950 en donde se desarrolla y activa el sentido del consumismo. La guerra, las enfermedades, la colonización, la globalización, el capitalismo, cualquiera que hubiese sido el factor detonante es solo parte de la evolución y del mismo ciclo en el cual el humano ha tratado de acoplarse y transformar el medio a su conveniencia. Y que, al final, no es necesario buscar culpabilizar a nuestros antepasados, sino dirigir esos esfuerzos para centrarnos en concientizar la época actual y sus consecuencias ecológicas y geológicas para tomar las medidas necesarias para comprender la evolución planetaria, sanar el presente y proteger el futuro próximo.

A finales de agosto de 2016, el AWG presentó su resumen de la evidencia y recomendaciones provisionales. Sus 35 miembros, con una sola abstención, estuvieron de acuerdo en que el concepto de antropoceno “es geológicamente real” y el fenómeno de escala suficiente para considerarlo parte de la Escala de Tiempo Geológico oficial. La mayoría de miembros del AWG también está de acuerdo en la asignación de una época que signifique que el Holoceno ha terminado (Trischler, 2017, p. 48).

Es necesario mencionar que el antropoceno obedece a un momento de la historia de la Tierra, que su nombramiento se distingue como un registro de nuestra especie, donde se denota el absoluto antropocentrismo y arrogancia que caracteriza al ser humano en una época en la que éste se ha erigido como

propietario del mundo, disponiendo y gobernando sobre los recursos y el poder de una forma deliberada.

Algunos científicos como la profesora Donna Haraway (1944) prefieren llamarlo “*Capitaloceno*” como el uso desmedido y plazo de vida de los objetos de consumo, acuñándole la responsabilidad a los medios de producción y en cómo estos utilizan la energía y la economía.

Se trata de algo más que del –cambio climático–; se trata también de la enorme carga de productos químicos tóxicos, de la minería, del agotamiento de lagos y ríos, debajo y por encima del suelo, de la simplificación de ecosistemas, de grandes genocidios de personas y otros seres, etc, en patrones sistemáticamente conectados que pueden generar repetidos y devastadores colapsos del sistema. La recursividad puede ser terrible (Haraway, 2016, p. 16, 17).

Haraway menciona la fatalidad a la que nos podemos dirigir a partir de no unir fuerzas y querer aportar nuestra visión en un mundo guiado por el capitalismo y el egocentrismo, ya que no solo el planeta es nuestro hábitat natural sino de un sinfín de especies de todas índoles, es nuestro único hogar; así mismo, aborda la idea de generar conciencia a partir de nombres de película de suspenso: “El Chthuluceno necesita de, por lo menos, un slogan (ciertamente, más que uno); todavía gritando “Cyborgs para la Supervivencia Terrestre”, “Corra Rápido, Muerda Fuerte” y “Cállese y Entrene”, yo propongo “¡Haga Pariente, No Bebés!” (p. 20).

Por otro lado, existen otras vías posibles de revalorar y cuestionar las relaciones humanas, es así que nos encontramos con el término “Faloceno” con relación a una postura de la naturaleza dentro del ecofeminismo, que señala al patriarcado como agente primordial, el grupo de activistas venezolanas LasDanta LasCanta (2017), postulan:

El concepto de Faloceno, como una hipótesis de trabajo, pues consideramos que esta era se sustenta en un entramado de relaciones sociales desiguales, jerárquicas, opresivas y destructivas,

que afectan especialmente a las mujeres y a la naturaleza, y que son constitutivas de la civilización occidental. El actual modo de exterminio de la red de los distintos ecosistemas del planeta es una extensión “natural” de las relaciones de dominio y de las formas de violencia características del patriarcado (p. 26).

Esta mirada ecofeminista apunta a la desigualdad de género como un punto clave para entender las narrativas de la transformación planetaria y a la mujer tratada como territorio así como a las tierras en el neolítico hace ya más de once mil años. Estas estructuras socio-económicas y de poder, del control masculino, denuncian que “el Faloceno, el tiempo patriarcal el tiempo histórico ha sobrepasado y erosionado al tiempo geológico” (p. 32). Me parece sumamente importante mencionar estas postulaciones que deconstruyen el plano epistemológico, es necesario abordar la problemática en diversos parámetros, para tener una mirada más amplia sobre el tema, visualizar otras maneras de reflexión de un mismo concepto y las derivas que éste mismo puede ocasionar.

En cambio, la postura del antropólogo británico Tim Ingold señala que la idea del antropoceno no la comparte, explica que existen más fuerzas y seres que pueden producir enormes movimientos y cambios, como un conjunto de lo que sucede en el planeta. Sin embargo, la humanidad en “la era del capital” ha causado grandes cambios en el desarrollo industrial. Ingold menciona que tal vez no es adecuado el término y la comunidad de geólogos no terminan de aceptarlo como un concepto geológico, pero sí como un concepto retórico abierto a discusiones y debates.

Este mismo antropocentrismo al que alude la nueva capa geológica y su concepción van más allá de designar una huella, ya que estas metodologías nunca se pueden deslindar de un discurso humano, es decir, regresando al concepto medieval del modelo geocéntrico, se le vuelve a otorgar un peso al humano como centro del universo, en su misma cosmovisión capitalista, el antropoceno está generando discursos que se asemejan a este retorno del pensamiento.

Las diferentes conceptualizaciones del antropoceno influyen en varios ámbitos: científicos, filosóficos, ecológicos, antropológicos, históricos, sociales, económicos,

políticos, culturales; se argumenta que es la “época de los seres humanos”, es también una oportunidad para superar tanto la división temporal, ontológica, epistemológica e institucional entre naturaleza y cultura que ha dado forma a la visión hegemónica del mundo occidental desde el siglo XIX, para explorar nuevas formas de colaboración de características interdisciplinarias. El antropoceno despierta interés en múltiples disciplinas de las ciencias y humanidades, en donde se crean discusiones y debates que abren diferentes formas de entendimiento, para poner en evidencia los límites de la naturaleza y el paradigma cultural atravesando contenidos de diversas narrativas. Así como la necesidad de relucir el término en diversas esferas del conocimiento: en el ámbito académico, en el espacio museístico, exposiciones, conferencias para que llegue al público en general y así descentralizar la información respecto a nuestro presente para observar como cada disciplina puede aportar investigaciones desde su área.

Explicarlo desde otros parámetros hace que el término se modifique, para entender esta problemática actual es necesario pensarla dentro de lo cultural y artístico para reflexionar sobre diversas cuestiones: las visualizaciones del antropoceno. ¿Existe un cambio epistemológico sobre las estéticas de creación en la época del antropoceno? ¿Cuáles son las potencialidades visuales que pueden articular esta nueva narrativa? Estas interrogantes surgen como apuntes sobre la imagen-mundo y nuevas formas de creación. En este caso, el proyecto de investigación pretende poner en reflexión, visualizar otras narrativas para comprender y colocar en debate el papel que tienen en la actualidad las prácticas artísticas dentro del proceso de conceptualización del antropoceno.

El trabajo del fotógrafo canadiense Edward Burtynsky se caracteriza por las tomas a paisajes en desastre medioambientales, capturando un momento de catástrofe propiciado por la humanidad. Todos estos apuntes teóricos que se presentaron muestran diversas formas de observar, se reúnen diálogos tanto de científicos, investigadores, activistas y artistas, generando un debate entre los pensamientos sobre la humanidad y la Tierra. Son propiciados por una ciencia que se desplaza a pensamientos democráticos y genera conexiones para crear nuevas líneas investigativas con el propósito de ampliar, profundizar y enriquecer las

propuestas del pensamiento. Desde un punto de vista multidisciplinar se analiza no solo el impacto del ser humano a nivel planetario sino como un punto de encuentro que genera conocimiento complejo a partir de las ramificaciones artísticas que proponen otras reflexiones y futuros posibles. Bien menciona el crítico de arte Hal Foster (1955), en su libro “El artista como etnógrafo”, la recodificación de la práctica artística en discursos es reubicada en contextos deconstructivos como táctica de abordar el trabajo de campo a modo etnográfico. Por ello, entrar dentro de las propuestas y discusiones derivadas de la concepción del antropoceno sirve como potencial expresivo desde un campo de investigación en las prácticas artísticas.

2.2.1 LA ACUMULACIÓN DEL RESIDUO: TECNOFÓSILES Y PLASTIGLOMERADOS

Después de hablar sobre la era del antropoceno, es necesario un apartado para describir los elementos que lo conforman y sus aplicaciones estéticas y artísticas. De esta manera es que llegué a conocer el término: plastiglomerado, utilizado en el año 2014 por el profesor Peter Haff, especialista en geología e ingeniería civil ambiental de la Universidad de Duke. Es así que la tecnosfera¹⁶ global define la presencia de una nueva capa en el planeta; la tecnosfera, por su comportamiento, se traduce en la interrelación de elementos como: las diferentes tecnologías de comunicación, el transporte y otros sistemas que actúan conjuntamente, así como otras fuentes de energía con el propósito de construir nuevos espacios y objetos de consumo. Este sistema consumidor está conformado por los seres humanos y los sistemas tecnológicos, es la mezcla de humanidad y tecnología: las humanidades digitales en el antropoceno.

Los tecnofósiles son estos objetos tecnológicos creados por el ingenio humano, que han ayudado a tener una vida más cómoda dentro de la naturaleza, estos materiales abarcan desde un micro-chip, un cepillo de dientes, pasando por una botella de plástico, coches, computadora, sillas, etc. Se habla de ciudades,

¹⁶ “Tecnosfera: por tecnosfera se entiende la parte física del medio ambiente que sufre modificaciones originadas por el ser humano. Es un sistema conexo a escala mundial que engloba personas, animales domésticos, tierras cultivadas, máquinas, ciudades, fábricas, carreteras, redes ferroviarias y de transportes, aeropuertos, etc.” Recuperado de <https://es.unesco.org/courier/2018-2/lexico-del-antropoceno>

autopistas, licuadoras, cucharas, usb, todo aquello que se construye o fabrica es una tecnología para el bienestar humano, solo por mencionar algunos de los infinitos objetos por los cuales estamos rodeados. Todo esto podrá llegar a convertirse en un registro fósil del futuro, que es producido y utilizado diariamente, formado tanto de materiales de pequeña como de gran escala que llegan a ser un residuo y su transformación está relacionada directamente con el entorno.



Plastiglomerados, 2018, Playa Kamilo, Hawai
Recuperado de https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/una-roca-alternativa_8814

De lo anterior, hago dos categorías: los tecnofósiles y los plastiglomerados. Los primeros son estas herramientas alteradas y mezcladas con otros objetos similares a ellos que al momento de perder su funcionalidad se convierten en tecnofósiles; y los plastiglomerados son una nueva roca-mineral, vestigio contemporáneo de la época actual, son la fusión de los desperdicios y/o basura sólida más la unión de los sedimentos rocosos de la superficie terrestre, encapsulándose y mezclándose con otras sustancias que dan paso a otras

formas. Ambos términos son un símbolo socio-natural conformado por basura y residuos, son un señalador y registro tangible del futuro de la época geológica.

El estudio de la revista *Anthropocene Review*, compara nuestra época con la que vivieron los dinosaurios, es decir, sus huellas son traducidas en pisadas arqueológicas, de manera similar, los humanos dejaremos estas marcas compuestas por la producción del capitalismo y la actividad y hábitos humanos, siendo así completamente diferentes a cualquier época de la historia de la Tierra. Al igual que los dinosaurios dejaron huesos y pisadas describiendo su entorno, los plastiglomerados serán la nuestra.

Es así que, los plastiglomerados son objetos que se han transformado, provenientes de la tecnología se han adherido a la capa geológica en estado sólido; la mezcla de la naturaleza con los desechos de la tecnosfera es la marca, es la nueva huella fósil y una forma diferente de ver y entender la naturaleza o una tecno-naturaleza. Nuevas rocas híbridas, alternativas que generan un gran número de investigaciones de una posible arqueología del futuro, despiertan imaginarios. Ya sea de una forma ficticia o no, este tipo de especulaciones pueden ser detonantes de una producción e investigación en las artes, “no es la natura naturata (las criaturas naturales en tanto resultados de un proceso), sino la natura naturans (la creación natural como un proceso en sí) lo que constituye la apuesta esencial de la intención artística” (Didi-Huberman, 2008, p. 46).

El capitalismo favorece al mercado cada año, generando un sinnúmero de productos nuevos que hacen obsoletos a muchos más objetos, donde estos mismos son los que cubren el paisaje y la superficie geológica, dispuestos a convertirse en el registro material del futuro, esta lenta transformación de los materiales son los sedimentos tecnofósiles. Estos restos ya han trascendido el concepto de “yacimientos” pasando a convertirse inclusive en todo un estrato geológico lleno de tecnofósiles que están originando un peso muerto sobre el planeta tierra.

Por primera vez, la ciencia ha llegado a un estimado de lo que pesa la tecnósfera —un concepto que define todo lo hecho por la humanidad en el planeta. En total, según un estudio liderado por la Universidad de Leicester, en el Reino Unido, es de aproximadamente 30 billones de toneladas. (D. Meza, 2016).¹⁷

El doctor y profesor de geología de la Universidad de Leicester, Reino Unido Jan Zalasiewicz (2016), afirma:

Los paleontólogos llaman fósiles a las trazas de estructuras hechas de animales. La mayoría de las especies animales dejan sólo uno - o como mucho algunos - diferentes tipos de traza. Por ejemplo, los dinosaurios hicieron huellas y los gusanos dejan madrigueras solo

¹⁷ Recuperado de <https://nmas1.org/news/2016/12/07/tecnosfera>

como una especie, sin embargo [...] el Homo sapiens ahora fabrica literalmente millones de diferentes tipos de rastros que van desde la nano-escala al tamaño de una ciudad.¹⁸

El filósofo, antropólogo y sociólogo francés Bruno Latour (2012), hace una crítica al sistema, es decir, nos explica que no sirve de mucho que unas cuantas personas tengan - *conciencia de la problemática actual* -, si el “cáncer del problema” proviene de grandes industrias y corporaciones, obviamente pensando en la escala de producción y la raíz de la problemática. Bruno Latour brinda varias reflexiones sobre la crisis ambiental:

La desconexión que existe entre el rango, la naturaleza y la escala de los fenómenos y la batería de emociones, hábitos del pensar y sentimientos que se necesitaría para tratar con esa crisis: no digamos para actuar en respuesta a ella, sino apenas para dedicarle algo más que una atención pasajera (p. 67).

Así mismo reflexiona que nadie es responsable de forma aislada, sino como conjunto, denominado humanidad. Somos ya una fuerza natural comparada con una cascada o un ciclón, y esa misma desconexión colectiva ha creado la apatía suficiente para llegar al estado actual de la Tierra, dejando de ser esa “diminuta” especie. La basura no es el problema, ya que la arqueología es la búsqueda de estos artefactos que hablan de un tiempo en específico, sino el cómo se produce tal deshecho. El sentir y la forma de interpretación del entorno tienden a que todos tengamos un carácter de ver, traducir, codificar, descifrar y absorber estos datos.

Y así es como estos desechos cotidianos, productos del capitalismo, pasan a ser un material tan contundente de la huella humana como bien apunta el libro *Revolviendo en la basura, residuos y reciclajes en el arte actual*, que reúne diferentes artistas que trabajan con la basura que se gesta en la actualidad, ésta será la arqueología del mañana, los residuos que hoy creamos serán aquello por

¹⁸ Recuperado de <https://www.periodicoelnuevomundo.com/2018/12/dentro-de-millones-de-anos-mucho.html>

lo que se nos conozca en el futuro. También se menciona la idea de residuo, ésta ha sido utilizada a lo largo de la historia del arte, específicamente al encontrarse con objetos que sirvieron para las creaciones de diversas piezas principalmente por las corrientes del cubismo, dadaísmo, surrealismo, pop-art, arte conceptual, land-art y arte povera. Los desechos han estado presentes como estrategia de creación en el arte, invitando a reflexionar sobre cómo una obra puede ser creada con argumentos que consideran las actividades humanas y las artísticas como experiencias estéticas

No tenemos escapatoria, el plástico se inmiscuye en el ciclo rocoso, borrando las fronteras sobre lo que es - la naturaleza -, nuestros sentidos conocen y reconocen otra naturaleza acuniándole validez material, ya que no se puede separar en esta actualidad un estilo de vida que no lleve consigo las diferentes herramientas tecnológicas. Esta cultura material está inmersa en nuestra cotidianidad.

Por ello, me parece necesario mencionar ejemplos de prácticas artísticas que exploran la basura como tecnofosiles y plastiglomerados. Existen artistas que han colaborado con profesionales de otros ámbitos disciplinarios, tal es el caso del trabajo en conjunto de la artista Kelly Jazvac, la geóloga Patricia Corcoran y el oceanógrafo Charles Moore, durante el año 2013 en la playa Kamilo Beach en el extremo sur de la Isla Grande de Hawai. Este es el primer lugar donde se tiene el registro de la nueva roca formada por los materiales naturales y el plástico, el descubrimiento del plastiglomerado, producido por la gran actividad volcánica de la isla donde la lava caliente se mezcla con los plásticos tirados que dejan los turistas, la artista creó una serie



Kelly Jazvac, 2013, *Plastiglomerate*. Ready-made.
Credito de foto: Jeff Elstone. Recuperado de <https://www.kellyjazvac.com/Stones/Stones.html>



Maarten Vanden Eynde, 2013, *Globe*. Varios Materiales, instalación permanente en Vent des Forets, France, 850 x 850 x 850 cm. Recuperado de http://www.maartenvandeneynde.com/?rd_project=522&lang=en

de ready-mades de nuestra época, exponiendo así el fenómeno actual.

La pieza *Globe* del artista Maarten Vanden Eynde, reflexiona alrededor de los desperdicios que se generan diariamente, haciendo una esfera de 8.5 metros de diámetro de chatarra y basura. Se observa la misma necesidad de acumulación y la reflexión en torno al desperdicio después de su uso, de esta manera se pueden encontrar más ejemplos de artistas que trabajan con el material desde la primicia de la crítica al sistema de producción capitalista de la sociedad.

La cultura en la actualidad está ligada con el deshecho, el desperdicio material está presente en el arte actual; por ello, es necesario vincularlo dentro de los conceptos gráficos en los cuales he estado trabajando, que llevan a generar las siguientes preguntas y reflexiones sobre la gráfica contemporánea en la época del antropoceno: ¿es posible registrar esta materialidad bajo los criterios y posibilidades técnicas de la gráfica?, ¿si la gráfica obedece a un sistema de reproducción de huella, es posible abrir diálogos de esta índole que describan el antropoceno?, y vuelvo a traer a la mesa de discusión después de este análisis la idea de hablar de una “imagen-residuo” en la era del antropoceno.

2.2.2 GEO-ESTÉTICA DEL PAISAJE: CONGLOMERADOS DE SUPERFICIES, CARTOGRAFÍAS Y TERRITORIOS

Comprometerse con la realidad entre las relaciones de la sociedad-naturaleza nos hace responsables de un escenario. La presencia directa o indirecta que ejerce la humanidad en la actualidad sobre el planeta se ha expandido, somos un agente activo en el cambio de la Tierra, nuestra mirada condiciona la época, abre formas de re-pensar el paisaje y territorio como espacios volubles de transformaciones y alteraciones humanas en una nueva era geológica.

Las nociones de la geo-estética abarcan problemáticas espaciales, donde las ciencias sociales han podido analizar fenómenos artísticos como la descripción geográfica y su deconstrucción a partir de la mirada estética. El “giro espacial” (Boyer, 2009) explora poéticas en torno al pensamiento de la naturaleza como potencia artística y las relaciones espaciales entre tierra-territorio.

