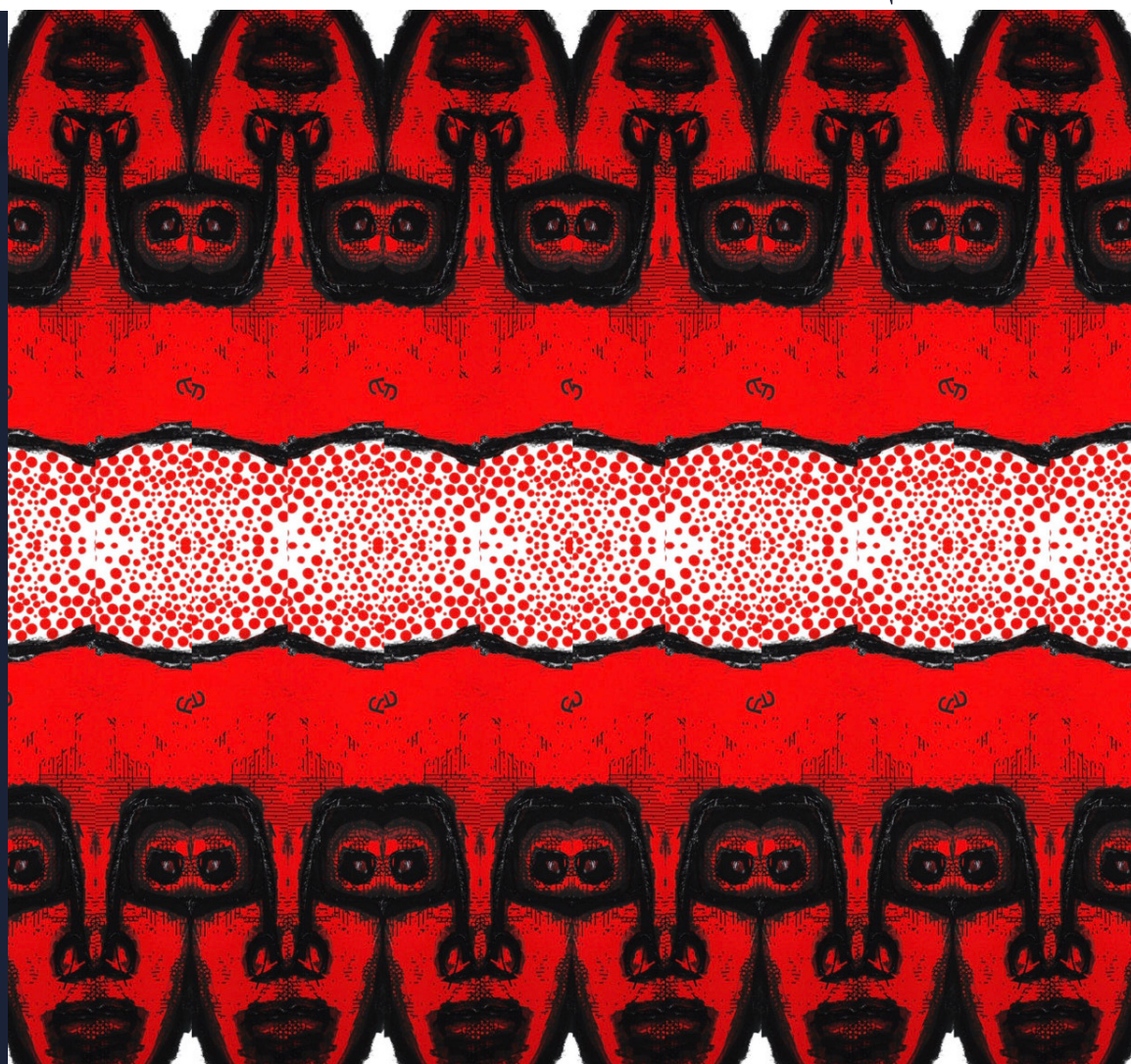


25situArte

AÑO 14 N° 25. ENERO - DICIEMBRE 2019



Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte
de la Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Sedimentarias: Poética de la acumulación

