

---

## ENTRELÍNEAS

---

Rodrigo Alonso

---

*“Yo se de un laberinto griego que es una línea única”*

*Jorge Luis Borges*

En la tradición formalista –la que llega a su máxima formulación en las teorías de Clement Greenberg– la línea es el patrimonio privilegiado de las artes bidimensionales, como la pintura o el dibujo. En tanto tal, su destino es la representación (ya sea abstracta o figurativa), la creación de una imagen extraída del mundo o añadida a él, en la que se despliegue todo el potencial visual de las artes plásticas.

La crítica duchampiana a la “pintura retiniana”, al arte que descansa exclusivamente en los valores construidos sobre su manifestación visual, introdujo una nueva forma de pensar las imágenes en el arte contemporáneo. En los ya famosos *ready-made* de Marcel Duchamp, los valores formales de la obra artística quedan relativizados, en tanto dejan de ser los portadores del sentido último de la obra. Ésta se debate ahora entre representación y presentación de una realidad extra-artística, entre edificio formal y propuesta intelectual, entre objeto de la percepción y elemento de una proposición discursiva.

Liberada de su diseño representativo y de los valores objetivos de la forma, la obra artística reclama una captación perceptual pero también intelectual, incorporando al espectador como pieza clave de un desarrollo que se completa más allá de la imagen. En este tránsito, la obra adquiere un carácter procesual e incompleto, precario y siempre provisional, no sólo por su apertura a múltiples interpretaciones (las que existieron siempre, incluso en las obras más académicas), sino principalmente, por su tendencia a rechazar toda fundamentación de lo artístico basada en modelos y patrones previos, y proponer, en cambio, una negociación de la experiencia estética, en la que artista y espectador trabajan en conjunto.

Así, la producción artística actual desestima su conclusión en una imagen cristalizada para dar lugar a formas más dinámicas de interrelación entre valores plásticos, claves conceptuales, marcas de contexto o referencias a la realidad. Asimismo, cuestiona la noción según la cual el autor sería el garante de un sentido prefijado y la concepción romántica de una obra de arte autónoma, independiente del entorno y las particularidades de su recepción.

Los artistas de esta exhibición trabajan desde la inestabilidad y la precariedad de las imágenes contemporáneas. En sus obras, la representación surge como el resultado de un proceso, de una construcción o de un cruce particular con el contexto. La configuración formal aparece siempre incompleta, exigiendo del espectador un plus de percepción, intelecto o imaginación. Cada línea es el señuelo de una imagen huidiza, y la ocasión de un encuentro, por momentos desconcertante y por momentos lúdico, entre artista, obra y espectador.

## I.

La obra de **Tomás Espina** parece surgir de un diálogo constante: con su formación artística, con los medios que emplea, con el contexto socio-cultural. Sus trabajos invocan permanentemente una lectura intertextual, una mirada atenta a patrones estilísticos y citas históricas, una interpretación que de cuenta de las diferentes capas sobre las que han sido construidos.

Muy tempranamente, una serie de trabajos basados en *Sin Pan y Sin Trabajo* (1892-93), de Ernesto de la Cárcova, le valieron la atención de la crítica. En ellos, Espina no sólo se valía del comentario social plasmado magistralmente en la tela del siglo diecinueve, sino que dialogaba con su propia formación académica de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Oscilando entre la ironía y la reflexión política, el artista, desnudo frente a la figura masculina del cuadro, traía el conflicto a la actualidad, pero al mismo tiempo, prolongaba la desazón de la situación retratada a la propia condición del artista contemporáneo.

En sus trabajos recientes, Espina trabaja con imágenes extraídas de la televisión. Amplias superficies blancas son atravesadas por una trama de líneas electrónicas, producidas con pólvora quemada sobre la misma tela. El medio tiene una relación directa con las situaciones representadas (en general, conflictos sociales transmitidos por los noticieros televisivos), no sólo por su relación metonímica con la violencia retratada, sino además, y principalmente, porque la pólvora ejerce su agresión sobre el soporte, poniendo en riesgo la persistencia de toda la composición. Imágenes del peligro sobre una imagen en peligro.

Pero además, existen otros indicios que llaman la atención: la mayoría de los motivos elegidos evocan obras famosas de la historia del arte: de Goya, de Münch, entre otros. Nuevamente, la reflexión sobre la relación del artista con el momento en el que vive yace como sustrato, más allá de vínculos y referencias específicas.

La escala de las obras es un factor importante a considerar. Su tamaño hace que la imagen oscile entre el detalle de las líneas y la totalidad de la composición, entre la textura de la tela rasgada por la pólvora quemada y la figura que emerge de ese entramado azaroso. En este sentido, es necesaria una gran capacidad de abstracción para reconstruir la ilustración que dio origen al conjunto. De esta manera, se enfatiza el proceso constructivo del acto perceptivo, exaltando la dimensión temporal implícita en tal acto. En el extremo opuesto a las estampas electrónicas de las cuales parte, las piezas de Espina exigen una contemplación cuidadosa y un análisis paciente, que involucra tanto una reflexión sobre los acontecimientos históricos referidos como una meditación sobre el estatuto precario de las imágenes de hoy.