En primer lugar, establece la primacía de la geografía como modelo del pensamiento sobre la historia. Segundo, suplanta la pregunta del origen (histórico y necesario) de la filosofía por la pregunta (geográfica y continente) acerca del “medio” que condiciona su aparición. Tercero, pone el pensamiento en relación directa con la Tierra y el territorio, en vez de representarlo como la relación mediada entre sujeto (cognoscente) y objeto (conocido). Se produce así el desplazamiento de un paradigma epistemológico hacia un paradigma ético-estético (p. 23).

El mundo es un lugar inestable, fluctuante y lleno de cambios, donde la humanidad se ha acoplado durante siglos; entendiendo las fuerzas naturales impredecibles e imposibles de controlar, nos damos cuenta de los movimientos terrestres hasta que suceden, la problemática es que hemos perdido la sensibilidad de pensar nuestro entorno, de atender y responder directamente a los cambios que se están produciendo.

El paisaje cambia con cada paso en el suelo; a través de la imagen con enfoque antropocéntrico, el territorio y sus transformaciones componen un enfrentamiento entre la cultura y el mundo natural, las distinciones están desfasadas. En la actualidad, es difícil buscar un significado a la naturaleza, el entorno que ha creado la humanidad para sobrellevar su existencia parte desde una naturaleza que se va transformado y cambiando, accede a lugares desconocidos que no entran dentro de los cánones de “naturaleza”, es decir, en nuestra sociedad es natural una casa, ropa, etc., y de cierta forma son necesarios. La naturaleza no se puede encontrar separada de las acciones humanas, a menos que estemos dentro de una comunidad que se rija por otras costumbres totalmente ajenas al desarrollo global de la humanidad.

A continuación voy a hacer mención de lo que considero dos tipos de geo-estéticas, la primera es la modificación del plano gráfico a partir de las transformaciones dinámicas del medio ambiente y, la segunda, donde el artista realiza un obra, es la encargada de señalar, modificar o interferir directamente con el espacio para generar diálogos geo-estéticos, lo cual que está muy relacionado con el land-art.

Comienzo la reflexión mencionando la existencia de una playa en Rusia, localizada en la Bahía de Ussuri, conformada de botellas de cristales que son arrastradas por la corriente marítima, un vertedero de botellas de vidrio de vodka, cerveza y porcelana, ahora estos desechos se han transformado en piedras multicolores ya que se fueron erosionando y puliendo por el mar, ahora es un área protegida, un claro ejemplo de cómo la naturaleza ha cambiado los materiales y los ha conglomerado en un territorio.



Playa de los Cristales, Bahía de Ussuri, Rusia.
Recuperado de <http://www.metro.co.uk/2017/01/31/broken-glass-turns-coast-into-a-stunning-pebble-beach-641830>

Otro cambio drástico se trata del plástico en los océanos como una manifestación de las diferentes formas de acumulación a un ritmo imperceptible al de los cambios rápidos y notorios ya que no es visible para nosotros, es urgente considerar la relativa invisibilidad de la *violencia lenta*¹⁹ como una manifestación de constante cambio. Es oportuno hablar de la *sopa de plástico* como la indudable manifestación de que se ha creado plástico más allá de nuestras posibilidades; esta isla de plástico mide casi 6 veces Francia y se desplaza por el Pacífico Norte con 270 mil toneladas, es un vertedero con una amplitud descontrolada, afecta la vida de microorganismos, fauna, flora marina y aves de la zona. La materia plástica no es estática, según estudios oceanográficos afecta tanto la superficie como las profundidades, ya que se queda atrapada dentro de las corrientes marinas, haciendo una isla dinámica, introduciendo un cambio en la naturaleza. Las partículas plásticas forman parte de una superficie neo-natural, un ciclo en donde se convierten en arena y/o rocas. A nosotros como especie nos tomó siglos de adaptación en el planeta, sin embargo, no estamos dejando el tiempo suficiente para que la Tierra haga lo mismo.

¹⁹ Rob Nixon escribió un libro respecto al término de “violencia lenta”, comprende la violencia que ejercemos en el planeta desde una aportación minúscula al cambio climático, que aparentemente es menos visible pero persistente en el tiempo y así surge la modificación de las relaciones en los ecosistemas.

Estas zonas marinas son parte de una factura humana, el material se va separando en diminutas partículas, la fauna marina está ingiriendo plástico, así que como humanidad estamos modificando las características no solo de la tierra y los animales acuáticos, sino de nosotros mismos. ¿Cuánto plástico hemos consumido sin darnos cuenta? ¿Cuánto plástico es parte ya de nuestro sistema? ¿En unos años será evidente un porcentaje de esto dentro de diferentes especies? ¿Nos modificaremos genéticamente adaptando este material? Se pueden generar más preguntas de la misma índole de las cuales no tendremos una respuesta, simplemente queda crear imaginarios a partir de los pensamientos y cómo estos mismos pueden ayudar a entender nuestro paso por la Tierra.

Dentro de la investigación he encontrado que son numerosos los proyectos que están vinculados a un marco conceptual contemporáneo, abarcando temas dentro del arte con diversas disciplinas que buscan unir diversos ámbitos. El ejemplo de la pieza *Ice Watch* (2015) del artista Olafur Eliasson y el geólogo Minik Rosing, con la que realizaron una investigación que de acuerdo con “El Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático” (IPCC, por sus siglas en inglés) determina que cien toneladas de hielo se funden cada centésima de segundo. Con esta cifra en mente, el artista y el geólogo crearon un proyecto



Olafur Eliasson, 2014, *Ice Watch*. Instalación. Place du Panthéon, Paris, 2015.
Fotografía: Martín Argyrglo
Recuperado de <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>

público, que nos señala como ente responsable de este acontecimiento, *Ice Watch* se encuentra conformado por doce bloques de hielo del fiordo de Groenlandia que se derriten frente a los ojos del espectador, es un anuncio y protesta sobre el cambio climático, donde el mundo entero toma la postura pasiva del observador.

Un ejemplo de una práctica artística que reflexiona en torno a los cambios climáticos, situaciones ecológicas y territorios, es el museo-monumento del artista Tomás Saraceno, su obra *Museo Aero Solar* (2007) se trata de una acumulación de bolsas de plástico reutilizadas y recortadas de forma rectangular que se unen para después ser infladas naturalmente por el sol, generando un domo de plástico que cada vez se hace más grande. La idea es de un proyecto a largo plazo y colaborativo, se involucran varios participantes de diferentes partes del mundo, la pieza cada vez se hace más grande porque se van integrando nuevas bolsas de plástico por el público, creando una comunidad de código abierto cuestionando así la relación con el material y el territorio, forma una pieza de impacto visual que hace reflexionar sobre las acciones individuales como una colectividad como transformador del paisaje, todos de manera indirecta e inconsciente estamos dejando nuestra huella material.



Tomás Saraceno, (2007), *Museo Aero Solar*.
20 mil bolsas de plástico recolectadas en Colombia
Cuba, Italia, entre otros. Recuperado de
<http://www.aerocene.org./buildit/>

La concepción de nuevos territorios se está gestando y así mismo tendrán que surgir proyectos artísticos que sensibilicen y cuestionen los nuevos parámetros de la naturaleza y la geo-estética que le corresponde comprender las nuevas cartografías y puntos de ubicación de los paisajes actuales. Estos ejemplos artísticos permiten observar un agotamiento de las nociones tradicionales sobre la concepción de obra manufacturada por el artista; también es notorio el

desplazamiento del museo o galería, ya que no necesariamente se ve al arte como una práctica de producción objetual, sino que se da el giro hacia la teorización y la estética que posibilita los objetos y la transformación del mundo físico como una manifestación artística.

Ser conscientes y sensibles a estas manifestaciones identifica diversas maneras de pensar dentro de las prácticas artísticas y geo-gráficas. La gráfica está relacionada con el territorio, por medio del trazo, la marca y la huella, se experimenta la manifestación de la grafía de un espacio. Así es que lo llevo a relacionar con mi propuesta artística, desde la reflexión estética de la gráfica como alternativa proveniente dentro de estos esquemas temáticos, de analizar y diluir las fronteras de los modos de ver.

2.3 ARTIFICACIÓN: LA COMPLEJIDAD ENTRE ARTE Y CIENCIA

Para finalizar este capítulo hablaré acerca de una conciencia sobre la complejidad ambiental-social-artística para proponer una forma de entender la época actual que genere diálogo y reflexión respecto a las problemáticas de la cultura material del antropoceno con una mirada geo-estética. Como artista visual contemporánea sensible y al mismo tiempo como persona preocupada sobre las problemáticas y cuestiones que afectan a la sociedad y al planeta. A partir de las cualidades de la reflexión gráfica que mencioné en el primer capítulo, propongo inmiscuir diferentes fórmulas visuales y plásticas para abarcar un panorama de acción que establezca vínculos con otros pensamientos y disciplinas artísticas. En este proyecto se busca que la gráfica como campo artístico se pueda involucrar y crear conexiones con otras miradas que a simple vista no quedan al descubierto.

Hacer visible lo invisible, así como sensibilizar lo que está ahí, ayuda a abrir cuestionamientos que no solo son, necesariamente, de preocupación artística, ¿de qué hablamos cuando hacemos una investigación en las artes?, ¿qué temas son los que se “deberían” tocar?, ¿cuál es una metodología de investigación-práctica viable?; es oportuno abrir un paréntesis para comentar que me encontraba continuamente realizándome estas preguntas, por un lado, pensaba que este tipo de temáticas reflexivas estaban dirigidas más a un ámbito social o filosófico que artístico y que dentro de los parámetros académicos no eran tan pertinentes; pero, por otro lado, me encontraba convencida de que son necesarias este tipo de analogías plástico-visuales dentro de las investigaciones en la producción artística, ya que el artista es hijo de su tiempo, que el arte siempre ha aportado otra visión a las formas de observar, y eso es completamente notorio si revisamos la historia del arte y las obras producidas en diferentes épocas sociales.

Como profesional en las artes es inevitable afrontar diferentes cuestiones, desde el tema, la investigación, la producción e ir resolviéndolo de una forma creativa. Por ello mismo no existe una metodología en las artes, no hay temas pertinentes que tocar. Los métodos interdisciplinarios son necesarios para una investigación en las artes, pues un tema puede ser observado desde la sensibilidad y de alguna forma salir de todos los esquemas establecidos, desde una libertad de pensamiento e imaginación para mirar sin prejuicios, para postular hipótesis, para crear, ¿porque si este tipo de investigaciones no se hacen dentro de estos espacios artísticos-académicos, entonces dónde?

Entonces, dentro de la complejidad ambiental propuesta por Enrique Leff, quien habla sobre la reflexión del conocimiento entre naturaleza y cultura como un conjunto de redes que se involucran constantemente como un todo, ya que lo ambiental es local y global, sustenta que lo que se llega a conocer del ambiente son fragmentos a escalas culturales, es así que propone un diálogo de saberes: “la complejidad ambiental es la reflexión del conocimiento sobre lo real, lo que lleva a objetivar a la naturaleza y a intervenirla, a complejizarla por un conocimiento que transforma el mundo a través de sus estrategias de conocimiento” (Leff, 2007, p. 2).

Así mismo, hago la unión con la artificación²⁰ como recurso epistemológico en torno a la producción de nuevas reflexiones tanto de la ciencia como del arte para poder mirar al mundo desde la estética como estrategia de creación de conocimiento y, de alguna manera, cuestionar las creencias hegemónicas de los saberes.

El neologismo ‘artificación’ se refiere a situaciones y procesos en los que algo que no es considerado como arte en el sentido tradicional de la palabra es convertido en algo semejante al arte o en algo que acoge influencias de los modos artísticos de pensar y actuar (Naukkareinen, 2014, p. 937).

El arte y la ciencia han estado en continua relación y entrecruzamiento, teniendo como estandarte el ímpetu de cuestionar y buscar más allá de un supuesto aspecto de la realidad, tratando de generar un nuevo conocimiento a la

20 En agosto del 2017 se llevó a cabo el curso al que asistí titulado “Artificación. ¿Es posible pensar la ciencia desde el arte?” impartido por la Dra. Mayra Sánchez Medina Instituto de Filosofía-Universidad de las Artes (ISA), La Habana, Cuba. Dentro del Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía de la Ciencia.

humanidad a partir de preguntas, reflexiones, planteamientos e investigaciones a diferentes problemáticas, para comprender un poco más las formas y cualidades de la existencia. Posiblemente, desde el arte puedan ser reveladas otros escenarios, donde el conocimiento sea trabajado desde una visión que dialoga con otra realidad y contexto, contribuyendo a enriquecer y ampliar los tan variados matices del conocimiento.

Todos estos conceptos han sido de gran ayuda en el pensamiento transdisciplinar del proyecto, es necesario materializar las ideas para poder comunicar a otros la labor de la investigación-creación. Es así que la construcción de un enlace de pensamiento a través de la disciplina gráfica, con un objetivo de generar una sensibilización y responsabilidad social por el manejo consciente de residuos personales es un punto que se desarrolla principalmente en la ecología, el proyecto no promueve un eco-arte o una búsqueda por la sustentabilidad ambiental, es más una mirada que señala la memoria material, espacial y temporal del paisaje sobre la basura como objeto poético en desuso de la sociedad de consumo y cómo puede ser llevado a prácticas artísticas. Los deshechos se ven como una innata superficie que estuviera dejando estos restos como parte de la misma Tierra, un modificador del espacio solo con el estar.

Dentro del pensamiento gráfico, veo a la Tierra con la función de una matriz de colografía, como anteriormente se había mencionado, la construcción de estas placas es a partir de una superficie en la que se van adhiriendo y acumulando diferentes elementos, texturas y materiales, estos dejan un registro-huella. A partir de esta analogía de dos mundos que se mezclan y que pueden afectarse mutuamente ¿es posible registrar este proceso gráfico de la superficie terrestre?, ¿se puede obtener una estampa de algún espacio terrestre que describa poéticamente estas reflexiones? estas fueron algunas de las preguntas a las que se enfrentó el proyecto para la práctica visual.

Por ello, me parecen necesarias las articulaciones en distintos espacios de enseñanza y aprendizaje. Aventurarse fuera de los límites disciplinarios para trazar nuevas formas de actuación, estimula la interacción entre disciplinas para un desvanecimiento de las barreras disciplinares y así alcanzar una dimensión estética-conceptual donde el enfoque es la producción de conocimiento y saberes. Al no establecer categorías de una manera jerárquica se han liberado las divisiones tradicionales en la estructura del conocimiento. La práctica artística se encuentra en la culminación de una hipótesis, el hacer para conocer. Surgiendo

reflexiones en torno a situaciones actuales, con contenidos simbólicos que proponen procedimientos del arte contemporáneo para intervenir en debates más amplios, dando paso a una puesta reflexiva orientada al diálogo con diversos tipos de público.

La construcción de los imaginarios permite observar desde una fuerza simbólica cuestiones del papel del arte en el colectivo social a partir de crear redes donde la humanidad es el punto de partida como agente social de cambio a escala global. El arte opera como una plataforma de significado que puede desestabilizar o visualizar procesos mediante un diálogo horizontal con disciplinas que se han encargado de construir y producir ciertos conocimientos y argumentos para un cierto sector como forma de entender la ciencia desde la idea hegemónica del occidente hablando desde la centralización del conocimiento a través un historicismo colonial. Una labor que se encuentra dentro del arte contemporáneoes contraponerse y/o crear diferentes formas de entender tanto las prácticas culturales como la deconstrucción del conocimiento como un solo producto de acreditación en algunos rangos jerárquicos científicos, el conocimiento es igual de valioso sin distinción disciplinar.

La artista española Bárbara Fluxa (1974) busca crear obras a partir de una investigación científica que comprende diversos campos de acción. En su conferencia en el VII Curso de Introducción al Arte Contemporáneo. POST-ARCADIA llevada a cabo en Murcia (Marzo-Junio 2017) dice que:

Dentro del campo del arte contemporáneo, en los últimos años, asistimos a una profusión de prácticas artísticas relacionadas con estos asuntos, que sin pretender dar soluciones concretas, están muy sensibilizadas e implicadas en la visibilización de las consecuencias de este cambio sistémico como una herramienta estética y visual útil de análisis investigativo. Comisarios y artistas proponemos un motivador viaje de exploración artística a través de las huellas ecológicas antropogénicas diseminadas por todo el planeta para encontrar un nuevo modo de pensar/mostrar sus problemáticas. La aparición de residuos radioactivos en los sedimentos terrestres debido a los experimentos atómicos, la variación en las temperaturas de las corrientes marinas y el deshielo de los glaciares polares por el cambio climático, la inundación de pueblos y valles por la construcción de grandes presas o la desviación de los rayos de luz

solar por el efecto invernadero son los nuevos materiales, registros y texturas plásticas de muchos artistas contemporáneos” (Fluxa, 2017, p. 14).

Este es uno de esos giros estético-reflexivos, la necesaria transdisciplinariedad, en este caso de una geo-estética crítica, no solo adquiere el carácter de una forma de reflexión refinada sobre el ambiente sino que también deviene un dispositivo de crítica sobre la relación que el colectivo establece con las formas científicas y tecnológicas del antropoceno. La producción humana con lenguajes específicos se ha complejizado y la interrelación con el mundo material permite repensar, replantear y redirigir construcciones, comprensiones establecidas acerca de la naturaleza cuestionando los límites tradicionales entre ciencia y arte, estimula a entender los procesos tanto científicos como culturales para crear nuevas relaciones de representación y combinación de realidades entre la ciencia, la creatividad y la experimentación interdisciplinaria.

El Homo Videns²¹, es una nueva especie jerarquizada por las imágenes, desde el flujo, producción y consumo a partir de la información obtenida por la imagen; es por ello que los discursos entre pensamiento, imagen, arte y ciencia son cada vez de mayor preponderancia, pues las discusiones y aportaciones que se realizan desde esta área conlleva la visualización del pensamiento, evidenciando problemas y diálogos a partir del modo de ver. Este devenir histórico-estético es propicio para formular escenarios de posibilidades, futuros y retos para pensar la crisis ambiental y abordar la consciencia en las conexiones del antropoceno desde el arte y la creatividad. Como una nueva manera de entender las nuevas y próximas realidades a las que nos enfrentamos como especie y las salidas del arte en estas configuraciones.

El siguiente capítulo se encuentra enfocado en el proceso visual de los conceptos propuestos y reflexiones abordadas del Capítulo I y II, y cómo se resolvió la producción visual sobre la gráfica como práctica del antropoceno.

21 Homo Videns, la sociedad teledirigida (1998) es un libro del investigador Giovanni Sartori, postula la evolución del Homo Sapiens al Homo Videns, desde la imagen teledirigida y virtual.



CAPITULO III

PRÁCTICA Y PROPUESTA ARTISTICA

*Las exploraciones y procesos constructivos
para la producción artística*



3.1 LA EXPERIMENTACIÓN Y EL PROCESO COMO PLANTEAMIENTO DE PRODUCCIÓN

En el desarrollo de los capítulos anteriores se abarcaron temas de interés específico y personal, buscando siempre los puntos de encuentro y conexiones entre diferentes conceptos. La huella se hizo presente en todo el esquema investigativo operando desde una singularidad de niveles reflexivos que se pueden comprender desde el espacio/tiempo como particularidad del lenguaje gráfico de una cualidad latente por el rastro en relación con un material. La construcción en el argumento investigativo dentro de la gráfica como disciplina para llegar a transitar el límite de su estado técnico y obtener potencialidades y recursos de auto-examinación a través de un proceso de despliegue con otras disciplinas.