Sedimentary: Poetics of Accumulation

Recibido: 14-05-18
Aceptado: 27-07-18

Neydalid Molero

Facultad Experimental de Arte.
Universidad del Zulia.
Maracaibo, Venezuela.
neydalid@gmail.com

Resumen

Se presenta una serie de obras plásticas bidimensionales donde la estrategia de acumulación es el eje desde distintas facetas, considerando cómo ésta se integra en el proceso creativo y su producto. Se experimenta con: la estructura morfológica de los elementos sedimentarios (geología), la puesta en conexión de elementos de distintos procesos (acumulación procesal), la acumulación compulsiva como estrategia de creación plástica (psicología) y la construcción de memoria implícita en la acumulación. Este proyecto es exploratorio y empírico, siendo la práctica artística la principal herramienta para producir este particular modelo de conocimiento que es la obra de arte. Se enfoca teóricamente en la entropía de procesos, la fenomenología del tiempo y la poética de la memoria, con base en la filosofía, la ciencia y la teoría del arte. La investigación ha aportado a la propuesta artística personal el paradigma del "No orden", como principio de reconocimiento de lo marginal y limítrofe.

Palabras clave: Acumulación, residuos, tiempo y obra artística.

Abstract

This project is the production of a series of two-dimensional plastic works where the accumulation strategy is the axis of the proposal, from different facets of this phenomenon and how it is integrated into the creative process and its product. We experiment with these ideas: the morphological structure of the sedimentary elements (geology), the connection between elements of different processes (procedural accumulation), the compulsive accumulation as a strategy of plastic creation (psychology) and the construction of memory implicit in the accumulation. This project is of an exploratory and empirical nature, being the artistic practice the main tool to produce this particular model of knowledge that is the work of art. It focuses theoretically from: the entropy of processes, the phenomenology of time and the poetics of memory, from philosophical, scientific and art theory texts. The research has contributed to the personal artistic proposal the paradigm of "No order", as a principle of recognition of the marginal and borderline.

Keywords: Accumulation, waste, time and artistic work.

Introducción

El proceso creador de un artista es la médula de su definición y, aunque también implique su ejercicio profesional, más profundamente es su modo de vida, su modo de estar en el mundo. De tal manera, el desarrollo de este proceso está atravesado por todo lo que construye al sujeto artista, constituyéndose una vivencia intensa llena de decisiones, tanto pragmáticas como emocionales, intelectuales y sociales. Siendo así, sus características varían de sujeto a sujeto, según las condiciones materiales y psicológicas de su vida.

A pesar de las diferencias, si tenemos la oportunidad de visitar los sitios de trabajo de un artista plástico, sus talleres, es posible identificar al menos dos áreas comunes: espacios de trabajo según la naturaleza del mismo y espacios de depósito, almacenamiento o disposición de los recursos de trabajo. De una forma significativa, las características del taller están íntimamente relacionadas con el modo de crear y de relacionarse con el mundo del sujeto artista.

En mi caso particular, la naturaleza de las técnicas que utilizo, y la importancia conceptual que le atribuyo a los materiales con los que trabajo, determinan una intensa actividad acumuladora. Esta pulsión me ha llevado a guardar, a veces caóticamente, la mayoría de los desechos materiales de mis procesos de producción: retazos de tela, trozos de hilo o fibra, pedazos de madera, botones, cintas, lienzos olvidados, plantillas, letras, impresiones defectuosas, bocetos, entre otros.

Imbuida en este hábitat de trabajo, dentro de mi proceso artístico, he tomado conciencia poco a poco de cómo, la mayoría de las veces, los remanentes materiales de muchas experiencias creadoras, siguen de alguna manera “viviendo”, al margen del producto plástico resultante. Es posible que esta persistencia sea aún más notoria para mí, como efecto del desarrollo de mi sensibilidad a través de mi experiencia como artista accional, pues mis performances, de hecho, constituyeron en sí mismos, investigaciones en torno al proceso vivencial y existencial de mi creación. También de aquellas obras han permanecido huellas materiales en mi taller.