## II.

Las intervenciones de **Mauro Giacconi** invaden el espacio expositivo creando un conflicto en su estructura arquitectónica. Confundiéndose con elementos funcionales de la construcción, plantean un dilema entre realidad y representación, entre operación artística y materialidad edilicia. Tuberías, canillas y cables se convierten en instrumentos estéticos y poéticos, mientras

las paredes de la galería –y por extensión, toda su entidad en tanto ámbito institucional– actúa como soporte de la propuesta del artista.

Enfrentándose al espacio idealizado de la galería, a su heredado orden de “cubo blanco”, Giaconi apela al contexto expositivo en tanto espacio físico, de presencia concreta. Mediante sutiles diseños en materiales de construcción comunes, en diálogo con los ya existentes en el recinto, produce una oscilación paradójica entre ocultamiento y desocultamiento: si la obra se disimula, el espacio conservará su presencia, pero si es el espacio el que se disimula, será la obra la que aparezca como resultado. De esta manera, las piezas entran en un juego dialéctico con el entorno, negociando su carácter de “obras de arte” con el espacio expositivo, el contexto de exhibición y el circuito institucional.

El universo de formas de los trabajos es preeminentemente lineal. Las tuberías generan vectores en el espacio, jugando con la arquitectura y sus componente estructurales. En general, las piezas simulan prolongaciones de elementos ya existentes o surgen como extensiones anómalas de los propios muros. Esta continuidad con el espacio sugiere una propagación de la obra hacia el interior, como si lo que vemos fuera sólo la exteriorización de un plan superior, que podría incluirnos a nosotros mismos.

Aunque sus propuestas sean arquitectónicas, Mauro Giaconi se ha formado en el área de las artes plásticas. Los dibujos de sus proyectos para la galería así lo señalan. En éstos, no existe una exacta reproducción del espacio físico sino, muchas veces, ingeniosas distorsiones perspectivas que ofrecen una mirada diferente de los lugares sobre los que proyecta. Una sala con estos dibujos presenta una serie de diseños para la terraza de la galería, que aún no han sido realizados. Como en el caso de otros artistas que trabajan de esta manera (principalmente, los herederos de la tradición conceptual), los bocetos poseen autonomía como obra, en tanto encarnan la mirada personal de su autor, su concepción espacial y su concepto artístico.

Proyecto y obra confluyen en una lectura particular de la espacialidad arquitectónica, en tanto no es en la construcción de un espacio sino en su *deconstrucción* donde se sustenta el sentido final de las intervenciones.

### III.

Aun cuando llaman la atención por su apariencia lúdica, las obras de **Ignacio Amespil** tienen como trasfondo los universos de la ciencia y la tecnología.

La referencia a tales universos es, ciertamente, del orden de la evocación poética. No se encuentran en sus piezas las precisiones científicas que sedujeron a Leonardo, o la impersonalidad que atrajo a algunos de los más importantes artistas del conceptualismo histórico. Por el contrario, sus trabajos reniegan de las constancias matemáticas y físicas, poniendo en cuestión los postulados que fueron el fundamento de la Era de la Razón.

Una rápida recorrida por la muestra permite evidenciar la inclinación del artista por las formas geométricas. Entre ellas, el cubo se propone como la figura por antonomasia. Su presencia, sin embargo, es ante todo conjetural, imaginaria, ya que jamás se presenta como tal sino es en la mente del espectador que debe reconstruirlo, ya sea a partir de una serie de líneas blandas o de un preciso mecanismo de relojería.

El cubo, esa figura ensalzada en el minimalismo por su pura idealidad (ya que, de hecho, no existe en la naturaleza), por su impersonalidad constructiva y por su ausencia de referencias sentimentales o emotivas, se torna aquí la ocasión para una contemplación estética, lúdica y participativa. Su ubicación por series repite el esquema matemático, pero desligado de sus constricciones científicas. El recurso a colores vivos en los modelados en resina, enfatiza sus cualidades perceptivas, relativizando su identidad fundada en la línea para exaltar la vibración de los valores cromáticos.

Trascendiendo las cualidades plásticas, el propio cubo es el resultado de un acto de percepción en el que el espectador cumple un rol activo. Invariablemente, los cubos no se presentan como tales, sino deformados, desarticulados e imprecisos. Un caso particular lo constituye la instalación de líneas metálicas que forman esquemas cúbicos momentáneos al ritmo de los mecanismo de un conjunto de relojes. Allí, la imagen cobra vida en un instante, para mostrar su irrealidad al instante siguiente. Y en ese acto, se delata como construcción provisional, se niega a congelarse en un producto visual definido.

Otro núcleo de obras completan la exposición. Si en las series de cubos aparece el interés por el volumen, y en la instalación mecánica la preocupación por el tiempo, en las piezas realizadas con balanzas se manifiesta una referencia al peso, y por extensión, a la gravedad. Aquí, la línea es la que determina la medida del peso de un cuerpo al desplazarse sobre un sistema de graduación tipificado. La disposición de las balanzas, sin embargo, relativiza tal medida, jugando con las paradojas propias de todo sistema convencional.

---

## **ENTRELÍNEAS**

Tomás Espina, Mauro Giaconi, Ignacio Amespil

*Curador:* Rodrigo Alonso

*Inauguración:* 20 de agosto de 2003

## **Galería Alberto Sendrós**

Pasaje Tres Sargentos 359

C1054ABA / Buenos Aires

(54-11) 4312-0995 / 4312-5915

info@albertosendros.com

www.albertosendros.com