La huella es señalamiento de presencia y ausencia, signo de materia-física y de implicación de cuerpos-objetos, aunque también existe la huella digital pero que podemos acceder a ella a través de una materia que nos sirve como primer contacto. Es la evidencia de un encuentro, de actuar con la presencia como cúmulo de huellas fragmentadas, de acciones del pasado de memorias y sucesos.

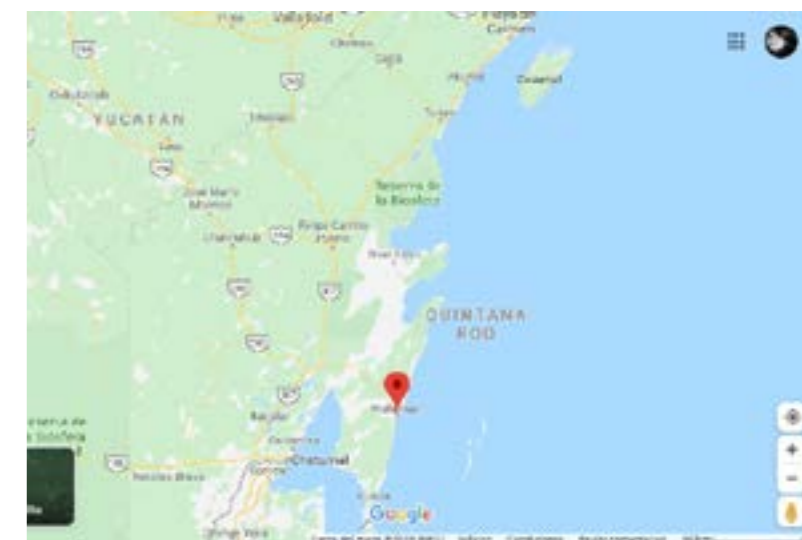
Con esta premisa se adentra a la praxis de las ideas argumentadas. Cuando se comenzó el proyecto, en términos metodológicos estaban planteados a manera de pasos a seguir para obtener una imagen gráfica del estrato geológico que hablara del tiempo y el presente; esta misma inquietud fue la que me llevó a investigar el antropoceno, tomé este concepto como el idóneo para comprender las inquietudes del proyecto, es ahí cuando me encuentro con el proceso como herramienta de investigación. No existe una linealidad en cuanto el proyecto, tampoco una estructura

homogénea de la praxis resultante, es más bien un camino que contiene varios puntos de encuentro, derivas, hallazgos y experimentación, que a veces funcionó y otras no, pero estoy segura que de eso se trata el camino dentro del proceso de creación.

Para entender una imagen a partir del pensamiento gráfico producida en, para y desde la era del antropoceno, con diferentes métodos de exploración y vías reflexivas sobre la huella y el paisaje antropocéntrico en una aproximación y búsqueda de entablar diálogos dentro y fuera de la esfera de las prácticas artísticas. El proceso de este capítulo está compuesto como narración desde una experiencia personal con las diferentes etapas y pensamientos que surgieron durante el periodo de la investigación en la maestría.

A modo de anécdota, comienzo narrando sobre una caminata en las playas de Mahahual, Quintana Roo a principios del año 2017, me encontré con un objeto muy particular resultante del antropoceno. Este hallazgo fue dentro de la naturaleza de la playa, el objeto estaba reposando sobre las rocas y la arena del mar, llamó mi atención ya que era de noche y sobre la oscuridad homogénea se destacaba por su color blanco y su forma orgánica, pensé que era un caracol y no dude caminar hacia él, pero en realidad se trataba de un pedazo de unicel que tomó la forma de una concha de caracol de mar, seguramente se fue forjando por el ecosistema y el movimiento de las olas forjó la estructura para camuflajearse con los otros objetos circundantes.

Este compuesto de unicel se va erosionando y gracias al movimiento terrestre su estructura va adquiriendo una nueva materialidad, posiblemente en un futuro podría ser tomado por algún animal como un hogar-caparazón; esta transformación material es una minúscula parte de los datos, hechos y fenómenos que atestiguan la llegada del antropoceno. Posiblemente en otro



Ubicación Playa Mahahual, Quintana Roo, México.

tiempo este mismo objeto se encuentre sometido a fuerzas terrestres necesarias como para convertirse en su totalidad en un *caracol natural*; tal vez los materiales naturales que se han estudiado a lo largo de la humanidad, son una muestra de que anteriormente estuvimos aquí, en la Tierra, y nuestros mismos sistemas nos llevaron a la ruina, esos son los vestigios; tal vez estamos condenados a repetir la historia en un eterno retorno, esto lo pienso desde una perspectiva que cruza con la imaginativa de una arqueología del futuro.



Comparación de una concha de mar y el objeto de unicel modificado por el paso del tiempo.

Este encuentro fue detonante para entender como la basura puede volverse un tema de reflexión plástica-visual que cambia, transmuta y se acopla, no solo como un objeto-basura sino como un residuo poético-conceptual que abre posturas y exploraciones con la materia y el espacio con posibilidades a las prácticas artísticas. La basura tiene características individuales, sociales y mundiales, la forma en que un objeto se compra y pasa a ser un residuo en tan poco tiempo es sorprendente, la huella que le implantamos al objeto de consumo es una marca que se queda en ella hasta que se desintegra o se incorpora a otras formaciones.

Por ejemplo, el colectivo de investigación y producción artística “Tres” ha enfocado su mirada en el trabajo con y desde la basura como detonante de narrativas e investigaciones en distintas índoles, reflexionando en los contenidos objetuales de los mismos, en su página web oficial describen sus prácticas con la basura como “la capacidad que tiene para almacenar información simbólica a través de la cual se puede elaborar un retrato tanto individual como colectivo, y que nos permite analizar

la relación que como sociedad establecemos con el consumo y el desecho.²² Es así que han realizados proyectos como “chicle y pega”, “huella latente”, “punto ciego” entre otras exploraciones más en torno a la basura en relación con el espacio público. El filósofo, médico y epistemólogo francés Francois Dagognet, propone el término “*neo-materialidad*” (1999) lo utiliza como signo y postura del arte actual operando en base de las nuevas utilidades dentro de la misma materialidad, el material se vicia por lo perecedero y estado efímero, es decir, las envolturas arruinadas, papeles usados, trapos desgastados utilizados dentro del arte actual solo son un recordatorio de la fragilidad y lo perecedero del material.

El acercamiento y evolución en el land-art, arte-povera y ready-made, derivan en una investigación que pone en manifiesto el encuentro. El artista Allan Kaprow en su libro “La educación del des-artista” (2007), analiza la vida cotidiana como algo más interesante que el Arte-arte, funcionando para des-aprender los códigos de lectura dentro de la esfera artística, sugiriendo que cuando un artista trabaja fuera de estos parámetros lo que hace es jugar a tomar el papel de ser alguien más. Por ejemplo, aplicando esto en la presente investigación-práctica se toman elementos ajenos en un sentido estético del tema, en el conocimiento dentro de la geología y arqueología, es así que el juego aparece dentro de la producción resultante como un proceso de sinergias que actúan visualmente como un gesto de una metáfora de la existencia.

Los aciertos y errores dentro de la misma praxis toman un rol importante en la concepción del proceso y el resultado visual final. Cada individuo llega a diferentes formas de trabajo, de imagen y de pensamiento conforme su camino y la experiencia personal. Como anteriormente mencione que dentro de la investigación en las artes no tiene una sola metodología, reglas o procesos, ya que todos los factores externos operan de una manera latente, su base se encuentra dentro de la creatividad como estrategia de conexión esquemática.

22 Para consultar más sobre el proyecto, recomiendo entrar al siguiente enlace: <https://tresartcollective.com/ABOUT-TRES>

Por ello, es conveniente hacer mención y narrar la experiencia y resultado de las dos estancias de investigación y práctica que se pudieron realizar gracias al apoyo del Posgrado en Artes y Diseño. Una de ellas en las instalaciones del “Taller de Gráfica Experimental de la Habana” (TGEH), La Habana, Cuba, (Abril, 2017). Y otra en la Universidad Politécnica de Valencia, España, estancia de investigación del semestre 2017-2018 con la asesoría del Dr. Juan Peiró y la experiencia dentro del curso “Obra Gráfica y Espacio Público” a cargo de la Dra. Dolores Pascual. Estas prácticas fueron fundamentales para el camino y forma del proyecto.

Así mismo, es necesario señalar que la producción gráfica-visual se deriva en dos etapas o movimientos. El primero se encuentra en el desarrollo del taller de gráfica y las experiencias del trabajo en base a la basura como material de registro y el segundo movimiento es in-situ, corresponde a acciones realizadas en el espacio público por medio del frottage como recurso técnico.

A partir de este apartado y a lo largo del capítulo III se encontrará la producción en varias facetas, la experimentación con el material, la indagación, la deriva y las piezas resultantes de la investigación.

Por mencionar una de las primeras exploraciones visuales sobre la repetición y fragmentos; realice el primer ejercicio dentro de la técnica de aguatinta, ya que la principal búsqueda en ese momento era encontrar un ritmo visual. La idea de la exploración de la repetición así como la del trabajo espacial fueron trabajadas en esta misma, y como primer acercamiento funciona como antecedente.

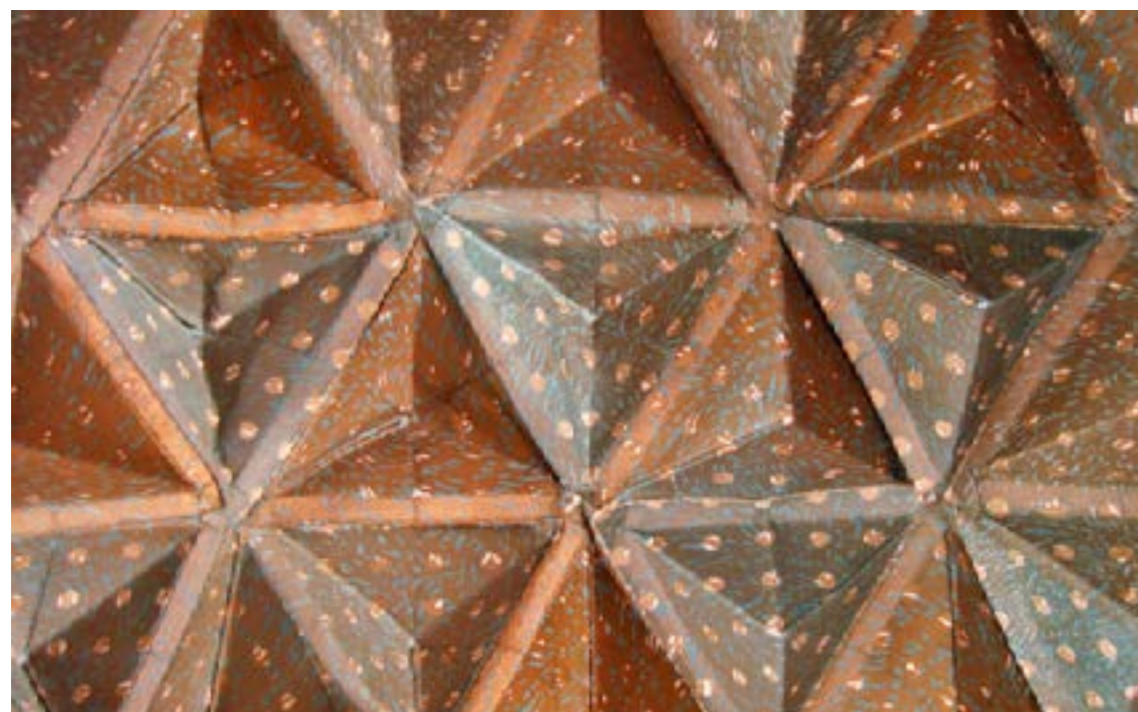
En las imágenes se observa un patrón orgánico relacionado con la geología estructural, descifra por medios geométricos la posible continuidad en tres dimensiones de los estratos plegados, a manera de similitud estética con distintos

3.2 PRODUCCIÓN PERSONAL: TRABAJO EN TALLER



estratos rocosos es el propósito de las primeras exploraciones visuales, ya que estos módulos se despliegan por el espacio. Las piezas tienen la capacidad de plegarse hacia dentro, es por ello que abarca una espacialidad diferente a que solo se encontrara montada fijamente.

Utilizando la misma imagen se derivaron las siguientes exploraciones en relación a la construcción de la imagen fragmentada y tridimensional.

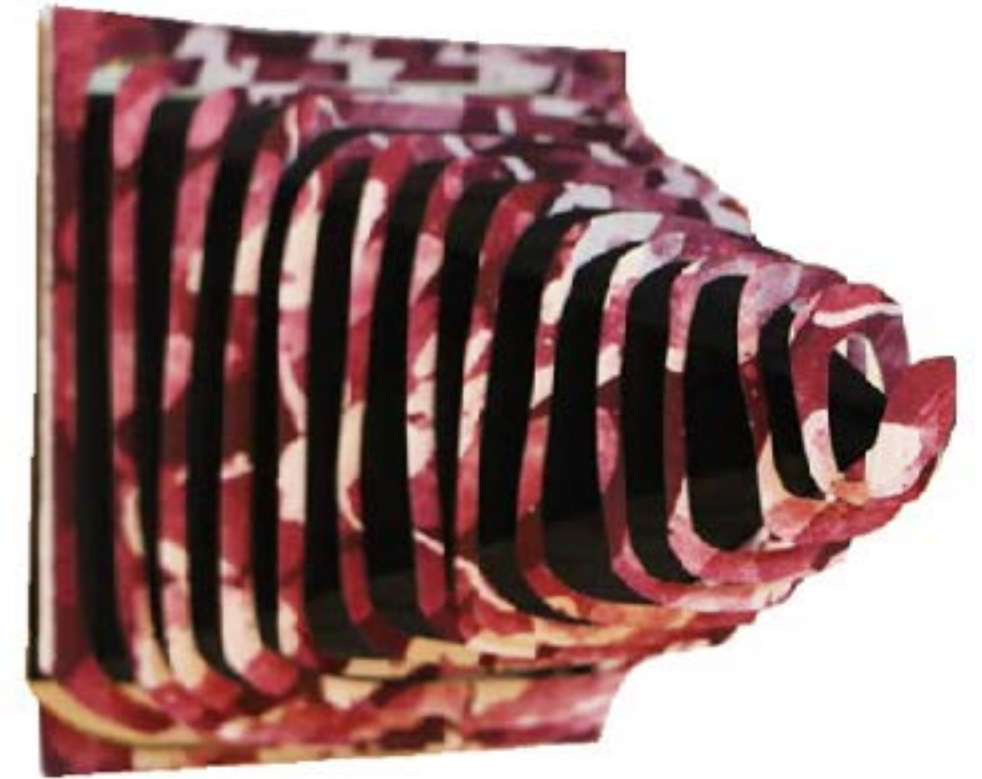


Primeras exploraciones visuales en torno a la imagen tridimensional.
Título: *Geometría cristal*
Técnica: Aguafuerte y aguatinta sobre papel de algodón 250 gr, 35 figuras tridimensionales.
Medidas: 15 cm x 15 cm x 10 cm, cada una.
Año: 2016

Primeras exploraciones visuales en torno a la imagen tridimensional.
Título: *Estalactitas*
Técnica: Aguafuerte y aguatinta sobre papel de algodón 250 gr, 25 figuras tridimensionales.
Medidas: 9 cm x 9 cm x 22 cm, cada una.
Año: 2016



Exploraciones visuales en torno a la imagen tridimensional. Recorte en espiral
 Técnica: Aguatinta sobre papel de algodón 250 gr,
 Medidas: 23 x 23 cm.
 Año: 2016



Exploraciones visuales en torno a la imagen tridimensional. Recorte en espiral ensamble sobre un cono de papel
 Técnica: Aguatinta sobre papel de algodón 250 gr,
 Medidas: 23 x 23 cm x 33 cm.
 Año: 2016



Nancy Valdez
Título: *Fractales geológicos*
Técnica: Aguatinta sobre papel de algodón 250 gr, Impresión a color.
Medidas: 80 x 80 cm.
Año: 2016



Exploraciones visuales en torno a la imagen tridimensional. Recorte en espiral ensamble, impresiones a color.
Técnica: Aguatinta sobre papel de algodón 250 gr,
Medidas: 100 x 100 cm
Año: 2016



*Detalle de la pieza
fractales geológicos*

3.2.1 COLOGRAFÍA: DEL RESIDUO A LA MATRIZ

Para contextualizar los procesos creativos es necesario retomar a la geología como un término que mantiene relaciones espacio-temporales con su correspondencia material; es por ello que la conceptualización de este tema tiene cruces que coinciden con los códigos técnicos de la colografía. Pensando en un sentido de metáfora interdisciplinaria entre geología y colografía, me permite observar que la manera de construcción matérica y superposición de capas son similares.

La colografía como técnica experimental investiga las posibilidades de los materiales al estar en contacto con el acondicionamiento de la tinta para generar múltiples efectos visuales y así mismo experimentar con variadas naturalezas matéricas y su reacción visual. Como anteriormente se explicó la creación de una imagen dentro de la colografía es la conjugación ilimitada de elementos con textura táctil, ya que estas al estamparse se traducen a texturas visuales, donde la dureza y la resistencia del material hacia la absorción de la tinta y la presión sometida por el tórculo transfiere su materialidad al papel, consiguiendo así una gama de capas visuales.

La exploración sobre la técnica me ha permitido trabajar como si tratara de un collage matérico, donde cada elemento aporta diferentes condiciones visuales; estuve trabajando principalmente con materias aparentemente sin una utilidad, es decir, basura para la construcción de diferentes matrices, se trata del deshecho personal de productos de consumo que estuve acumulando a lo largo de seis meses. Estos productos son tetrapack de leche, cajas de huevo, cajas de cereal,

bolsas de plástico, etc.; a partir de esta basura de reciclaje, pasan por un proceso de construcción donde son manipuladas, fragmentadas, recortadas, acumuladas en capas y finalmente adheridas a un mismo soporte que construyen una placa gráfica que resalta la investigación en torno a la imagen y era del antropoceno como una sucesión de estratos. Las bases para analizar un código de yuxtaposición de texturas ayudan a complementar la analogía respecto a las capas geológicas y las capas de elementos para la elaboración de una matriz de esta índole.

Indagar sobre la acumulación del deshecho desde el soporte y la matriz surge desde un ámbito de objetualización sobre la capacidad de ser contenedores de memoria y huella, por ello llegué a plantear el manejo de los materiales residuales como alternativa a la creación de las placas-matriz en la gráfica. Voltar nuestra mirada hacia la tierra y observar como actuamos respecto a la superficie que se va formando en nuestro entorno a partir del deshecho, me llevo a conceptualizar la trascendencia del objeto-basura, es decir, darles otro tratamiento, una segunda vida a la reutilización del material. Llevando consigo el discurso de abordar una problemática actual con una salida al arte contemporáneo, tomando los desechos producidos como fragmentos de la realidad y objetos que son susceptibles a la manipulación tanto en su materia como en su semántica, donde el valor simbólico se ve descontextualizado por una nueva significante.



Fotografía de registro de algunos materiales de deshecho que produje por 6 meses y almacené para posteriormente hacer las placas de colografía.

Así que, pensar en la idea de la responsabilidad del consumidor es la que me llevó a una etapa de acumulación como primer proceso de producción, comenzando como un gesto y ejercicio, que se convirtió en una práctica de registro y planteamientos de fósiles del futuro. La perspectiva estética de los procesos de la materia que nos rodea y que ofrece la superficie terrestre no tan solo como producto, sino como elementos con los que convivimos y que

conforman el paisaje ha llevado a diversas manifestaciones en el arte. Tal es el caso del movimiento del land-art una propuesta con base a la postura de encontrar y proponer modelos que permitan establecer una conversación entre el espacio y la naturaleza; y por otro lado, el arte povera donde el rehúso y la aproximación con el material resignifica su contenido. Estas expresiones han sido de relevancia para entender las líneas investigativas y de producción del proyecto.