De tal forma, todos los restos que tienen que ver con esos procesos creadores, depositados o simplemente dejados en el taller, van desarrollando una vida propia y una pátina de tiempo que los define y enriquece su potencia referencial. Estos se guardan, organizan, reorganizan, reacomodan, hasta que un día resuenan desde el fondo de los estantes, carpetas y bolsas, hablándome claramente de sus intenciones, mostrándome más discursos, historias, poemas.

Tomar conciencia de este fenómeno me ha hecho decidir desplazar mi atención hacia esos márgenes, valorar los desechos en otra dimensión, dejar fluir mi inclinación hacia lo que muestra heridas de uso o abuso. Con tal ánimo, me he dado a la exploración en los depósitos de

mi taller, dejando fluir esos decires de las cosas, cortando transversalmente las capas sedimentarias de varios años de producción.

Sedimentarias: poética de la acumulación, es un proyecto de investigación-creación que sirve de estructura interpretativa para esta búsqueda personal e íntima. En un principio, fue planteado con objetivos básicos definidos por la analogía formal con la sedimentación geológica; pero el mismo desarrollo de la investigación ha ido abriendo puertas hacia la sedimentación como acumulación de restos entrópicos de los numerosos procesos de creación desarrollados.

Lejos de ser un fenómeno exclusivo de determinados sujetos, la acumulación está frecuentemente presente dentro del proceso de producción artística plástica. Esto es perfectamente normal, considerando que, como en cualquier otro proceso de producción, se requiere mantener una buena disponibilidad de materiales y tecnología. Sé de primera mano, por medio del testimonio de varios compañeros artistas, que muchos también pasan por la experiencia de crear a partir de restos redescubiertos en el universo del taller.

En este punto pienso que es pertinente traer a colación la noción de entropía, una idea que relaciono fácilmente con una dinámica parecida a la producción de restos en el desarrollo productivo artístico, en tanto que justamente se refiere a la parte de energía de un proceso físico o químico, que no puede ser utilizada como trabajo, lo cual en muchas áreas, es entendido como una pérdida inevitable en los procesos. También la noción de entropía se relaciona con el “desorden” del sistema:

La entropía puede verse como una medida de *desorden molecular*, o *aleatoriedad molecular*. Cuando un sistema se vuelve más desordenado, las posiciones de las moléculas son menos predecibles y la entropía aumenta (...) Así, la entropía es una medida de desorden molecular, y el desorden molecular de un sistema aislado aumenta siempre que experimenta un proceso. (Boles y Çengel, 2012, p. 346)

Al aplicar esta propiedad a cualquier proceso de producción, estaríamos hablando de que, a mayor entropía, menor eficiencia. Pero en el caso de la creación artística este principio no funciona así porque, de cierta manera, el nivel de impredecibilidad puede ser valioso en el desarrollo de la intuición creadora, en cuanto que es buen terreno para la invención y el descubrimiento de nuevas relaciones entre las imágenes, los objetos, los sujetos. Esto es, el valor de la propiedad de la entropía representa un camino de posibilidades divergentes dentro del desarrollo creador.

Hay que aclarar que la anterior afirmación ha sido una de las interpretaciones dadas a la hora de aplicar el concepto de entropía al campo de la creación artística, y que desde otros puntos de vista la propiedad entrópica, por el contrario, se ha colocado en un lado más bien negativo

de las propuestas artísticas. Rudolf Arnheim, por ejemplo, afirma que: “La desintegración y excesiva reducción de la tensión debe atribuirse a la ausencia o impotencia de una estructura articulada” (citado por Kuspit, 2006, p. 53). El conocido teórico lanza esta aseveración refiriéndose al arte moderno y lo califica como un estado patológico del mismo, y llega a señalar como uno de los objetivos positivos de aquél “una necesidad casi desesperada de arrancarle un orden a un entorno caótico”.

Algunas décadas después de esta observación de Arnheim, hay que reconocer que se deja ver un sesgo reaccionario en su crítica al arte moderno, siendo que uno de los cambios paradigmáticos que viene desarrollándose en el arte contemporáneo –no sin fuertes reacciones entre los defensores de los principios tradicionales del arte– está relacionado con la postulación, a través de las propuestas artísticas, de una especie de “no orden” –en el sentido estrictamente gestáltico–, donde la exploración expresiva cada vez menos recurre a la “buena forma”.