Del residuo a la matriz es la reflexión de los elementos que se ven incorporados en un soporte en donde conviven y se integran. Como propuesta con este material reciclado obliga a observar y analizar las propiedades físicas de la basura, así como entender el uso de estos diferentes materiales cuando se someten a una interacción entre ellos y son empleados para estamparse; con ello obtener un collage de residuos de productos derivados de un consumo personal convirtiéndose en un registro e impronta individual, así como un reflejo de la aceleración de la época en la que se habita, reafirmando el concepto del antropoceno.

Existen varias formas de nombrarle al discurso de alternativas en la gráfica, por ejemplo “grabado verde” por la accesibilidad económica, la conducta sustentable y ecológica y el respeto ambiental apreciando la educación estética del reciclaje, fomentando así la conciencia del deshecho para generar una imagen que contenga estas implicaciones. Es necesario mencionar que la propuesta artística no se centra en el discurso de “grabado verde” o “eco-arte”, ya que por el simple hecho de utilizar papel, y las implicaciones de producción de un taller de grabado, se está contaminando, pero se pueden encontrar alternativas de ser lo menos contaminante y tóxico. El sentido de la mirada del proyecto es transitar entre otras esferas por medio de la producción artística mediante la descentralización del material artístico, evitando las normas disciplinares para crear discursos en otros ámbitos del conocimiento.

Descripción de la construcción de las matrices

Como anteriormente se señaló para construir la placa, se pueden utilizar texturas de diferentes índoles, pero es necesario tener en cuenta los siguientes aspectos fundamentales: los elementos deben ser flexibles a la presión, que su grosor no sea muy prominente, no contener objetos punzocortantes y que sean susceptibles a convivir en una superficie aditiva ya que deben integrarse con el resto de los materiales, presentando estabilidad y firmeza. *No se pretende proporcionar la siguiente información como si fuese una receta estricta a manera de manual*²³.

Es necesario mencionar que trabajar con el material residual sustituye la compra de otros materiales para crear una matriz, a continuación describo la metodología de trabajo personal:

- Acumulación personal de desechos: tetrapack, plásticos, diversos tipos de papeles y cualquier material con características similares.
- Estudio de materiales, pruebas y registros de color.²⁴
- Realización de placas de colografía con el material residual.
- Impresión de las matrices.

Los procesos para la realización de una colografía se pueden acotar en tres pasos básicos: primero contar con el material necesario teniendo como objetivo obser-

²³ La colografía es una técnica que tiene varios aspectos difíciles de medir y prever, aunque se aplique en una misma medida el rigor académico puede fallar, dando paso a resultados inadvertidos e interesantes. La experimentación es primordial para crear la imagen así como la observación, el descubrimiento y la representación de formas por medio de texturas naturales, artificiales, visuales y táctiles para la identificación de la forma destacando sus cualidades expresivas.

²⁴ Existen materiales que por su naturaleza son sumamente absorbentes, y otros que repelen totalmente la tinta, en otros queda una pequeña veladura. Para realizar la estampa se tiene que acondicionar las tintas para resultados de diferentes matices, el proceso de impresión es muy parecido al huecograbado; el rasero se ve sustituido por una brocha, rellenando los huecos donde existen las grietas entre cada material.

var y analizar las formas que van a componer la superficie dependiendo de las texturas de los materiales, segundo adherir los elementos en una superficie y por último la impresión donde el cuidado óptimo de ésta podrá hacer visibles todas las texturas trabajadas.

Para comenzar es necesario elegir el material soporte a utilizar, así como el tamaño que se desee trabajar: cartón, madera, metal, plástico. Todas las superficies planas son aptas siempre que no generen demasiada humedad, resistan la presión de la prensa y al pegamento. Principalmente trabaje con cartón gris de 2 mm porque es asequible, fácil de reciclar, ligero, barato y manipulable (cortar, almacenar), así como cajas de cartón que desarmaba y soportes aleatorios que cumplieran estos requisitos. La ventaja es que se puede recortar y manipular de cualquier forma la matriz por el tipo de soporte.

Posteriormente se pegan los diferentes recortes de materiales con cola blanca mowilith o pegamento para encuadernación, aunque existen otros tipos de pegamentos instantáneos e industriales. Por la naturaleza del soporte no recomiendo utilizar el pegamento diluido ya que puede perjudicar el material. En cuanto a los elementos que se pueden agregar al soporte, son tan variados y se puede añadir casi de todo, en función a la naturaleza del soporte. Los elementos de construcción propuestos para la realización del collage son trozos o recortes de diversos materiales inorgánicos (plásticos, tetrapacks, trapos, carton, etc. principalmente cartón de leche, cartón de huevo, bolsas de plástico, diferentes tipos de papel reciclados y la utilización de las herramientas del taller²⁵) así como también puede estar conformada de materiales orgánicos²⁶.

²⁵ Como tijeras, cutter, instrumentos punzantes para tallar como gubias, puntas, rascador-bruñidor, cepillo de alambre, espátulas, lijas de diversos groesos, carborundum, brochas, pinceles, rodillos, rollo de cinta de enmascarar, todos estos ayudan para generar otras texturas en la superficie así como para imprimir las placas.

²⁶ Hojas de árbol, pelo, mimbre, semillas, telas, arenas etc., estos elementos perecederos, al estar bien barnizados pueden resistir la tinta y presión. La mayoría de artistas que recurren a esta técnica trabajan con elementos orgánicos, aunque en mi caso no utilicé ninguno de estos elementos ya que conceptualmente no es el fin del proyecto.

Después de adherir toda la gama de materiales es necesario barnizar²⁷ la matriz, esto se logra con la ayuda de la tinta offset de la primera prueba de impresión. La parte de entintado²⁸ es de gran importancia para resaltar todas las texturas de las que está compuesta la matriz; el entintado que se utilizó fue por viscosidad de tintas, combinación entre intaglio y relieve²⁹.



Mesa de trabajo para la impresión de las placas en técnica de colografía

²⁷ Muchos artistas barnizan aplicando algún tipo de laca, esto hace que los elementos adquieran uniformidad, me parece contraproducente para el trabajo, ya que homogénea las capas matéricas de los recortes adheridos

²⁸ Se obtienen muy diversos efectos dependiendo de los tipos de entintado y la aplicación de las tintas, combinando técnicas de entintado: en hueco y en relieve por densidad de tintas, a la poupée, rodillo de arcoíris, obteniendo una variedad de tonos muy sutiles. Por ello, existen algunos artistas e investigadores gráficos que desvaloran la técnica, hablando como si se tratará de un monotipo, pero tenemos que establecer que a diferencia del monotipo, la colografía cuenta con una matriz en todo momento.

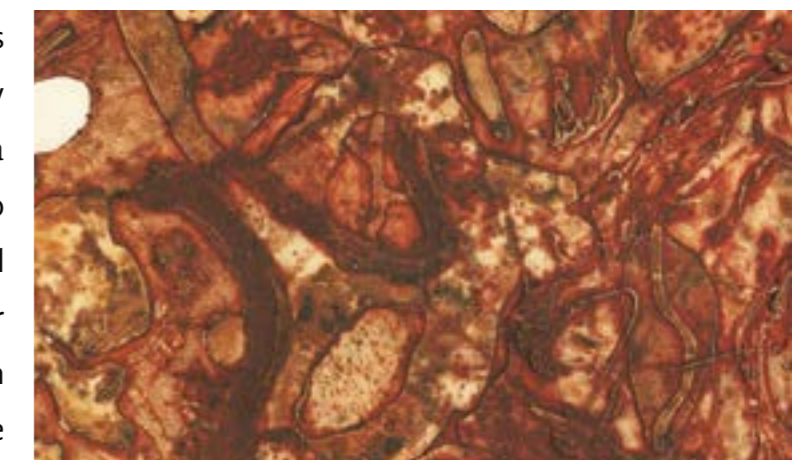
²⁹ Se adelgaza la tinta con aceite de linaza para que entre en las diferentes cavidades, se aplica como cualquier otro huecograbado así como la limpieza del exceso de tinta, usando la tarlatana. En relieve la tinta contiene mayor viscosidad y se aplica con el rodillo.

Pareciese que el proceso de la construcción de la matriz termina cuando comienza la hora de impresión, sin embargo se puede seguir trabajando con la matriz durante el proceso de entintado, ya que por esta fricción los elementos se van modificando accidentalmente y/o con la intención de que sean notorios estos cambios. Nos encontramos frente a una placa estable pero que adquiere cualidades únicas por el desgaste de la materialidad.



Impresión de placa de colografía.
Fotografía: Rodrigo Sastre

Una de las búsquedas del proyecto es profundizar en los objetos, reconocer y entender su relación gráfica como una complejidad del pensamiento; así como en la producción de la propuesta visual la estampa tenga la posibilidad de hablar desde los materiales como reflexión que crea la imagen en los discursos de la gráfica, observando cómo estos van cambiando el significado y su lenguaje.



Detalle de pieza. Texturas.

El planteamiento de acumular materiales neo-naturales y cotidianos destinados al vertedero de basura para la realización de matrices-gráficas hace resaltar el aporte expresivo del desecho en diversos resultados a la forma canónica del quehacer en la gráfica. El antropoceno se ve reflejado en este planteamiento y construcción, donde aparte de la producción de las imágenes estampadas en papel se decidió integrar y resaltar la potencialidad de las placas-matriz como piezas individuales que dejan una impronta y describen las cualidades de un plastiglomerado.



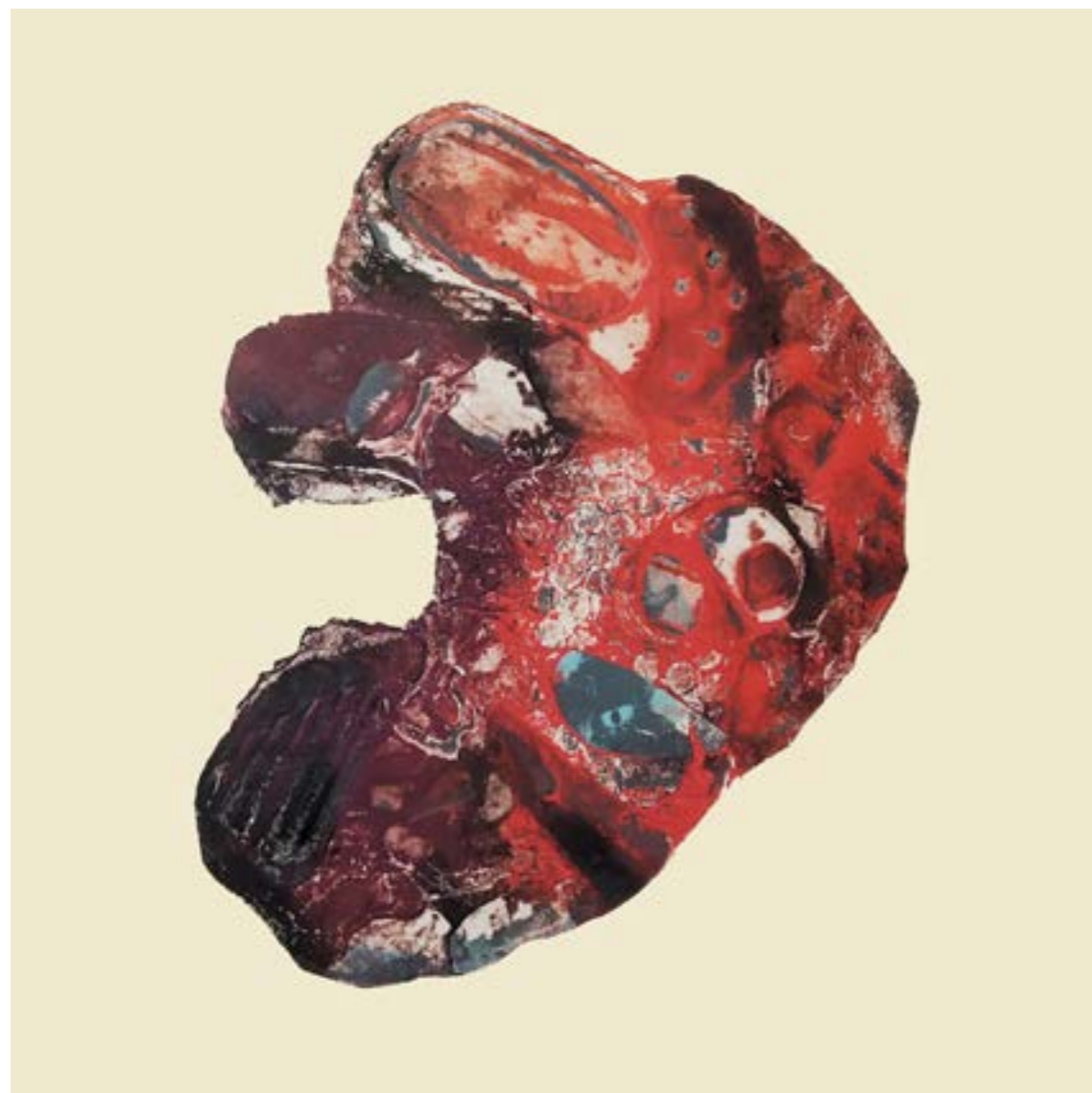
Nancy Valdez
Título: *Gravedades*
Técnica: Colografía sobre papel de algodón 250 gr.
Medidas: 100 x 76 cm
Año: 2018



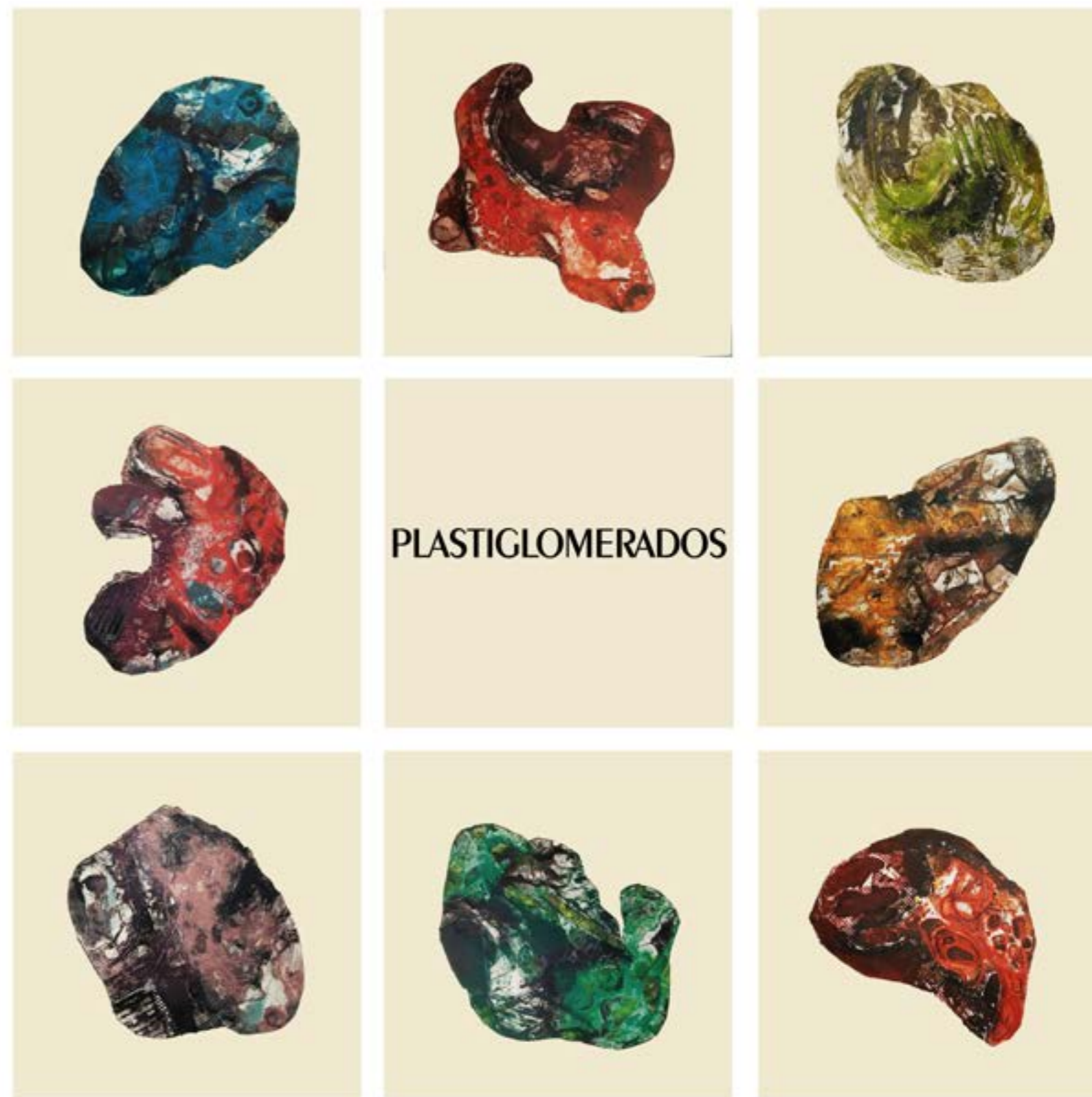
Nancy Valdez
Título: *Estudio de roca catalizada*
Técnica: Colografía sobre papel de algodón 250 gr.
Medidas: 60 x 80 cm
Año: 2016

Al final de la producción me di cuenta que la matriz formaba parte fundamental de los conceptos propuestos en el proyecto; a este tipo de reflexiones me refiero de como la experimentación y la observación son fundamentales para los hallazgos.

La materia es un símbolo de transformación y la placa-objeto es resultado del mismo, actuando como si se tratara de un fósil. Relaciono la formación de los plastiglomerados como las rocas sedimentarias que se forman a partir de la acumulación de materia mineral, esta materia se ve sustituida por la basura producida en el antropoceno, adheriéndose de diversos tamaños y tipos.



Nancy Valdez
 Título: *Serie Plastiglomerados*
 Técnica: Colografía sobre papel de algodón 300 gr.
 Medidas: 45 x 45 cm.
 Año: 2019



Nancy Valdez
 Título: *Plastiglomerados*
 Técnica: Colografía sobre papel de algodón 300 gr.
 Medidas: Cada una de 45 x 45 cm, Instalación completa de 140 x 140 cm.
 Año: 2019



En esta pieza se puede observar la placa de colografía antes de ser sometida al proceso de impresión y posteriormente cuando está se imprimió, quedando así los colores utilizados y resaltando las texturas, reafirmando la idea de los plastiglomerados como las posibles rocas del futuro



Nancy Valdez
Título: *Serie Plastiglomerados*
Técnica: Placa de colografía
Medidas: 35 x 35 cm
Año: 2019



Nancy Valdez
Título: *Serie Plastiglomerados*
Técnica: Placa de colografía
Medidas: 35 x 35 cm
Año: 2019



Nancy Valdez
Título: *Serie Plastiglomerados*
Técnica: Placa de colografía
Medidas: 35 x 35 cm
Año: 2019



*Detalle de una placa de la serie
Plastiglomerados*

Proyecto de Estancia de Producción e Investigación en Cuba

Aquí abro un paréntesis para describir la práctica y exploración realizada en la ciudad de La Habana Vieja, Cuba y el trabajo en el Taller de Gráfica Experimental de la Habana (TGEH); resultado del aporte que surgió en la materia “Tácticas Urbanas” del Posgrado en Artes y Diseño impartida por el Dr. Yuri Alberto Aguilar, a partir de los cuestionamientos y reflexiones propuestos de re-pensar los procesos de acción y producción en el campo artístico e integrar otras perspectivas y colaboraciones dentro del proyecto.