Este último es el contexto investigativo en donde nace mi valoración hacia los “restos” que van llenando mi espacio de trabajo en cada jornada de producción. Lo que en un principio consistió simplemente en recoger y guardar el material que me pareciera reutilizable para trabajos futuros, devino poco a poco en la acción acumuladora de guardar todo, comenzando entonces a ir agrupando cosas como los cabos sobrantes de hilo o cualquier mínimo pedazo de tela apartado. Cada vez con menos condiciones, más allá de mi fascinación por las estructuras caóticas que iban formándose en el suelo, en mi mesa de trabajo, en la máquina de coser.

De acumular conscientemente pasé de manera natural a explorar el “desorden” de los espacios de almacenaje de mi taller, para allí también ir descubriendo los diálogos planteados por ese universo de materiales que discurre continuamente entre el ordenamiento y el caos. En esta puesta en valor de lo acumulado, se devela la película del tiempo que habla de las huellas del uso y del abandono, que descubre la memoria, la vivida y la ficcionada.

El afán por la simplicidad, según dice Arnheim (en Kuspit, 2006) respecto al arte moderno, promueve la sujeción a un orden y, digamos, su degradación de nivel de complejidad. Él se refiere, por ejemplo, a la tendencia a la estructura seriada de la cuadrícula, que le parece incluso un fin en sí mismo en muchas obras de arte moderno. Pienso que no es casual que esta estructura visual haya seguido siendo utilizada en el arte contemporáneo, y ya abiertamente como soporte para reducir el protagonismo formalista de la obra, en pro de acentuar su cualidad conceptual.

En mi caso, echo mano también de esta estrategia serial y sus equivalentes, como son la repetición, el agrupamiento y/o el apilamiento. Estas estructuras simples me permiten ahondar en el proceso de elaboración de un discurso fundamentado en el diálogo entre las cosas en sí mismas. El resultado va cada vez más saliéndose de

un formato bidimensional delimitado, para constituirse en objetos más integrados al entorno espacial presente, lo que deviene muchas veces en cualidades muy cercanas a lo instalativo.

Ciertamente, creo que es con las obras de formato instalativo que logro meterme más en el ámbito de lo entrópico, el cual es mi interés por sus potencialidades referenciales más libres respecto al espectador, en cuanto a la posibilidad de compartir mi vivencia poética de estos cúmulos de cosas que, a pesar de ser resultado de procesos del artificio, se mueven y reposan al modo de un paisaje casi natural en el mundo de mis espacios de trabajo.

Parte de mi intención es señalar cómo estas cosas, que son sedimentos de variados desarrollos, devienen en objetos estéticos, y nos permiten construir con el material no físico que es su carga referencial como huellas, como metonimias del tiempo, como archivos de memoria.

Estos restos transmutan en instantes de experiencia que, homogeneizados en su mezclarse, son como moléculas de tiempo. Con esta percepción, las cosas se juntan, se separan, se miran, descubren un mundo común donde antes eran meras partículas desordenadas. Y así es cómo van vislumbrándose un pasado histórico o ficcionado, donde artista y espectador reconozcan su propia memoria. Tal cual afirma Christina Karageorgou (2013, s/p), “Las cosas se vuelven cajas de resonancia y lo que por ellas se deja en claro es la posibilidad de una historia personal y de una auto-anagnórisis”.

El instante es la única noción de tiempo que se constituye en el presente, es el presente. El instante es como el punto en el espacio lineal que representa la temporalidad, la sucesión narrativa de ellos es el medio por el cual, como humanos, figuramos la historia de nuestra existencia personal o socialmente. Luego, el instante aislado, sacado de su *continuum*, puede trabar en sí mismo la esencia de nuestra vivencia temporal: “La del instante es una temporalidad densa en que la palabra se refracta súbitamente en ideas y afectos, acogándose vehementemente en una red de significación” (Karageorgou, 2013, s/p).

La búsqueda creadora en la que estoy imbuida en esta investigación artística, se define así, desde el reconocimiento de que las cosas aparentemente no significantes, abstraídas de su contexto temporal y fenoménico, de un modo casi clandestino, están permanentemente tejiendo un universo de resonancias. Este cosmos es la sustancia del telón de fondo de nuestro relato existencial, especie de emulsión reveladora donde volvemos a confrontar la emoción desmemoriada, que no es otra cosa que la persistencia del presente.

Sobre las obras

Siguiendo la estructura formal planteada inicialmente en este proyecto, en un primer momento se experimentó un poco con collages realizados con pequeñas pilas de tiras de papel reutilizado. Más tarde, se abordó la

realización de obras a partir de un proceso de recolección, teñido opcional, clasificación cromática y preparación de tiras de trozos de tela. Estas tiras se constituyeron en módulos formales que mediante su ordenamiento lineal en el espacio bidimensional y de sutil altorrelieve, van dando lugar a composiciones de estructura seudogeométrica, que se conforman mediante tiras solas y/o pequeños apilamientos de tiras cosidos a máquina sobre un tela teñida pintada o intervenida con bordado.

Elegí este tipo de estructuración por dos razones: la primera: la analogía a las formas de sedimentación geológica y, la segunda: por lo que la disposición mecánica aporta en cuanto a dar un contexto de percepción simple al discurso cromático, textural y objetual que en sí mismo propicia la acumulación material.

Los resultados de este primer momento pueden apreciarse en la obra *Ella fue dejando uno por uno cada pedazo de ala* (fig. 1), donde el color actúa como el más importante aglutinante visual, prevaleciendo el rojo como amarre armónico, sobre el cual resaltan acentos azules y verdes. La tela de fondo y soporte es un género de algodón estampado teñido por mí y escrito totalmente con marcador especial para tela. El teñido opcional de las diferentes telas es un recurso que utilicé habitualmente en mi trabajo textil, con ello puedo manipular con más efectividad la estructuración cromática de la obra.



Figura 1

Ella fue dejando uno a uno cada pedazo de ala.
(2016, 50 x 120 cm).

El texto escrito también ha sido una constante frecuente en mi trabajo artístico, en este caso lo he utilizado como parte de la construcción del discurso poético de lo acumulativo. En la referida obra, además, un texto bordado tono sobre tono entre las líneas de tela, aparece igualmente como parte de los signos sedimentados. Ese texto se convirtió en el título del trabajo, su contenido poético viene a ligarse íntimamente al concepto de hechura desde los residuos de otros procesos.

En el mismo sentido, la obra *Se entretejió en la pielágina* (fig. 2), se construye con análogos recursos. Aquí el texto es central, bordado encima de la estructura lineal, introduce una narrativa poética que sigue paralelamente la línea narrativa de la materia textil.

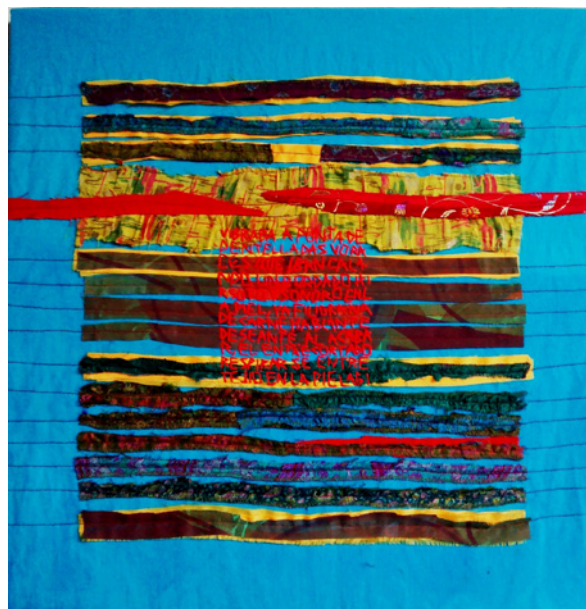


Figura 2

Se entretejió en la pielágina.
(2016, 50 x 50 cm).