Primeramente se contactó con la poeta y fotógrafa española Ana Belén García, que se encontraba de residencia en Cuba, se le invita a colaborar y aportar desde su perspectiva poética en el ejercicio de exploración, también ella fue la encargada de todo el registro audiovisual de todo el procedimiento.

Así mismo realicé una entrevista con los artistas cubanos sobre la técnica de colografía como parte de la investigación del proyecto, que sirvió para entender cómo es que en Cuba es una de las técnicas más empleadas. Como anteriormente se había mencionado en el primer capítulo, es debido a que el país cuenta con un número limitado de materiales de producción en las artes, por ello los artistas comenzaron a reciclar para incorporarlo en sus producciones. La entrevista se encuentra en el siguiente código QR.



Código QR de la entrevista realizada al profesor Aliosky García del Insituto Superior de Artes de la Habana, Cuba.

Desarrollo [narración y descripción]

Proyecto experimental Deshecho-fósil

La propuesta trata de reconocer el lugar a partir de ejercicios de rastreo y recolección del material de deshecho. Para ello, se estableció una metodología de trabajo a modo de mapeos y registros visuales en las calles del centro de la ciudad de la Habana Vieja; como punto de partida se encuentra la observación

del entorno y la recopilación de basura sólida que sea susceptible a la técnica de colografía.

La metodología empleada para este ejercicio:

- Caminar, recorridos, derivas y transitar en el centro de la Ciudad, Habana Vieja.
- Recolección de elementos.
- Trabajo en el taller/producción de imágenes y poesía.
- Montaje en el espacio público del resultado.

Ana García y yo comenzamos con el transitar como práctica de reconocimiento con el entorno, el espacio y la investigación del material que se encuentra en las calles de la Habana Vieja. Se trabajaron dos recorridos de aproximadamente 3 horas cada uno, entre las 2 pm a 5pm. El primer día se recogieron diferentes residuos: pocas botellas de plástico, algunas latas de refrescos, diversos tipos de papeles, cajas de cigarrillos, algunos alambres e hilo grueso. Después de la recolección, el material fue llevado al taller de gráfica para realizar una placa de colografía, trabajando con toda esta gama de materiales fue complicado, así que se decidió acotar y unificar a un solo material que tenga las características del mismo nivel de grosor y pueda fijarse a la superficie.

Es así que, el segundo día de recorrido



Ubicación donde se tomaron las muestras residuales





y recolección se estableció recoger solo una categoría de deshecho, se decidió que fueran los empaques de cigarrillos, ya que observamos que estos son los residuos más constantes en la calle, siendo un elemento común dentro de la cotidianidad de la sociedad cubana, nos aproxima a entender un poco sobre la arqueología de la basura y como tiene la posibilidad de describir los comportamientos de una determinada sociedad. Los materiales neo-naturales forman parte de la estructura y paisaje de la ciudad, los elementos recolectados pasan a ratificar sobre la nueva capa geológica que dejamos en nuestro paso.



Posteriormente y con la colecta del material se procedió a trabajar las placas de colografía. Aquí es donde Ana García sugiere una frase que describiera los deshechos, ya que se encontraba reflexionando sobre la poesía y el residuo, escribiendo lo siguiente:

“La poesía de lo cotidiano, como la luna en el cielo, el pájaro que canta, pero a través de la basura, de lo que desechamos, de decirle adiós al papelito que cubría el caramelo que habíamos guardado para comerlo justo en ese momento. La botella que, tras haber paseado la lengua por su

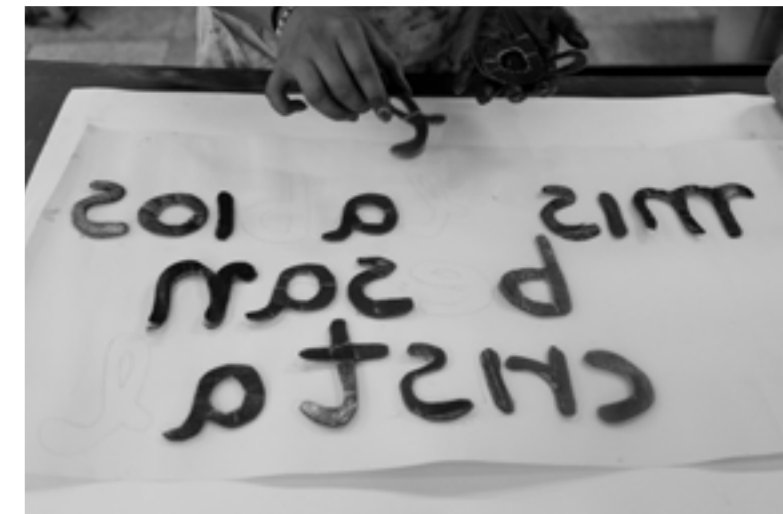


boca, haber sentido en nuestros labios su textura, tiramos al cubo, porque no ha significado nada, pero ha estado tan cerca. Esa es nuestra relación con la basura que vemos a nuestro alrededor, que nos repugna. Es el reflejo de nuestro proceder, de nuestro estilo de vida. La idea de huella también se integra a la perfección en el ámbito de la poesía: las palabras escritas, la impronta del significado, que perdura, como los deshechos.”

Las frases propuestas por Ana García para trabajar con el concepto visual son:

- “Tu basura es tu historia”
- “Se quedó un trocito de mi vida pegado en el papel del caramelo”
- “Mis labios besan cristal”
- “Una hoja y una bolsa de plástico un día de viento vuelan”
- “Está el tiempo siempre deshecho”

Al final, nos decidimos por “Mis labios besan cristal”, ya que connota una memoria y un momento de intimidad que se genera con el deshecho y que sin ningún titubeo es tirado aunque sea portador de nuestras huellas genéticas; hace reflexionar sobre los momentos que la basura es más cercana e íntima a nosotros que las mismas personas. Para ello se ilustran dos tipos de cristales: la forma de un cristal-mineral (del cual





tenemos una imagen colectiva de él, son estos prismas de forma geométrica, y que en un momento fueron un símbolo recurrente en mi producción), y el cristal (vidrio) de una botella de cerveza, creando así una relación del pasado y presente a partir de una reflexión de la palabra y la imagen que genera. Las letras del poema también se imprimen y se trabajan con cartón, para que así la frase acompañe a la intervención e instalación en el espacio público. Después del proceso de impresión y con las imágenes generadas nos disponemos a recortar las figuras del papel para poder generar el escenario gráfico.



La experimentación del ejercicio multidisciplinar e intervención pública (en varios niveles) exploró la unión de las artes visuales con la poesía. La experiencia del trabajo en colaboración desde los recorridos, recolecta y decisiones, así como en el registro documental fotográfico y audiovisual a lo largo del proyecto de exploración.

Impacto social

Existieron dos momentos claves del experimento realizado para entender el impacto social. El primero trata sobre la recolección de la basura, las personas



normalmente están acostumbradas a ver como los turistas tiran la basura en el espacio público, no que la recogen, en ese momento muchas personas empezaron a observar el acontecimiento como algo fuera de su cotidianidad, algunos hicieron preguntas rápidas, la mayoría se limitó solo a observar.



Código QR del registro audiovisual del experimento Deshecho-fósil

En cambio, la instalación gráfica en el espacio público, tuvo un impacto infantil (niños entre los 8-12 años). Se observó el interés por parte de los infantes de trabajar y colaborar en el montaje de las piezas resultantes desde una apropiación del proyecto. Primero se les otorgo una explicación sobre el porqué del ejercicio y como se había elaborado desde el inicio, así como la intención de comunicar la idea del deshecho como material de producción y reflexión sobre el entorno en el que habitamos. En el video se observa como los niños son los que empiezan a decidir el acomodo de los elementos, dejando que la pieza evolucione a otro nivel de significado social.

El trabajo desde el inicio hasta su culminación fue de carácter experimental: el planteamiento de trabajo con la basura recolectada de las caminatas, el proceso de creación de las placas, la colaboración sobre la imagen y el poema, así como mostrar el resultado a los interesados que pasaban por el espacio público. Me abrió el panorama de lo que se puede llegar a pasar con la fusión de las disciplinas, el concepto artístico y espacio público; fue una experiencia gratificante en mi crecimiento como investigadora y creadora en el arte.



Como conclusión sobre la práctica señalo el aporte a la investigación como otra perspectiva estética del lenguaje de la gráfica contemporánea siendo ésta un recurso que explota sus capacidades conceptuales; llegando a culminar en trabajos multidisciplinares, donde ya no se puede hablar de las estructuras preestablecidas en artes gráficas, sino que mezcla sus componentes para sumarse a las exigencias del arte actual.

Resultados

- Registro fotográfico y audiovisual de la práctica.
- La elaboración de un esquema-escenario de símbolos e ideas de la identidad geológica así como la unión de lo visual con la metáfora de la poesía.
- Las placas de colografía, utilizando la edición como la repetición de estructuras modulares.
- Colaboración y retroalimentación con la poeta y fotógrafa Ana García.
- Poema en base a la propuesta visual.
- Intervención en el espacio público, montaje de las imágenes.
- Mostrar en el montaje-instalación de 56 impresiones de pequeño formato en una atmósfera transitable (espacio-gráfico).
- Participación y colaboración por los niños que se encontraban en el lugar, posteriormente todas las estampas realizadas fueron regaladas a los niños.

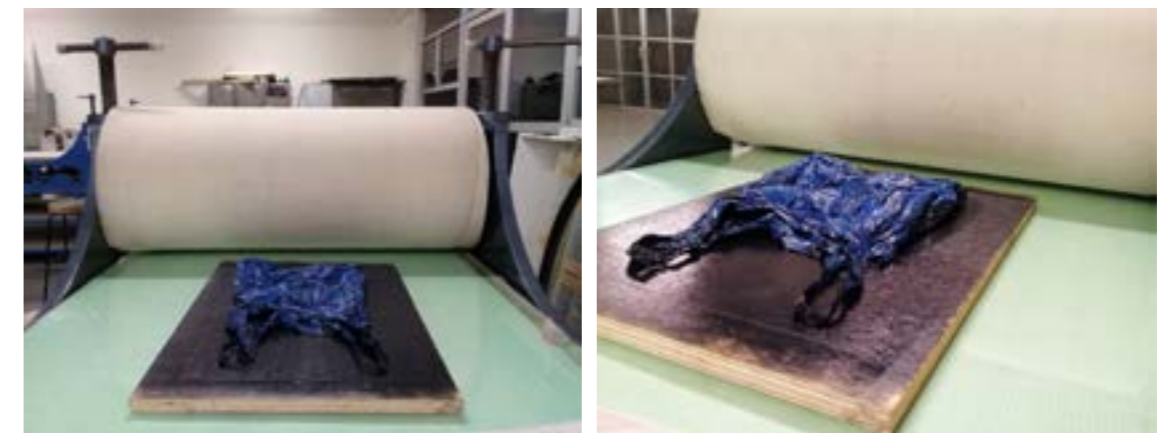


Participantes de la exploración Deshecho-Fosil, todo el registro fotográfico estuvo a cargo de la poeta Ana García.

Después de este experimento se prosiguieron analizando otras posibilidades en los procesos de estampación y huella en otras materialidades. Tal es el caso de las bolsas de plástico, ya que son la segunda forma más común de basura en el mundo, su utilidad se ve desechada por su presencia ubicua. Desde una poesía prosaica, me permito hablar de las bolsas plásticas como el claro ejemplo del cuerpo-naturaleza-muerta destinadas a sobrevivir unos instantes, efímeras existencias en nuestra presencia pero eternas a deambular sin un rumbo por el globo terrestre, desplazándose, brotando y flotando en los lugares menos esperados, a veces llevando consigo una marca impresa, promocionando un producto a otros ecosistemas lejanos.

La bolsa de plástico habla sobre la dualidad entre lo efímero y la permanencia. Efímero por el material que se hace presente en nuestras vidas al momento de tenerlo y la permanencia, que a pesar que nosotros lo tomemos como un deshecho este sigue estando aquí por años y años, siendo un fragmento más de la nueva era geológica.

Aquí planteo la bolsa de plástico como matriz que se convierte en un objeto vivo de constante cambio, y que se va modificando en cada estampación, esto sucede por los movimientos del entintado y el desgaste que sufre al pasar en el tórculo. Las huellas dentro de la repetición y la variación quedan registradas. Volviéndose parte del objetivo sobre las cualidades técnicas, obteniendo una imagen diferente en cada una de sus impresiones, aquí se hace evidente la diferencia en la repetición.



Registro del proceso de impresión de la matriz bolsa de plástico. Ésta misma fue estampada 32 veces. La repetición y el movimiento se hacen evidentes en cada impronta.



Nancy Valdez
Título: *Registro de objetos
oblicuos del antropoceno I*
Medidas: 200 x 300 cm
Año: 2018



Detalle de la pieza Registro de objetos oblicuos del antropoceno II



Detalle de la pieza Registro de objetos oblicuos del antropoceno II



Nancy Valdez
Título: *Registro de objetos oblicuos del antropoceno II*
Medidas: 110 x 200 cm
Año: 2019

3.3 DESARROLLO IN-SITU, ESTÉTICAS DEL PAISAJE

El trabajo in-situ proviene de observar las ciudades como sistemas complejos y dinámicos en la construcción del paisaje urbano-cultural, donde confluyen diferentes miradas sobre la conciencia visual del entorno. Las capas de historia-tiempo se acumulan una sobre otra, la estratigrafía describe las capas de arriba como más modernas, esto puede deducir una temporalidad de acontecimientos sobre la posición de la memoria.

El espacio público en la ciudad contemporánea está constituido por múltiples contrastes visuales; anteriormente realice una exploración en la ciudad sobre la basura como componente activo, sacándolo de su ecosistema para resignificarlo. En cambio, en esta exploración observe otras perspectivas estéticas a través del andar como práctica artística, empecé a reconocer que las calles de la ciudad son espacios de tránsito compuestas por: grietas, fallas, accidentes, relieves, fisuras y límites; los movimientos terrestres son traducidos en estas marcas de acontecimientos de un paso incesante, de la impermanencia³⁰; estas grietas contienen surcos, hundimientos y malformaciones, creando una estética que invita a re-pensar los lugares como señalamientos del tiempo.

³⁰ “La segunda forma de entender la impermanencia es por medio de la comprensión, con la observación directa de la naturaleza de las cosas. El Budismo nos ayuda a abrirnos a este menos perceptible entendimiento de la impermanencia. Al practicar una profunda y concentrada circunspección, logramos ver dentro del momento a momento, ir y venir de todas las cosas. Empezamos a ver que todas las cosas, incluso esas cosas que parecen constantes, están en constante cambio. Con esta visión de temporalidad viene la comprensión que es fútil el aferrarse a algo ya que todas las cosas vienen y van en la existencia.” Recuperado de: <https://es.theseecretsofyoga.com/yoga-articles/Impermanence.html>

Estas confluencias visuales me remiten a las matrices colográficas; observo estas manifestaciones como huellas con la posibilidad de ser contenidas en un proceso de registro, que sirve para reflexionar sobre la idea de paisaje desapercibido como una expresión más del antropoceno sobre el espacio que se sitúa entre la invisibilidad.

Las capas de intervenciones naturales y humanas en las que la tierra se ve sometida se integran simbólicamente desde una operación poética y matérica que se reconstruye; provocan una memoria de la tierra como una serie de datos del pasado que cuestionan el presente y futuro. Señalan las problemáticas actuales desde un sentido social y geológico de fenómenos que ensamblan una memoria colectiva, en el proyecto el arte opera como intérprete de un micro-cosmos invisible y palpable.

Las lecturas de Careri y Pérec, así como los recurrentes recorridos por el espacio público son los que incitaron a trabajar con el entorno directamente. Aquí se derivan prácticas estéticas de la representación del territorio y la construcción del paisaje, donde el tiempo es congelado por medio del registro del frottage y la fotografía. La idea de capturar una imagen tangible existente del paisaje hace desprender otras realidades cotidianas. Pensé en captar estos signos como si se tratará de conservar una memoria espacial, pensando que los lugares eventualmente desaparecerán.

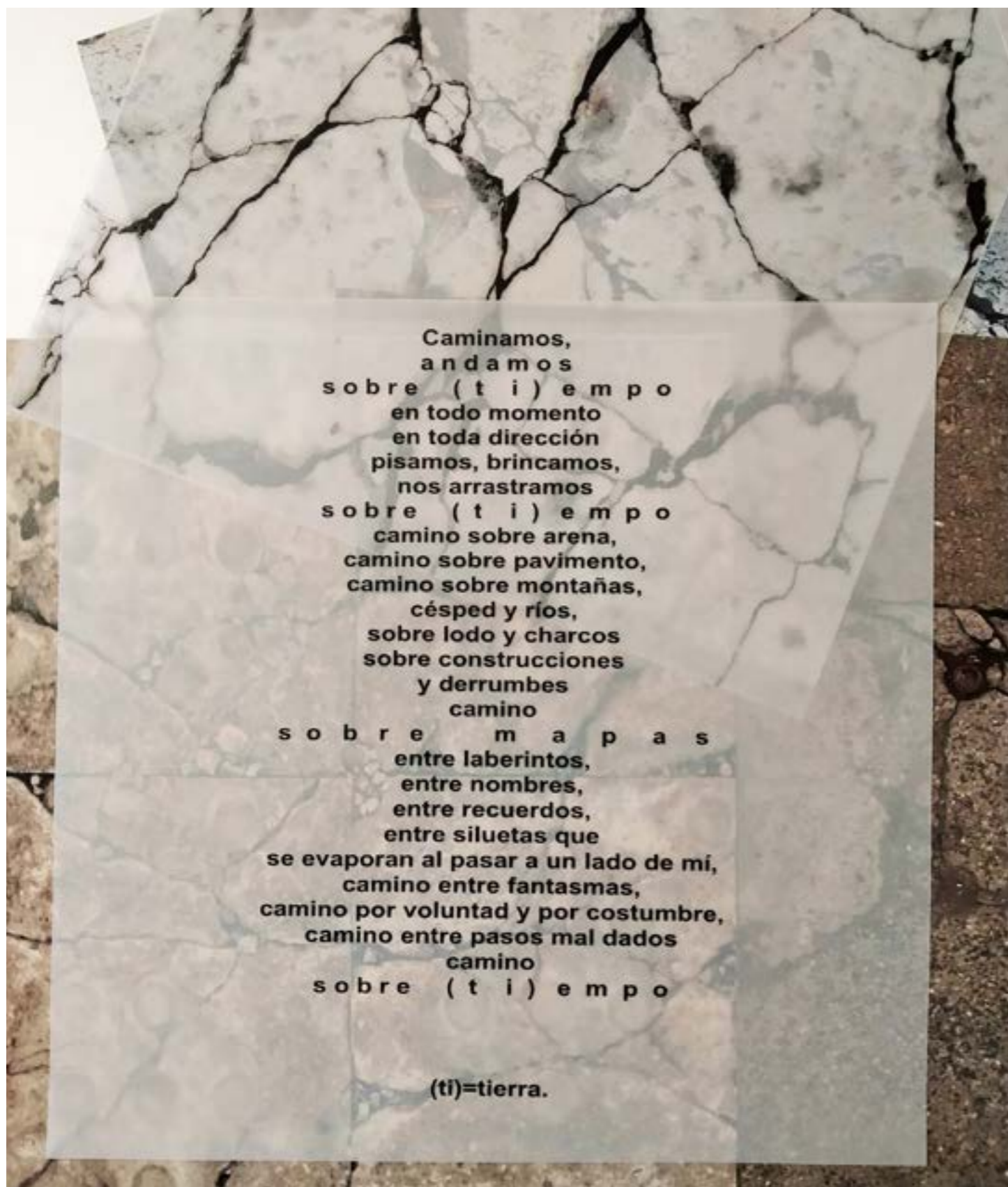
La práctica artística funciona como una poética de un documento-archivo como huella, no como verdad sino como metáfora, donde toda huella es territorio de memoria y de construcción de la imagen a partir de un universo simbólico.

Estancia de Investigación Valencia, España

La estancia que realicé en la Universidad Politécnica de Valencia tuve la oportunidad de asistir al curso impartido por la Dra. Dolores Pascual “La obra gráfica y espacio público” dentro del Master de Producción Artística, las propuestas de la materia es reconocer la ciudad a través del mapeo y los recorridos, así como realizar un primer contacto con el espacio a partir de la técnica de frottage (este es un ejercicio que realiza frecuentemente con sus alumnos), con motivo de involucrarse dentro del entorno con un lenguaje gráfico para entender la ciudad desde otra perspectiva.

Después del ejercicio, reflexioné como se podía relacionar con mis intereses personales y los del proyecto; en ese momento me hice consciente que la noción de espacio en mi producción se había limitado a pensar el lugar solamente como susceptible a colocar elementos gráficos para una instalación, más no sustraer las grafías del espacio como otra alternativa de entender el lugar. Por ello, que el planteamiento con el ejercicio frottage fue detonante para el segundo movimiento de mi producción. El proyecto creció y obtuvo mayor solidez por las ideas propuestas sobre la descentralización de la matriz, uniendo las reflexiones y pensamientos sobre la imagen de la nueva capa geológica: el antropoceno, para acoplar la técnica conceptualmente dentro del proyecto.

Trabajando sobre esta premisa se tiene como resultado en la estancia de investigación el libro de artista “S o b r e M a p a s”, se trata de una recreación cartográfica de una naturaleza desplegable, creando una relación por su similitud orgánica al del mapa, observándolo a una micro-escala como si se tratara de grietas, unas grafías formadas en el suelo a partir de un transcurrir. El transitar por la ciudad y sensibilizar el espacio por medio del recorrido y la estimulación constante de experiencias susceptibles de abstraer elementos ayudan a formar metáforas acerca de la interrelación de la tierra con el espacio-tiempo. Tener lo eterno en un momento presente por medio de una realidad de un mundo no visible a simple vista construido por fragmentos.



Nancy Valdez

Libro de artista *Sobre Mapas*, contiene 18 imágenes de 25 x 25 cm , impresión digital sobre papel de algodón 200 gr, de fotografías tomadas a distintas grietas de la Ciudad de Valencia, en un periodo de un mes. Contiene un poema de mi autoría impreso en papel albanene de 90 gr. Y transferencia electrográfica sobre la portada. Libro único.



Detalle del libro *Sobre Mapas*. Cada una de las imágenes se despliega y contiene dos más, haciendo un juego lúdico sobre la construcción espacial a partir de las marcas del pavimento.

3.3.1 FROTTAGE: REGISTRO ESPACIO-TEMPORAL

Observar la ciudad y la arquitectura en términos de acumulación, ruina y recorridos urbanos es material de trabajo: la erosión producida por la humanidad, la destrucción de una calle, el material que se asoma bajo su superficie y el desgaste de la materia, genera posibilidades de aprehender a partir del material aludiendo a la idea de tiempo. El trabajo con materiales que guardan en su interior años de sustratos, son herramientas en una dimensión espacio-temporal.

El frottage es aparentemente una técnica sin complicaciones, su proceso y materiales están compuestos por una sencillez que puede llegar a ser menospreciada, ya que no es necesario conocer las técnicas gráficas para poder realizar una pieza de esta índole, sin embargo se trata de un acto gráfico por sus cualidades de transferencia de imagen y reproductibilidad. La acción del humano de dejar huella se hace evidente en la intención de frotar con pigmento sobre papel una superficie para que ésta sea transferida, y así guardar/archivar esa huella como registro de un espacio, creando un contacto directo con el lugar sobre la memoria y las huellas. Es la impresión de un entorno con una vinculación directa; es por ello que es una de las técnicas predilectas en el estudio de la arqueología sobre los petroglifos del arte rupestre.

Este proceso de registro y apropiación implica la obtención de un duplicado realizado sobre una superficie específica por el frottage; abre cuestiones fundamentales sobre la obtención de la huella epidérmica, evidenciando lo aparente del objeto, así como el paso del tiempo y su materialidad. Esta huella en el proyecto es proporcionada por los surcos que conforman el espacio urbano, una

memoria cercana, el rastro de una identidad temporal extinta, trazos accidentales traducidos a fisuras y fracturas de los territorios que permiten observar las capas que atraviesan tiempos distintos.

Que el lugar se haga improbable hasta tener la impresión, durante un brevísimo instante, de estar en una ciudad extranjera o, mejor aún, hasta no entender ya lo que pasa o lo que no pasa, que el lugar se convierta en un lugar extranjero, que incluso ya no se sepa que se llama una ciudad, una calle, inmuebles, aceras. (Perec, 2003, p. 88).

Usando la técnica de frottage, resulta una imagen fresca, *in-situ* de alguna superficie, como si de alguna forma se desplegara la epidermis de la ciudad, es un documento que lleva un código que revela la geolocalización, que bien podría ser cualquier lugar del mundo³¹ pavimentado y agrietado.



Primeros apuntes y exploraciones de frottage con diversos materiales
Registro fotográfico: Enrique CG.

La mayor dificultad a la que me enfrenté en este proceso no fue la acción, ni procedimientos técnicos, sino elegir el espacio, surgieron las siguientes preguntas ¿por qué este lugar y no cualquier otro?, ¿qué es lo especial?, al momento en el que es elegido se está iniciando un proceso estético y cultural sobre él, concedida

31 Otra señal más del antropoceno, ya que se sugiere que para que se designe una nueva era geológica se tiene que repetir el mismo elemento en todo el globo terráqueo, como pasa con los isótopos radioactivos de la primera bomba atómica. ¿Es posible decir que el pavimento de las carreteras, banquetas, etc, puede ser un señalamiento de este elemento?

la idea de la huella antropocéntrica se encuentra en cualquier sitio del presente y el espacio es un agente susceptible a que le sucedan cosas, son lugares triviales en una visión global. También se hace presente el acto gráfico, como anteriormente es mencionado en el apartado de *la descentralización de la matriz*, no se encuentra en el hecho de tallar una superficie-matriz sino el de entender sus cualidades intrínsecas.



Primeros apuntes y exploraciones de frottage con diversos materiales
Registro fotográfico: Enrique CG.

Las grietas requieren atención, la invisibilidad que brindan son señales de lo efímero, su historia y su potencialidad arquitectónica que se describen fragmentariamente. Las grietas incitan a remover capas físicas y simbólicas que se ocultan a simple vista, la gráfica me ha permitido generar un paréntesis de interconexiones con las capas geológicas y las capas de cemento, en estas superficies accidentadas que se han formado en el transcurso de décadas sirve como recordatorio de como ocurren

y como apreciamos los procesos de la naturaleza a nuestro alrededor, pero con un diferente metabolismo, un ritmo lento, una escala diferente a la nuestra, más profunda.

El andar puede ser una herramienta crítica que permite identificar lugares vacíos, espacios residuales que pasan desapercibidos, permitiendo una postura tanto política, urbanista, social y artística. Los espacios que se ven intervenidos llegan a reactivar las capacidades sensoriales al punto de obtener un carácter estético a partir de acciones que modifican espacios concretos. Transgrediendo las formas de relacionarse con el paisaje y la ciudad. Las diversas propiedades de los espacios están desapareciendo gradualmente por los cambios y transformaciones naturales y artificiales. La transcripción directa de la superficie atrapa y preserva su posible desaparición y/o cambio, esta puede ser una forma de hacer archivo.

Como anteriormente se menciona, los primeros frottage se realizaron en Valencia, España, en cada uno de ellos se colocaba la ubicación y hora en los cuales fueron realizados. Experimenté con distintos tipos de papel: china, bond, albanene y otros más menores a los 150 gr. Con lápiz de cera, carboncillo pulverizado y tiza. El que mejor funcionó es en papel papiro de 90 gr libre de ácido, realizado con barras de carboncillo de diferente dureza.

El proyecto se extiende sobre el territorio en una forma arqueológica de acumular una serie de experiencias directas en el terreno de la acción. El mapeo opera como una estrategia en las caminatas para elegir el lugar, teniendo en claro la condición arquitectónica: la banqueta, en este sentido la propuesta evoluciona sobre la experiencia del lugar: permanecer en un espacio de forma continua para reconocerlo y trabajar dentro de sus límites. Apropiarse de un espacio de tránsito, de imponerse con la corporalidad, de estar presente y estática, habitar el paisaje como lo hacen los puestos ambulantes en el constructo cultural.

En la Ciudad de México fueron diferentes momentos en las que se realizaron las intervenciones de frottage: en la Facultad de Ciencias Políticas de la Ciudad Universitaria y otra en la Calzada Tlalpan esquina Periférico, aquí se muestra la geolocalización. Los rastros, las marcas son pistas materiales que se mantienen sobre el devenir de los acontecimientos. Cuando se realiza el frottage, uso papel para estar en contacto con el lugar que quiero sentir, que tiene una existencia en el tiempo, la memoria sobre lugares que están en continua transformación y desaparición. Por el otro lado, revelar la inmediatez de la imagen y su condición de experimentación a modo de escritura automática, tomando una conciencia del ambiente, la creación de nuevos territorios, espacios para habitar y la reapropiación lúdica del espacio.

Utilizar los recursos como la fotografía y el video como parte de la documentación del proceso y registro de las intervenciones efímeras es otro testimonio del registro del lugar, así como parte importante del comportamiento que adquirió el proyecto cómo refuerzo de la imagen y sonido ambiente crean una simbiosis para la pieza. El registro audiovisual estuvo a cargo por el fotógrafo Enrique Campos Gonzáles, la colaboración se dio a partir de charlas previas en las cuales le comenté el sentido de la pieza y

como pensaba realizarla, él tuvo total libertad para registrar la acción-operación en diferentes perspectivas y ángulos. En este momento me vuelvo la protagonista de las acciones, se vuelve un performance de doble registro, pues el cuerpo es un medio de expresión personal, “poniendo en movimiento todo el cuerpo – el individual, pero también el social – con el fin de transformar el espíritu de quien a partir de ahora ya sabe mirar” (Careri, 2013, p.11). Adopto una postura crítica mediante la serie, la variación, mutación y repetición, cuestiones que permite desarrollar a través del vídeo y la estampa como medios propicios a la seriación y multiplicidad, constituyendo la configuración formal del trabajo. El registro audiovisual se encuentra en el siguiente Código QR.

El documentar un paisaje urbano en constante transformación a partir del frottage, me hace observar como los espacios se diseccionan en elementos que pasan a recombinarse por un intento de descubrir nuevas narrativas, en un entorno construido. La obra resultante, son fragmentos del mismo lugar que aparece en diferentes posiciones y diálogos, actúa como un proceso de mapeo de experiencias espaciales de la memoria; un recurso para encontrar puntos de partida dentro del paisaje urbano y del proceso de registro cuya ejecución resulta relevante en sí misma y la experiencia se acumula en el cuerpo del proyecto.

El proceso metodológico que se utilizó a lo largo de la maestría estuvo respaldado por un sentido conceptual sobre la acumulación desprendida de la materialidad como signo del antropoceno, haciendo posible la representación gráfica del espacio y tiempo, donde el trabajo en conjunto entre la investigación y la producción son procesos de aprendizaje. Las reflexiones sobre la gráfica en una dimensión conceptual y sus operaciones técnicas dan origen a una serie de improntas que muestran la epidermis de un espacio, caminar por diferentes puntos de la ciudad y tomar gráficas que han sido registradas para que no permanezcan en el olvido.

Calz. de Tlalpan
Toriello Guerra, 14050 Ciudad de ...
19.295388, -99.155343

Ubicación de la exploración



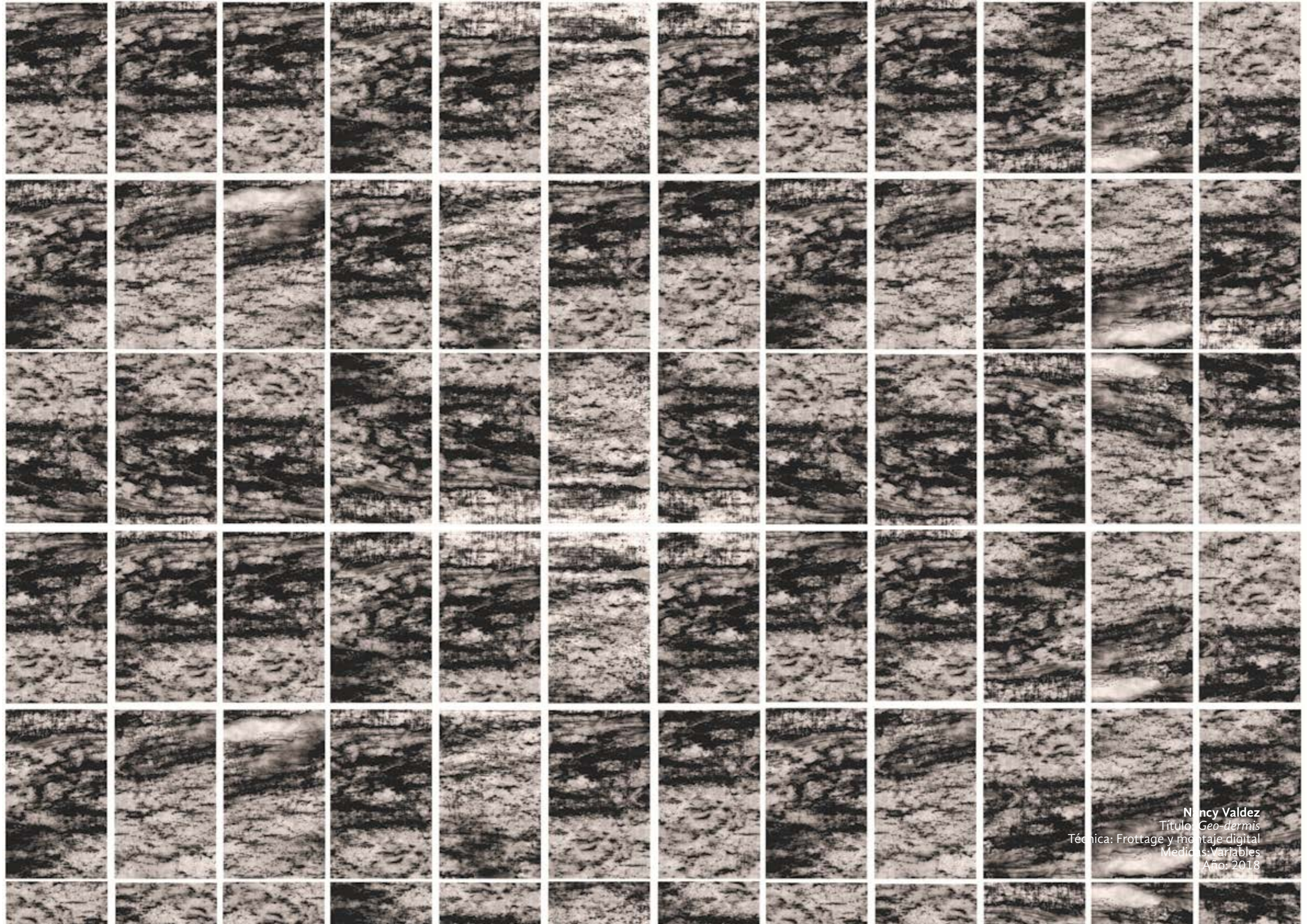


Exploración, performance
de la pieza *Geo-dermis*.

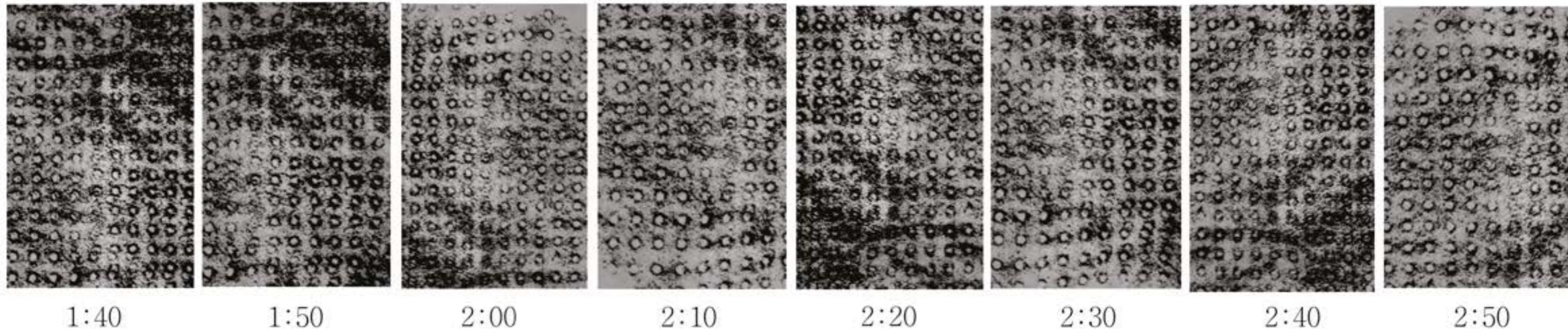
Registro fotográfico y
audiovisual: Enrique CG.



Código QR del registro
audiovisual de *Geo-dermis*



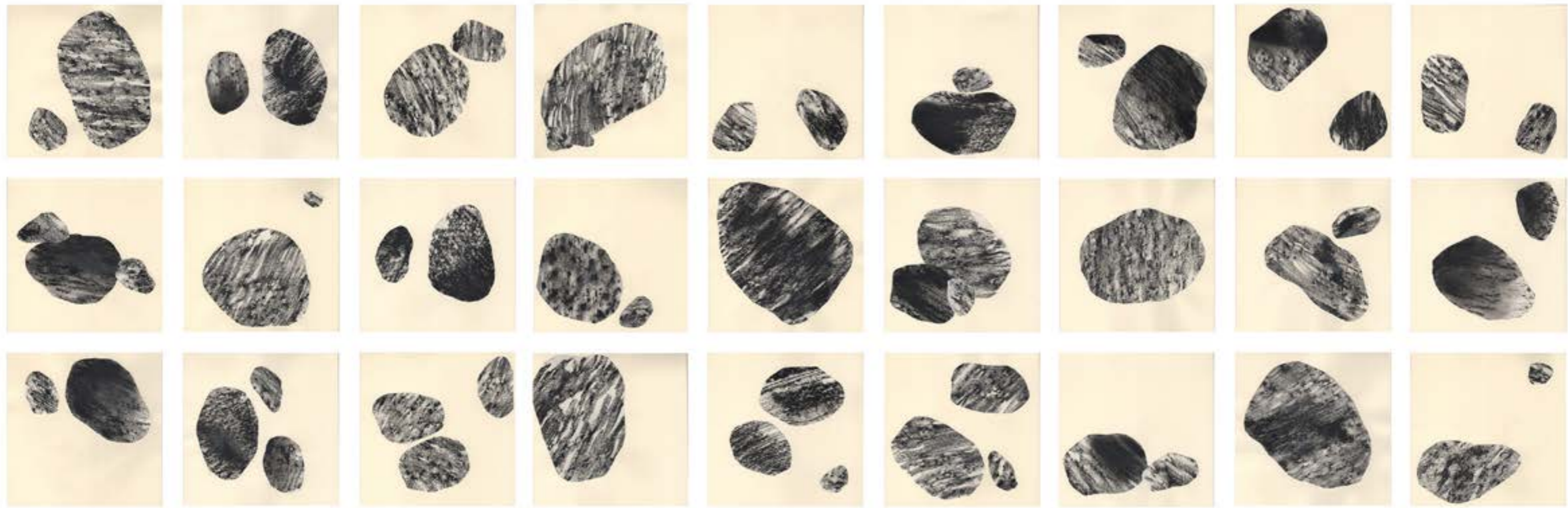
Nancy Valdez
Título: *Geo-dermis*
Técnica: Frottage y montaje digital
Medios: Variables
Año: 2018



La pieza anterior *Geo-dermis*, contempla la presencia de un paisaje a partir de los 80 frottage. cada uno con una medida de 45 x 32 cm. Hace un total de 6 metros de largo por 1.80 de ancho. Y aunque se trate la repetición de la misma imagen, existe una mínima diferenciación de los signos que se desplazan al siguiente registro por el paso del tiempo, agregando la huella como visible factor de deterioro.

Lo mismo sucede con la pieza *Una hora, diez minutos*, en esta exploración se trabaja la repetición y el tiempo a partir de cuanto se tarda en hacer cada frottage, el proceso desde colocar la hoja de papel, hacer la transferencia de la imagen en la hoja y con el pigmento y colocar el fijador, conlleva diez minutos hasta la siguiente impronta. Se registra el tiempo a partir del reloj que acompaña la hora de inicio y del fin del proceso.

Nancy Valdez
 Título: *Una hora, diez minutos*.
 Técnica: Frottage y montaje digital
 Medidas: 50 x 260 cm
 Año: 2018



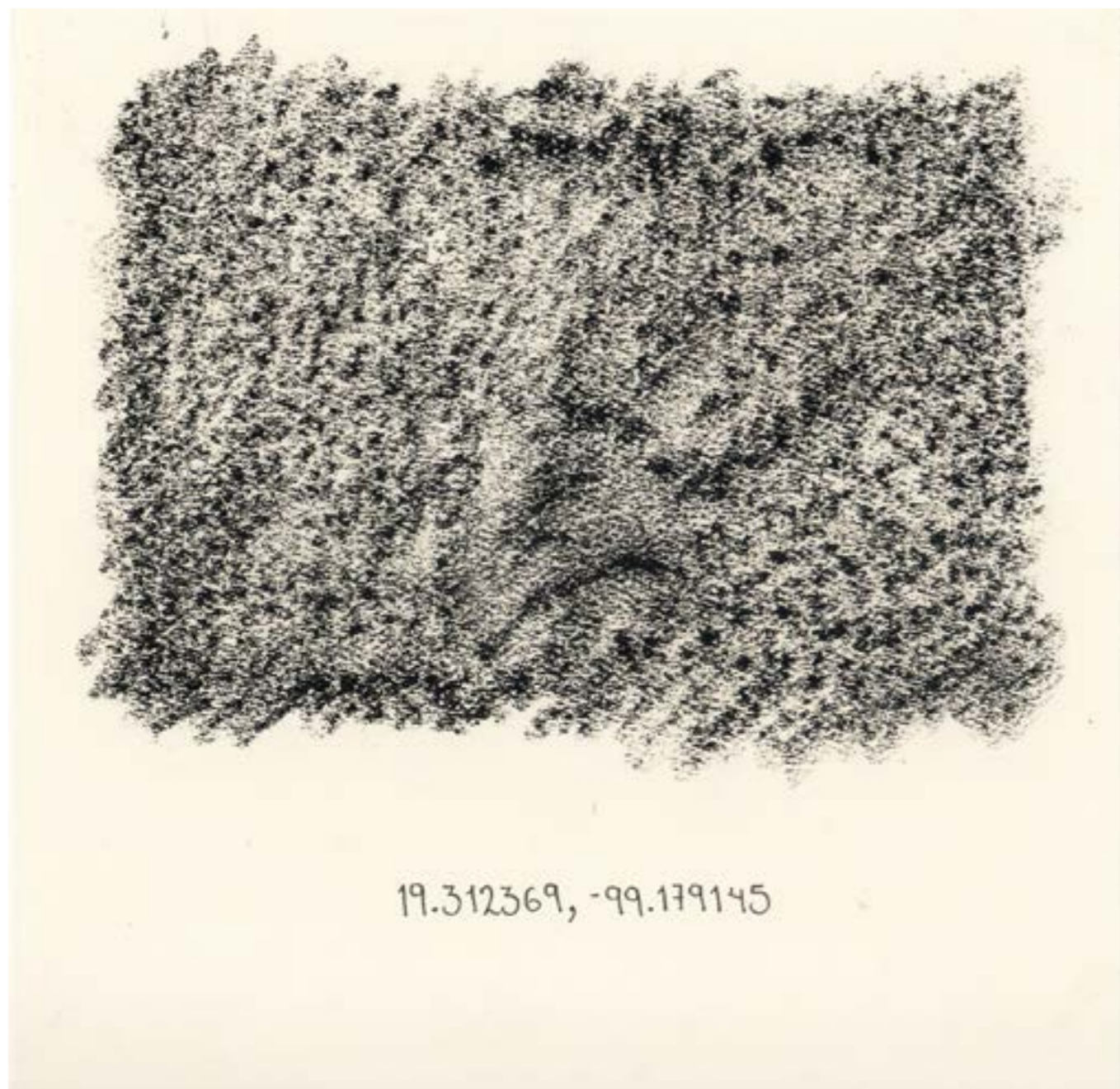
En esta pieza *Geo-localizaciones*, se muestra otra manera presentar los frottage aludiendo a las piedras, después de obtener una serie de 40 frottage me dispuse a fraccionarlos y recortar diferentes zonas para reconstruir una cartografía geológica a partir del paisaje urbano. Los fragmentos se ponen al descubierto de esta forma con una dialéctica entre la creación geológica y un sistema modular, que abre un juego lúdico entre la dualidad de la naturaleza. Y enfatizar el carácter único de cada estampa y por otro consecutivamente, la potencialidad que tiene conjugar las variaciones de la repetición y la serialidad, simultáneamente ocupando un mismo espacio a modo de instalación. Está formado de 27 estampas, montadas sobre papel de opalina, cada uno de tamaño 19 x 19 cm.

Nancy Valdez
Título: *Geo-localizaciones*
Técnica: Frottage y collage sobre papel pergamino 90 gr, montada sobre cartulina opalina 160 gr.
Medidas: 190 x 65 cm.
Año: 2018-2019



Esta pieza está conformada por una retícula de tamaño variable de 50 frottage de 19 x 19 cm, cada uno. La acción de rastrear estas marcas de forma obsesiva muestra las imágenes que documentan los fragmentos y texturas de diferentes aceras por el sur de la Ciudad de México. Cada estampa está acompañada de la coordenada geográfica donde fue tomada, es parte de un elemento que cumple un patrón repetitivo y variable, generando una estructura progresiva de un modelo dinámico, ya que el orden varía en función del montaje, de esta forma con cada exposición aparecen nuevas relaciones entre las imágenes: agrupamientos, vacíos, conexiones. “El territorio es leído, memorizado y mapeado en su devenir” (Careri, 2013, p. 30). Se ramifica, ganando complejidad la reconfiguración a partir de la repetición. El resultado es un paisaje contemporáneo antropocéntrico como reconocimiento de nuestro entorno. La construcción de un atlas, de fragmentos de un espacio líquido que todos transitamos diariamente.

Nancy Valdez
 Título: *Espacio líquido*
 Técnica: Frottage y estilógrafo
 sobre papel pergamino 90 gr.
 Medidas: Variables a función
 del espacio de montaje
 Año: 2018-2019



Nancy Valdez
Título: *Espacio líquido*, 19.312369, -99.179145
Técnica: Frottage y estilógrafo
sobre papel pergamino 90 gr.
Medidas: 19 x 19 cm.
Año: 2018-2019



Nancy Valdez
Título: *Espacio líquido*, 19.308825, -99.177205
Técnica: Frottage y estilógrafo
sobre papel pergamino 90 gr.
Medidas: 19 x 19 cm.
Año: 2018-2019



Detalle de la pieza Geo-dermis

3.4 INSTALACIÓN: ESCENARIOS GRÁFICOS

Dentro de este apartado también se experimentó a partir varios ejercicios con el papel sin ningún tipo de imagen, como una forma de acercamiento al material para saber sus cualidades de manipulación. Más tarde imprimí diversas texturas en color que simulaban formas de la naturaleza, teniendo diferentes resultados.



Instalación presentada en la exposición “Duo-gráfica” del Taller del Dr. Rubén Maya Moreno, en diciembre del 2016 en la Galería Libertad, Querétaro.

Técnica: Círculos de 5 a 20 cm de diámetro en aguafuerte, aguainta, colografía, ensamble y recorte sobre papel de algodón y espejos circulares de 10 y 15 cm de diámetro.

Medida: 300 x 300 cm

Posteriormente cuando empecé a trabajar primero con la imagen y después con la manipulación de la estampa, está me sugería que hacer con ella; en este momento entendí mi proceso intuitivo sobre lo que exigía la propia imagen en la construcción y manipulación sobre el papel conforme a su relación con el espacio.

La imagen del objeto tiene cualidades las cuales conversa dependiendo del punto en que nos situemos a observar, por medio de la orientación y el movimiento del cuerpo, vemos como la imagen-objeto genera una exploración diferente a partir de su volumen, ángulos y vistas cambiantes, otorgando otra lectura en el espacio, logrando un movimiento de la imagen fija, transformando su significado a otras lecturas cuando estas se colocan como multitud.



Esta instalación fue presentada en Julio del 2019, en el Laboratorio de Filosofía Sanitaria en Chiapa de Corzo, coordinado por el artista Jorge Zamorano.

La instalación *Fragmentos geo-temporales*, esta compuesta por más de 350 mini-grabados entre 10 a 60 cm de largo y de 1 a 8 cm de ancho de fragmentos de 3 diferentes estampas de colografía. Se utilizaron más de 10 grabados que fueron recortados y manipulados para la construcción de la instalación, cada fragmento fue montado individualmente, perforando los extremos de cada estampa.

La instalación alude al concepto por explorar y restablecer el paisaje, entre el espacio, lo gráfico y matérico en un acercamiento a la instalación como puente, donde cada fragmento es tomado como una capa más que se deposita en los sedimentos de la Tierra.



Detalles de la instalación *Fragmentos geo-temporales*



Nancy Valdez

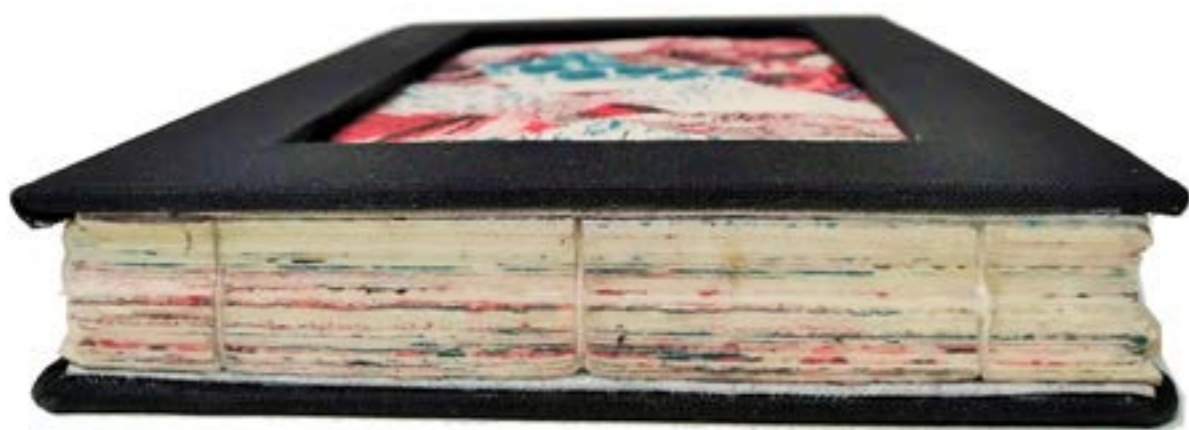
Título: *Fragmentos geo-temporales*

Técnica: Collage de colografía sobre papel de algodón 240 gr.

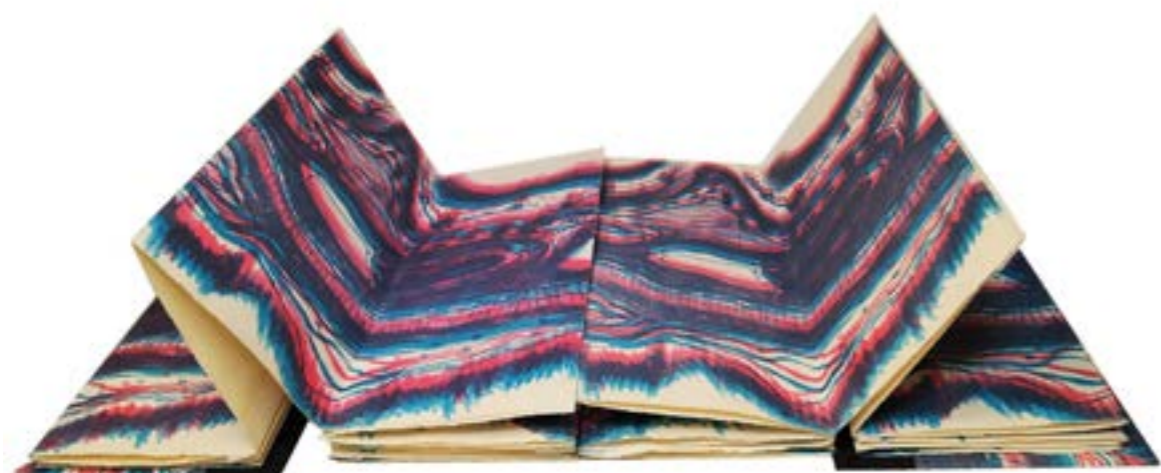
Medidas: 80 x 300 x 20 cm.

Año: 2019

La siguiente pieza se trata de las impresiones de colografía que posteriormente fueron recortadas y montadas a modo de capas, para crear una analogía con la sobreposición de capas geológicas a partir de los fragmentos.



Nancy Valdez
Título: *Estratigrafía*
Técnica: 40 colografías sobre papel
de algodón 240 gr.
Medidas: 20 x 12 x 5 cm.
Año: 2019
Libro único



El libro de artista *Movimiento tectónico*, esta conformado por una imagen de medida 27 x 33 cm, que se repite 15 veces en todo el libro, plegado en tres partes cada imagen y encuadernado en concertina. Tiene la posibilidad de múltiples juegos, ya que las imágenes se pueden transformar a partir de ella misma, dando otras lecturas y formas de entender la imagen en repetición.

Nancy Valdez
Título: *Movimiento tectónico*
Técnica: Litografía a dos colores sobre papel de algodón 240 gr.
Medidas cerrado: 27 x 12 x 5 cm
Medidas abierto: 27 x 450 x 5 cm.
Año: 2018
Libro único

3.5 EL BUCLE DE LA IMAGEN

Como última reflexión del proyecto se plantea el bucle de la imagen. Bucle o loop es un algoritmo que se encuentra principalmente en programación, se trata de un código en repetición. El bucle de la imagen se proyecta como un cambio de naturalezas que surge al momento de observar el proceso de producción en el ámbito de acción. De alguna forma resumiendo la producción del frottage en el capítulo III, se localiza y elige el lugar que será susceptible para la acción por ser rico en texturas, grafías y huellas, se hace evidente el traspaso de la matriz-calle-cemento a otro soporte en este caso el papel, el cambio de lenguaje de una imagen estática y arraigada a una superficie continua, en el momento que se termina de realizar la acción de frottage surge la reflexión sobre la traducción del soporte.

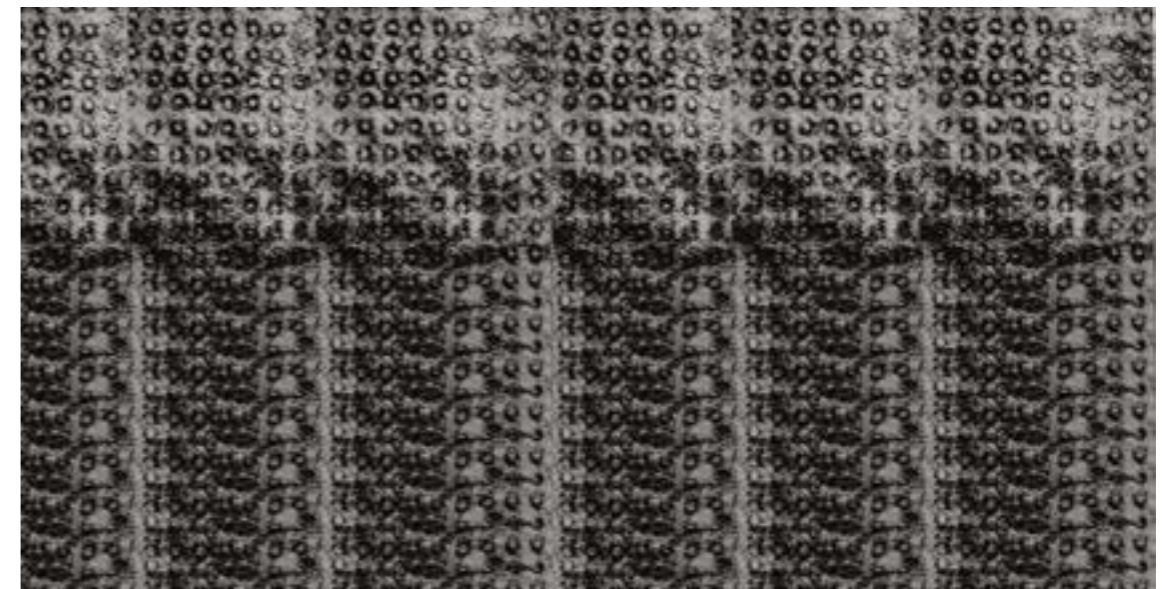
Este cambio de materiales que presenta una imagen, es visto como algo modificable, ejerciendo un dominio en el traspaso de su naturaleza. Seguido de esta primera traducción, podemos observar que la siguiente es el de repetir esta misma imagen, en forma consecutiva, donde al construir una imagen como fragmento de ella misma (meta-imagen) y pensarla como un todo, al exponer todas sus repeticiones, surge otro cambio de naturaleza.

Lo mismo sucede al momento en que se registra por medio de la fotografía para convertirla en un formato .jpg, la imagen se convierte en este momento en otra estructura, pixeles que cambian y modifican tanto sus cualidades táctiles, medidas, esta reproducción ofrece otra narrativa y enfoque, ya que puede ser utilizada para estar en alguna página web y que, eventualmente vuelve a verse sometida a la materialidad cuando es impresa como imagen .jpg, como una naturaleza reproductiva de la imagen gráfica. Pasando de lo analógico a lo digital,

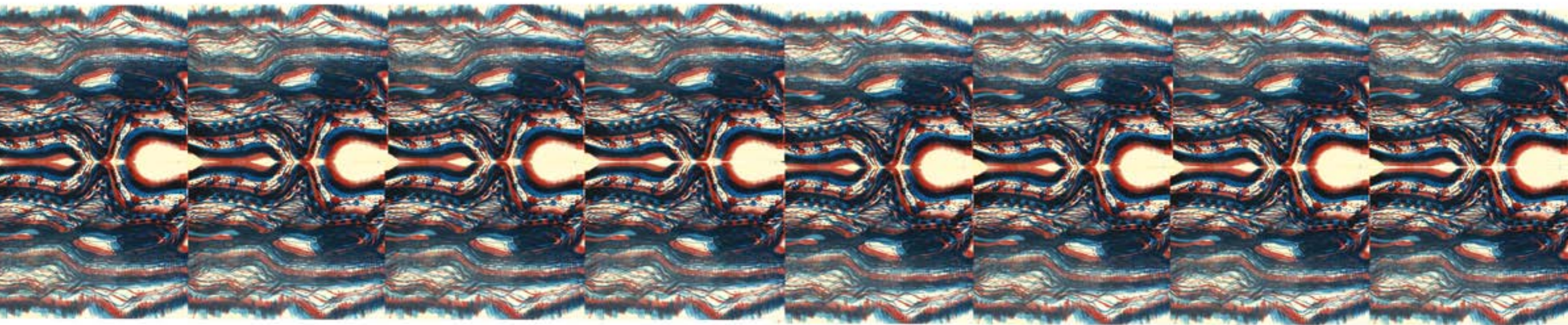
en un bucle sin fin, es así que se llega a la imagen pobre, como menciona Steyerl (2012), por el uso y explotación de ella misma, pero creo que solamente es la misma naturaleza de ésta.