Luego de las primeras experiencias, decidí aplicar este tipo de narrativa visual "hilada" para contar sobre otras personas, específicamente utilizando cosas familiares acumuladas por un matrimonio, que interesados en mi propuesta, me pidieron hacer una obra que representara, en mi lenguaje, parte de su historia familiar. Entre las cosas que me entregaron había ropa de sus hijos, juguetes, ropa desechable utilizada en uno de los partos y cobijas. La obra resultante es *El hilo de la vida*, en la cual utilicé como soporte una tela formada por trozos de ropa (fig. 3) y trabajé con tiras de ropa y muñecos. Apliqué el recurso de teñido, unificando mucho el material en tonos azules. También conservé algunas partes de las piezas de ropa reconocibles, justamente como enlace perceptivo del origen de todo el material allí utilizado. En este caso, la narrativa poética se conformó en una especie de *memorabilia* familiar, que buscaba conservar de otro modo esos objetos hacia los cuales estas personas sienten tanto apego.

Otra variante formal del concepto que orienta esta investigación, es la disposición de distintos trozos de tela, formando una estructura horizontal donde cada pedazo se solapa sobre el siguiente, de arriba abajo (fig. 4). Aquí el trozo como objeto en sí mismo, presentado tal cual es, refuerza el contenido conceptual, por la minimización de la intervención de los restos de tela, esta especie de lenguas cromáticas superpuestas, recuerda quizá un catálogo de textiles o papel, en su modo constructivo simple, pero está lleno de resonancias sémicas producto de la puesta en relación de la materia y el imaginar.

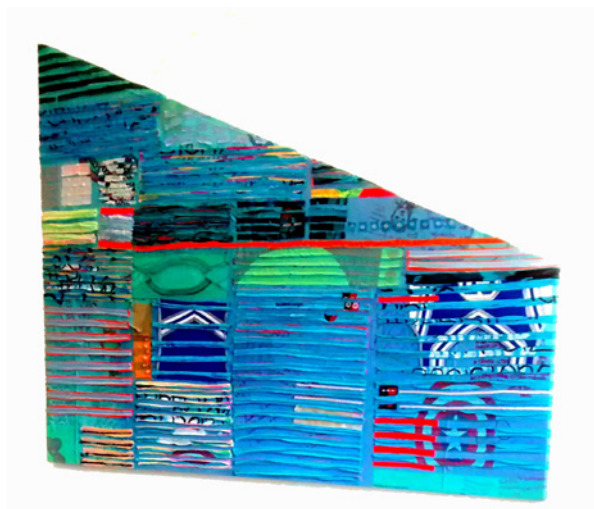


Figura 3
El hilo de la vida.
 (2016, 147 x 190 x 75 cm).



Figura 4
Literal.
 (2016, 50 x 50 cm).

Con una técnica de ensamblaje similar, se propone también *Naked Flag* (fig. 5), donde se lleva más lejos la simpleza en la presentación, muchas tiras de tela van superponiéndose, unidas por costura a máquina, en dos largos paños casi de dos metros, sostenidos por un dispositivo de madera que le sirve de especie de sostén o base. Es importante aquí señalar que los trozos de tela no tienen ningún acabado artesanal, se procura intervenir un mínimo y se aprovechan intencionalmente los bordes deshilachados e irregulares, esto acentúa su naturaleza entrópica para hacer divergir más sus posibles significaciones.



Figura 5
Naked Flag.
 (Conjunto de dos piezas, 2016, 215 x 30 cm c/u).

Hay dos trabajos que constituyen un aparte dentro de esta estrategia. Pertenecen a una serie de 24 cajas pequeñas, donde se produjo también con recuerdos familiares. Dichos trabajos fueron hechos bajo el mismo principio acumulativo de tiras, en este caso de cartas y de tarjetas de cartulina. Las cartas fueron hechas tiras, entretejidas, pegadas al soporte y pintadas. Las tarjetas fueron hechas tiras más anchas y pintadas, para luego colocarlas dentro de una caja formando una estructura que, de frente, parecen líneas finas.