El resultado final o la obra artística desde la imagen impresa va más allá de una técnica, se expande y se vuelve un vínculo que nos permite cargar de connotaciones reflexivas y conceptuales de diversos señalamientos que van desde un cuestionamiento de función cultural y su alcance en diversas esferas que nos permite crear criterios sobre la concepción del arte actual. En las siguientes imágenes se explora la relación de lo analógico a lo digital a partir de imágenes realizadas en técnicas diversas y su manipulación digital, y obtener otras imágenes que hablen de la creación contemporánea en la era del antropoceno.

Este cambio de naturalezas, parece sumamente importante para la construcción de un discurso que aborde estas cuestiones de investigación de la imagen antropocéntrica. Por ello, es necesario crear una analogía con las mismas capas y transformaciones físicas y digitales que se forman al estar sometidas por el transcurso del tiempo. Es así como observo la imagen una constante que no deja de transformarse, que no tiene un fin, que se modifica, cambia de plataforma y se reconstruye en sus lenguajes visuales.



Nancy Valdez
Título: Geo-dermis II
Técnica: Frottage y gráfica digital
Medidas: Variables
Año: 2018



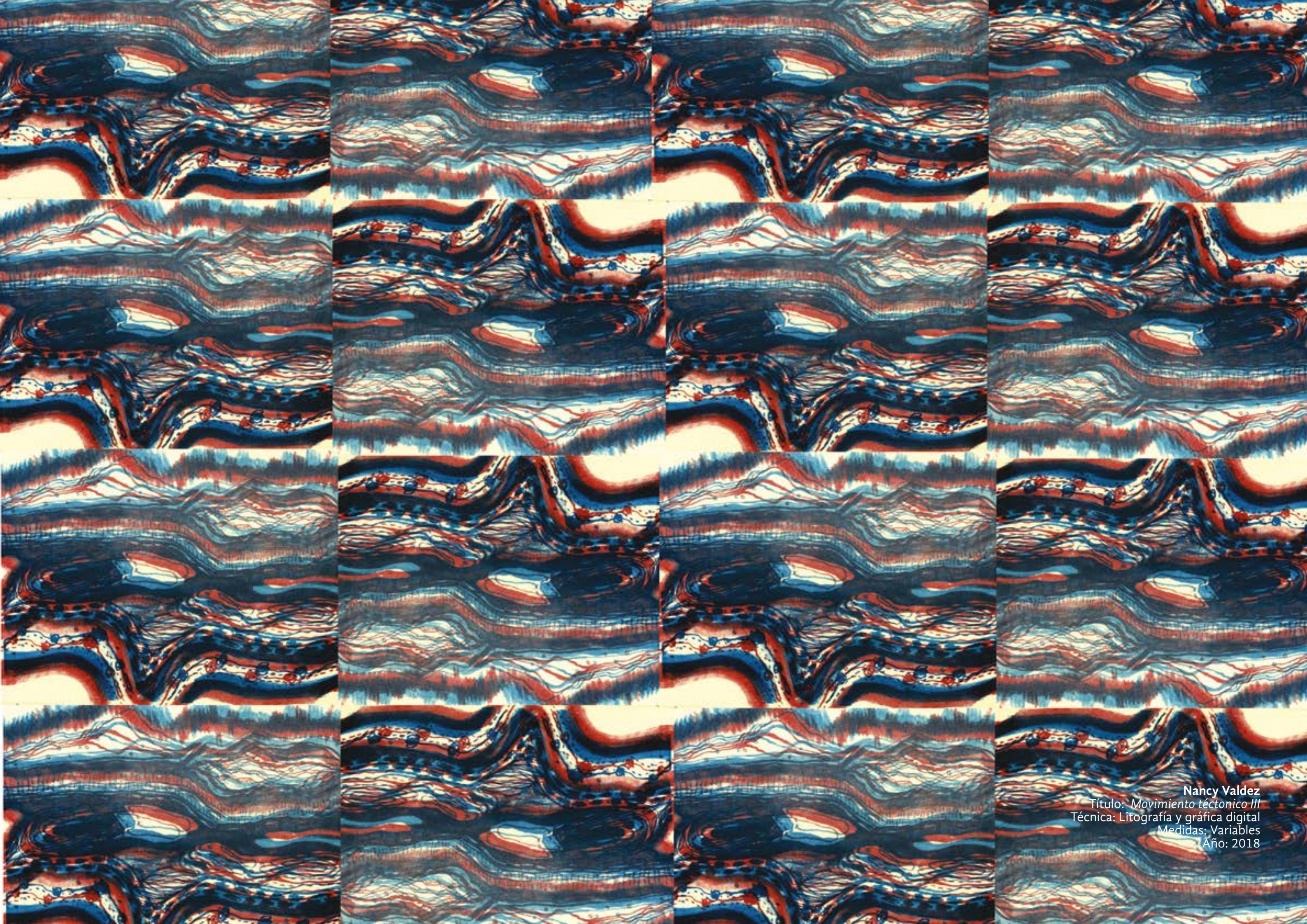
Nancy Valdez

Título: *Movimiento tectónico II*

Técnica: Litografía y gráfica digital

Medidas: Variables

Año: 2018



Nancy Valdez
Título: *Movimiento tectónico III*
Técnica: Litografía y gráfica digital
Medidas: Variables
Año: 2018

CONCLUSIONES

A lo largo del proceso de la maestría y la respectiva investigación-producción, se me presentaron diversos planteamientos y conceptos clave relacionados con la obra gráfica actual y sus representaciones visuales en analogías geológicas; acotado en una particular forma de entender y re-pensar la imagen desde la era del antropoceno como planteamiento socio-natural.

La investigación pasó por varios momentos y potenciales formas de solución. Desde la experimentación dentro del campo gráfico, llevando a generar más preguntas que respuestas, incitando exploraciones y reflexiones en torno a la gráfica y de cómo acrecentar sus enlaces a otros lenguajes dentro de operaciones interdisciplinarias, esto a partir de profundizar en ella misma. Se desarrollaron herramientas para seguir pensando dentro de investigaciones que alimenten las realidades y el conocimiento de la cotidianidad y su registro visual.

Es así, que dentro de la práctica artística como en toda la investigación se tomó una postura sobre los despliegues de la imagen en las estéticas del antropoceno, y observar como la gráfica se manifiesta en diversos ámbitos multidisciplinarios e interdisciplinarios. Tanto en los cuestionamientos conceptuales como en los logros alcanzados que redefinen la forma de trabajo, el proceso y la propuesta artística personal dentro de un desarrollo y progreso en el ámbito tanto académico como profesional. Así mismo los hallazgos, derivas, encuentros accidentales y caminos transitados forman parte del complemento de la creación y de los bucles que ofrece la imagen: de pasar de una naturaleza a otra, de un sistema, de soportes

y significados, son motivos que crean reflexión sobre los procesos creativos, métodos de producción y experiencias estéticas al comprender alternativas con capacidad de absorber condiciones a recursos alternos que sirven para crear debate y crítica a partir de la imagen como catalizador del pensamiento, apoyándose de sus herramientas, recursos y conceptos para redefinirse desde un desarrollo conceptual para investigaciones y praxis activa que contribuyan al arte contemporáneo.

A partir de todo el proceso y la explicación final del bucle de la imagen y sobre los cuestionamientos de la construcción de la misma, observo como mi producción artística ha evolucionado en diferentes formas y formatos de comprender las estructuras visuales, arriesgándome a explorar otras líneas de investigación y acción artística. La producción total en este proyecto se vuelve un proceso de observación y descubrimiento dónde todos los términos y conceptos de la investigación se encuentran depósitos en cada una de las imágenes resultantes.

Además de la oportunidad de trabajar la obra artística como proyecto investigativo y proponer otras formas de conocimiento que generan así una manera de entender la situación actual del arte gráfico respecto al cambio de paradigma entorno a la concepción de la creación de arte y como se puede involucrar dentro de las paradigmáticas socio-ambientales a partir de la reflexión y a las posibilidades de manipulación y significado otorgado dentro de la era geológica antropocéntrica.

Las clasificaciones tradicionales a veces nos impiden ver la simplicidad de las cosas, probablemente sea sencilla de entender una actividad artística pero es necesaria la especialización en cada área para que posteriormente germinen en trabajos de carácter multi e interdisciplinario. En la actualidad la investigación artística tiene el aspecto de un conjunto de prácticas desarrolladas desde la perspectiva transdisciplinaria que abarca la mayor parte del panorama, haciéndose evidentes los debates actuales sobre la investigación artística, como se entiende y se enmarca con sus propios términos estéticos.

Uno de los momentos cruciales a los que se enfrentó la investigación fue la tarea de hacer conexiones con todas las inquietudes y unir dichos puntos propuestos para conformar un esquema congruente de las obras como constructo de ideas, archivo y narrativas visuales. Es imposible indagar y activar de manera suficiente todos los temas, ya que cada uno sugiere varias posibilidades y caminos, pero es importante señalar que se han dejado abiertos para transitar posteriormente en áreas desconocidas, es decir estas mismas vertientes que se toman quedan como testimonio de varias sugerencias a futuros proyectos a realizar. Es enriquecedor tener la posibilidad de contar con las herramientas para iniciar otra experiencia en base a lo obtenido y que se desprende de esta misma investigación.

Existen diferentes formas de hacer, o diferentes verdades. Eso me quedaba más claro cuando mi proyecto entraba en colaboración o en distintos diálogos interdisciplinarios, que hacían enriquecerlo y transformarlo. Por ello y como siguiente propuesta me dispondría a buscar y convocar a un grupo diverso de profesionales enfocados en diferentes campos de estudio, para así producir formas de conocimiento colectivo a través de la discusión guiada por textos teóricos, poéticos y literarios para conjurar con ellos, una práctica artística que se preste a un diálogo filosófico y crítico, sobre la imagen y el arte en un diálogo horizontal en varias disciplinas entre arte y ciencia.

Espero que la presente investigación pueda servir de ejemplo a aquellos que tengan un interés por explorar temas en los que no son expertos, expandir el conocimiento tanto en la gráfica como en la imagen, así como quitar miedos y prejuicios para que el error sea parte del proceso y poder transitar lugares en los que no se ha estado para salir de la zona de confort y escuchar la voz interna.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIBROS:

- Alcalá, J. R. (2011). *La piel de la imagen: ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia, España: Sendem.
- Aristóteles. (2008). *Metafísica*. Clásicos de Grecia y Roma. España: Alianza
- Arias, M. M. (2018). *Antropoceno: La política en la era humana*. México: Taurus.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal
- Brea, J. L. (2016). *El tercer umbral*. México: CENDEAC
- Brinckerhoff, J. J. (2011). *Las carreteras forman parte del paisaje*. España: Gustavo Gili.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes; El andar como practica estética*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Castro, K. (2007). *Mapas invisibles para una gráfica electrónica: (de la huella incisa al grabado con luz)*. Vigo, España: Comanegra, grupo dx5 - Universidad de Vigo.
- Centro de Arte y Naturaleza, (2010) *Revolviendo en la basura. Residuos y reciclajes en arte actual*. DIP. Foral de Guipuzcoa, España.
- Caillois, R. (2011). *Piedras*. Madrid: Siruela
- Clément, G. (2007). *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Dagognet, F. (1999) *Rematerializar, Materias y materialismo*. Tr. Paláu Medellón. París: Vrin.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*, México: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1990). *Mal de archivo, una impresión freudiana*. París: Galilée.
- Derrida, J. (2014). *Huella y archivo. Imagen y arte*. París: INA editions.

Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la Imagen*. Ediciones VE.

Doris L. Holmes, Arthur Colmes, (1987), *Geología Física*. Editorial Omega.

dx5 - Universidad de Vigo / École Européenne Supérieure de l'Image de Angoulême. (2010) De la huella a lo numérico = de l'empreinte au numérique Vigo.

Dussel, E. (2014). *Introducción a una filosofía de la liberación Latinoamericana*. México: FCE.

Foster, H. (1996). *El artista como etnógrafo. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Guattari, F. (2000). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos,

Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.

Jean-Luc, N. (2008) *58 indicios sobre el cuerpo en Corpues*, traducción Richard A. Rand. New York: Fordham University Press.

Kabakov, I. (1995). *Installations 1983/1995*. París: Centro G. Pompidou.

Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Madrid: Ádora Exprés

Kierkegaard, S. (2018). *La repetición*. España: Alianza Editorial.

Krauss, R. (2002). *La escultura en el campo expandido*, aparece en Foster, Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona: Kairós.

Kuri, G. (2005). *Compost index*. México: CONACULTA

Larrañaga, J. (2001). *Instalaciones*. España: NEREA.

Manzini, E. (1992). *Artefactos: hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid: Celeste.

Martín, P. J. (2001). *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos

Martínez, M. J. (2008). *Un ensayo sobre grabado. (A principios del Siglo XXI)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Morin, E. (1999). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

McLuhan, M. y Powers, B. R. (2015). *La aldea global: transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI: la globalización del entorno*. Barcelona: Gedisa.

Minguez, G. H. (2012). *Gráfica contemporánea: del elogio de la materia a la gráfica intangible*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Mitchell, W.J.T. (2009) *Teoría de la Imagen ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: AKAL

Nixon, R. (2011), *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA/London, England: Harvard University Press

Nava, M. R. (2017). *Deconstruir el archivo. La historia, la huella, la ceniza*. México: Universidad iberoamericana.

Nogué, J. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.

O'Doherty, B. (2011) *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia, España: Cendeac. OSBORNE

Pérec, G. (2003). *Especies de Espacios, (Espèces d'espaces)*. Francia: Montesinos.

Sartori, G. (2018). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Traducción: Ana Díaz Soler, México: DEBOLSILLO.

Smithson, R. (2009). *Selección de escritos*. México: Ediciones Alias.

Steyerl, H. (2012). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editorial.

Walter, B. (2010). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid: Casimiro.

ARTÍCULOS:

Bernal-Pérez, M. del M. (2014), *Grabado y Performance. Printmaking and Performance. (Una desobjetualización de la gráfica)*. Grabado y edición: revista especializada en grabado y ediciones de arte, pp. 51-61

Bernal-Pérez, M. del M. (2016). *Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución*. *Arte, Individuo Y Sociedad*, 28(1), 71-90.

Foster, H. (2016, septiembre) *El impulso de archivo*. Traducción de Constanza Qualina Nimio (N.º 3). Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La Plata, pp. 102-125.

Guasch, A. M. (2005). *Los lugares de la memoria: el arte de archivar y de recordar*. *Materia. Revista del departamento de historia del arte*, vol. 5, Universidad de Barcelona, pp. 157-183.

Latour, B. (2012). *Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política*. Trad. Sylvina Cucchi, Cuadernos de Otra parte. *Revista de letras y artes*, N° 26, Buenos Aires, Argentina, pp. 67-76.

Naukarinen, O. (2014) *Variaciones en la artificación*. *Denken Pensée*. Traducción Desiderio Navarro. *Criterios, La Habana*, Nro. 56.

Rojas, M. E. (1995-1996) *El arte del deshecho y la dignificación de la basura*. *Revista Estudios, Univ. Costa Rica*. Nos. 12 y 13, pp. 129-138.

Soler, B. A. (2011). *Libro de Actas I Foro de Arte Múltiple, Estampa Arte Múltiple: 19ª Feria Internacional de Arte Múltiple Contemporáneo*. Universidad de Vigo.

Soler, B. A. y Castro, K. (2004) *La matriz intangible*. Vigo: grupo dx5 - Universidad de Vigo, pp. 60-82

Trischler, H. (2017) *El Antropoceno, ¿un concepto geológico o cultural, o ambos?* Desacatos, núm. 54, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Distrito Federal, pp. 40-57

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS:

Boyer, A. (2009, julio) *ARCHIPELIA. Lugar de la relación entre (geo)estética y poética*. Nómadas no.31 Bogotá. Recuperado el 9 de agosto 2018, de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502009000200002

Caillois, R. (Verb Fred). (2017, oct, 19) *Roger Caillois la passion des pierres 1974*. Recuperado el 17 de Mayo 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=4SRgmmHXY2I>

Las Danta, Las Canta (2017, junio) *El Faloceno: Redefnir el Antropoceno desde una mirada ecofeminista*. Ecología Política. Recuperado el 20 de abril 2018, de <https://www.ecologiapolitica.info/?p=9705>

Fluxá, B. (2017, junio). *Cartografías del Antropoceno*. Arte transdisciplinar en el Antropoceno. Post-Arcadia ¿Qué Arte para que Naturaleza? CENDEAC. Centro de Documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. Recuperado el 18 de Febrero 2018, de <http://www.cendeac.net/es/curso-de-introduccion-al-arte-contemporaneo/barbara-fluxa>

Haraway, D. (2016, junio). *Antropoceno, capitaloceno, plantacionoceno, chthuluceno: generando relaciones de parentesco*. Traducido por Alexandra Navarro y María Marta Andreatta. Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales. Año III – Volumen I. Recuperado el 26 de octubre 2017, de <http://revistaleca.org/journal/index.php/RLECA/article/view/53/48>

Ingold, Tim. (Fundación Aquae). (2016, sep, 15) *Entrevistamos a Tim Ingold, Catedrático de Antropología social*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SftruWjVYq4>

Leff, E. (2012, julio). *La Complejidad Ambiental*. Polis Revista Latinoamericana 16, recuperado el 10 abril 2018, de <http://journals.openedition.org/polis/4605>

Mendez, L. C. (2010. Julio). *Gráfica viva: aplicaciones de la imagen múltiple en el mundo contemporáneo*. Actas de Diseño No. 9 V Encuentro Latinoamericano de Diseño "Diseño en Palermo". Comunicaciones Académicas, Buenos Aires, Argentina. Año 5, Foro de Escuelas de Diseño, Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. pp 187-191. Recuperado el 7 de Mayo 2018, de http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/148_libro.pdf

Plastic Soup Foundation, (2016). Recuperado el 30 de Mayo 2018, de <https://www.plasticsoupfoundation.org/en/files/what-is-plastic-soup/>

The Anthropocene Curriculum is developed by Haus der Kulturen der Weland The Max Planck Institute for the History of Science (2015). Recuperado el 17 de Noviembre 2017 de <https://anthropocene-curriculum.org/>

Working Group on the 'Anthropocene' (2016). Recuperado el 20 de Enero 2018, de <http://quaternary.stratigraphy.org/workinggroups/anthropocene/>

Zalasiewicz, J. (2016) *Anthropocene Review*. Recuperado el 15 de Enero 2017, de <http://www.bldgblog.com/tag/jan-zalasiewicz/>