Otras formas de sedimentar

Durante el proceso de creación de las primeras obras, fueron surgiendo ideas más esenciales sobre los diversos caminos que pueden hacer las cosas mientras reposan inadvertidamente en los espacios. De esa conciencia surge la obra seriada *Restos de horas* (fig. 6), compuesta por dieciséis piezas, cada una contando su propia historia sutilmente. En este trabajo, desechos textiles, pedazos de papel o cartón, pedazos de objetos, son coleccionados aleatoriamente entre cuadrados de tela traslúcida cosidos. No hay una intención compositiva, sino una presentación mínima de pedazos del caos del taller, que juntos constituyen un todo de lo que queda medrando en silencio. *Restos de horas* tiene un parentesco fuerte con la estructura temporal, sin elaborar una narrativa cronológica, cada una contiene una imagen metónimica del paso del tiempo, en cuanto proceso, en cuanto a gasto físico, en cuanto restos destilados de una elaboración sintagmática.



Figura 6

Restos de horas.

(serie de 16 piezas, 2016, 30 x 30 cm c/u).

Otro sendero de experimentación, apenas vislumbrado, lo representa la obra *Emotional Plane* (fig. 7). En este caso, pinturas en lienzo que eventualmente habían sido recicladas como plantillas, fueron blanqueadas y coloreadas por detrás, para luego sencillamente unir las con remaches, quedando como un apilamiento blando que ofrece formas variables o aleatorias de ser colgado en pared. El carácter divergente de esta última obra, abre muchas posibilidades de percepción, aquí también podemos apreciar el tiempo transformado en objetos, tanto al ser rastros como al sucederse en un espacio de temporalidad.



Figura 7

Emotional Plane.

(2016, 70 x 70 cm aprox.).

Instantánea final

El proceso de investigación artística desarrollado en este proyecto fluyó desde el enfoque deductivo de las analogías formales con lo sedimentario como símiles de la acumulación, hasta una experimentación creadora con los "restos" del entorno de trabajo, enfocada en principios de intervención mínima de las estructuras caóticas que construyen en movimiento orgánico dentro del espacio del taller.

Esta evolución ha sido producto de una intensa reflexión en torno al valor poético de esos remanentes, que descubrimos emparentada con los principios del *Wabi-sabi*, práctica estética de origen japonés que "suggest such qualities as impermanence, humility, asymmetry, and imperfection" (Andrew Juniper, 2011, s/p).

A través de este proceso, mi interés creador ha dado un giro, del enfoque en principios compositivos

formalistas a la concentración en el develamiento del “No orden”, y cómo este tipo de mirada despojada me ayuda a tejer una trama de mi suceder existencial, a partir del reconocimiento de lo marginal y limítrofe, como parte trascendente en mi búsqueda estética, “Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que re-configuramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda” (Ricoeur, 2004, p. 34).

Es importante para mí acentuar el carácter con el cual asumo el diálogo con los materiales que trabajo donde, más allá de ser simples sustitutos de lo pictórico, se constituyen ellos mismos en contenido y forma de mi trabajo, en su propio valor conceptual y sensorial.

Referencias

Boles, Michael A.; Çengel, Yunus A. (2012). *Termodinámica Séptima edición*. México: MacGraw Hill Editores.

Juniper, Andrew (2011). *Wabi Sabi: The Japanese Art of Impermanence*, EEUU: Tuttle Publishing. Consultado el 10 de marzo de 2018 en:

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=objWAgAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT6&dq=wabisabi&ots=oAnIm45j1N&sig=EwzUxFUQiaAOZt74CawJ8wt3sww#v=onepage&q=wabisabi&f=false>

Karageorgou, Christina (2013). *Una retórica de la lucidez: poesía como arte de la memoria*. Acta poética, 34(1), 177-207. Consultado el 21 de agosto de 2016, en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822013000100010&lng=es&tlng=es.

Kuspit, Donald. (2006), *El fin del arte*, Madrid: Akal Editores. Consultado el 24/08/2016 en https://books.google.co.ve/books/about/El_fin_del_arte.html?id=r8tddfPDF-YC&redir_esc=y.

Ricoeur, Paul (2004). *Tiempo y Narración I. "Configuración del tiempo en el relato histórico"*. México: Siglo XXI.



situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 14. N°25 _____

*Esta revista fue editada en formato digital y publicada
en Diciembre de 2019, por el **Fondo Editorial Serbiluz,**
Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela*

**www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve**