



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA EN ARTE LATINOAMERICANO

EL CUERPO ANIMAL

Obras de Susana Dragotta y un modelo de análisis

Maestrando: Lic. Andrea Barrera Mathus

Directora: Dra. María del Carmen Schilardi

Co Directora: Mg. María de los Ángeles Forcada

Mendoza, 2016

Agradecimientos

Este trabajo no hubiera sido el mismo de no haber contado con la afectuosa colaboración de una gran cantidad de colegas investigadores, profesores y artistas. Muchos demostraron gran interés y a través de ellos pude construir y probar mis ideas. Susana Dragotta me recibió con enorme amabilidad y disposición. Admiro su producción y espero que este trabajo contribuya a una mayor apreciación de su obra artística.

Agradezco a la Dra. Saint André el acompañamiento y aportes hechos a esta investigación. También quisiera mencionar la dedicada revisión que hizo la Lic. Roxana Jorajuria del presente escrito.

Mis directoras de tesis, Dra. Schilardi y Mgter. Forcada, guiaron este trabajo en momentos difíciles en que era incierta su concreción. Ambas tuvieron la más amable y esmerada dedicación a su tarea.

El apoyo de mi familia fue indispensable. Gabriela Barrera Mathus, además de inspirarme con profundo amor y curiosidad por los animales, colaboró activamente conmigo en la etapa final del trabajo cuando estaba al límite de mis fuerzas.

INTRODUCCIÓN

Este es el estudio de la producción artística de Susana Dragotta entre 2001 y 2010. Es también el análisis de cómo su obra ha llegado a concentrar un mayor interés por parte del público y los especialistas. Vemos los cambios de forma y de fondo que la artista ensaya, mientras produce un corpus de obra que ahora podemos mirar en retrospectiva¹

¿Hay previsión en las decisiones que la artista toma? ¿Produce sus obras, calculando los resultados que obtendrá? ¿Cómo se construye el reconocimiento en arte desde la periferia? ¿Cómo es la circulación del arte en la periferia?

Mi elección de la producción artística de Susana Dragotta está dada por las condiciones en que comenzó su carrera: A fines de la década de los '80 y principios de los '90 se dio el cambio de paradigma del arte moderno al contemporáneo en el circuito local (no sin influencia del campo del arte nacional y con diferentes grados de adhesiones al nuevo paradigma). El cambio de lo moderno a lo contemporáneo planteó un problema a los artistas: la necesidad de aggiornarse al nuevo modo de producción a riesgo de quedar fuera de los circuitos de circulación. Esta situación es de por sí compleja, porque estos aggiornamientos no siempre eran lecturas parejas del paradigma contemporáneo². A veces los cambios formales ocultaban modos

¹ Susana Dragotta sigue produciendo en la actualidad, posterior al corpus de obras abordado presentó nuevas obras en la muestra 'Quiero decir nada' en Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en Julio 2014.

² Mientras que la obra de arte moderno postula su condición de verdadera y la obra postmoderna pone esa condición en entredicho, la obra de arte contemporáneo establece un espacio finito en el que se decide si la obra tiene estatuto de verdadera. Las obras de arte contemporáneo en lugar de plantear la dicotomía entre original y copia, establecen un espacio en el que esa decisión es tomada en tiempo presente. Estas aseveraciones corresponden a Boris Groys: *'La instalación es un lugar de apertura, de revelación y desocultamiento precisamente porque sitúa dentro de su espacio finito a imágenes y objetos que también circulan en el espacio exterior (y de este modo se abre al exterior). Es por eso que la instalación consigue manifestar abiertamente el conflicto entre la presencia de imágenes y objetos dentro del horizonte finito de nuestra propia experiencia y su circulación invisible, virtual, "ausente" en el espacio exterior a ese horizonte, un conflicto que define la práctica cultural contemporánea.'* (Boris Groys. La topología del arte contemporáneo, en: *Antinomies of Art and Culture*. Duke University Press, 2008. P.11. Traducido por Ernesto Menéndez Conde. Documento electrónico: lapizynube.blogspot.com. Fecha de consulta: 31 de marzo de 2015). Bajo esta categorización se puede arriesgar una reflexión: En el sentido en que las obras de Dragotta se presentan como relectura de las cualidades de los objetos de diseño, podrían considerarse como contemporáneas porque se muestran como una selección de cualidades que los objetos de diseño circulantes en la realidad tienen. Las obras entonces seleccionan y presentan estas cualidades y las inscriben en el espacio de la obra artística, pero al mismo tiempo dichas cualidades circulan en la realidad exterior a lo artístico. Por otro lado en su condición de presentarse suspendidas por tanzas en un espacio específico también podrían considerarse como contemporáneas porque el montaje es lo que las finaliza como forma artística; ese montaje es transitorio y variable. El montaje es un estado finito de las obras ya que también luego han de ser desarmadas y guardadas; esta cualidad transitoria pone de relieve el espacio institucional en que el objeto se ha inscripto en tiempo presente. En el sentido en que las obras trabajan con la noción de vacío y de falta de lugar como esculturas, las obras de Dragotta podrían considerarse postmodernas pues están presentando una revisión de los postulados de la escultura moderna (la escultura como emanación de un núcleo y designando su lugar en el espacio; estas características han sido tratadas por Rosalind Krauss).

modernos de producción. Vale entonces tomar una artista que tuvo que enfrentar el cambio de paradigma para analizar las respuestas que produjo³. Susana Dragotta se formó en la Universidad Nacional de Cuyo, bajo sistemas modernos de producción y al iniciar su carrera artística participó de las exposiciones 'NoCon' que trataban el cambio de modelo bajo la etiqueta de lo 'no convencional'. La artista formada bajo un paradigma moderno, produjo discurso artístico bajo el signo de una transición a lo contemporáneo.

Las obras estudiadas, tienen entre sí una coherencia que las justifica como conjunto autónomo porque describen un trayecto de investigación visual por parte de la artista. En las primeras obras que abordamos hay nuevas formas, nuevas ideas, una poética, una estética diferente a lo anterior y a medida que la artista produce, el conjunto adquiere cohesión. Desde el modo de formar hasta las temáticas veremos cuáles son estos factores de cohesión. Luego de las 'vestimentas' de los años '90, ha habido considerables cambios en la obra de Dragotta, y en su lugar específico en la escena.

La investigación se realiza desde la perspectiva de la sociosemiótica según Eliseo Verón para analizar los discursos, significados, estructura, proceso de producción de obras, circulación y su reconocimiento; entendiendo los procesos del campo artístico como discursos significantes. Los desarrollos de la sociosemiótica sirven para incluir al sujeto social dentro del análisis. En el medio de estas cuestiones se sitúa la obra de Umberto Eco que trata el cruce entre semiótica y sociología. En su trabajo 'Perspectivas de una semiótica de las artes visuales' plantea las relaciones actuales entre la investigación semiótica y el estudio estético y sociológico de las artes visuales.

Al analizar el fenómeno artístico desde la semiótica, considero importante la pregunta sobre los actores sociales, y cómo funciona la obra en su contexto de

³ La producción artística local actualmente es leída como perteneciente al paradigma moderno: *'A diferencia de buena parte de sus contemporáneos porteños, la más reciente generación plástica mendocina, produce un aporte libre de la sumisión obsecuente a los dictámenes teóricos impuestos por ciertos críticos y curadores metropolitanos. El fetichismo conceptual, el colectivo de arte o la actitud efímera no parecen haber encontrado tierra fértil entre estos jóvenes creadores, quienes han preferido abordar sus búsquedas desde el dominio cabal de cada disciplina. ¿Una postura conservadora? No lo creemos así. Más bien una opción por la persistencia inteligente, por el valor acumulativo de la propia experiencia, antes que por el automatismo indigesto del trivial carousel de novedades ajenas. Guardando un admirable equilibrio entre tradición y vanguardia, se han metido hasta el cuello en el debate de la autonomía cultural regional respecto de la indiferenciación internacional, y han cometido así la única transgresión que resta en el mundo global: la de seguir sus propios impulsos, antes que enfilarse como las obedientes ratas de Hamelin, tras los cantos de sirena que les llegan desde la Usina central.'* (Alberto Petrino, 'Arte de Mendoza' en catálogo: 'Argentina pinta bien', MMAM/CCR, 2004-2005. Pp.2-3.).

circulación. Esto implica la aceptación de que los discursos son construcciones sociales realizadas por múltiples actores. El otrora receptor, es un interlocutor que construye el signo artístico (y el signo artístico a su vez construye su interlocutor). La semiótica social se ocupa de los contextos, de la forma en que los discursos se tejen y se cargan de sentido al circular por las redes de la sociedad. Es por ello que esta investigación trabaja con los desarrollos de Eliseo Verón.

Este trabajo indaga las obras de Susana Dragotta y la circulación de las mismas. El tipo de acercamiento que haremos, más bien asedia la problemática, detallando efectos y síntomas sin desdibujar a los sujetos. Sin dejar de ser aplicación correcta de las categorías de la sociosemiótica se producen nociones específicas que vienen de la misma particularidad de la escena local.

La estructura de este trabajo tiene una primer parte en la que se presenta el modelo de análisis adoptado. A continuación hay tres capítulos que desandan el análisis del mismo en extensión. Se ha dedicado un capítulo a cada fase. De ahí que el primero describe las herramientas necesarias para el abordaje de discursos artísticos al nivel del proceso de producción. El segundo capítulo describe el relevamiento de la recepción de tal discurso artístico. El tercero se ocupa del análisis. Luego nos introducimos en la obra de Susana Dragotta aplicando el modelo de análisis al corpus de obras seleccionado. Para finalizar, se plantean las conclusiones y el giro animal en las producciones locales como una línea de investigación a desarrollar en el futuro.

La relación entre el animal y la vestimenta es profunda, pues la piel del animal fue la primer vestimenta. Las obras inquietan sobre el consumo; el consumo que destruye, que aliena, que transforma las cosas, el entorno y los seres en productos.

CAPÍTULO 1

*En la sombra espesa del extraño perfume
del gran algarrobo negro
Yo descendía las escaleras con mi cántaro
Y tuve que esperar, pararme y esperar,
porque ella estaba allí, en el abrevadero
antes que yo.*

D.H. LAWRENCE: *Taormina*

LA TEORÍA DETRÁS DEL MODELO DE ANÁLISIS

¿Cómo estructura un artista un cambio de poética y cómo implementa ese cambio? ¿Cuáles son las motivaciones, estrategias y valoración crítica de la escena respecto a la innovación?

Las estrategias que acompañan la producción y reconocimiento de una serie de obras, están determinadas por el artista que produjo esas obras y por los agentes que tratan con esas obras: museos, críticos, galeristas, público. También hay una serie de normas, instituciones y prácticas que determinan la circulación y recepción de las obras. Esta investigación se propone dilucidar ese proceso y explicitarlo.

El proceso de circulación de una obra de arte es una construcción social de sentido. Las producciones artísticas contienen una sanción sobre cómo deben ser leídas; es decir, contienen las premisas de su propia circulación y efecto de reconocimiento. Tales premisas han de ser luego observadas o no. Analizando cómo cambia la poética en el discurso artístico de Susana Dragotta, identificaré continuidades y rupturas.

En un cambio de poética artística hay un grado de previsión; no sólo al nivel del discurso artístico, sino también al nivel de los efectos de recepción de la obra. En la materialidad de la obra y en el proceso de circulación hay una proposición de lectura que llamaré a efectos prácticos ‘normalizada’. Esta lectura normalizada se sanciona en la obra misma y en las estrategias de difusión y presentación de las obras

por parte de galeristas, jurados de concursos, críticos y otros agentes que forman parte del proceso de construcción y reconocimiento del valor artístico.

Esta investigación busca demostrar lo anteriormente mencionado, tomando el caso de un cambio de poética en la obra de un artista, y a continuación identificando las motivaciones para dicho cambio y las previsiones de recepción.⁴

Identifico la lectura normalizada (establecida en la obra y en la circulación) y describo las marcas de donde surge, verifico si éstas coinciden con la previsión de lectura que acompañó al cambio de poética. Con estas operaciones se dará visibilidad a la posibilidad de lecturas no previstas (aberrantes⁵).

Las variables de la hipótesis, presentada anteriormente, son:

- El grado de previsión de producción al proyectar el cambio de poética.
- El grado de marcas de lectura normalizada y prevista, presentes en el discurso artístico.
- La medida en que los agentes construyen la lectura normalizada y el proceso de reconocimiento.

De la hipótesis se desprende entonces la necesidad de adoptar un modelo de análisis adecuado a los fines de esta investigación. Los procesos enunciados en ella han de ser explicitados. Por ejemplo: Se buscan las conexiones invisibilizadas entre procesos de producción y procesos de circulación. Por eso podemos ver en un mismo nivel de importancia la fase productiva de una obra y su circulación. Otro ejemplo: La hipótesis inquiere sobre la existencia en la obra, de premisas de su propia legitimación como tendencias que el artista haya observado en otras

⁴ Actualmente en la escena local se da la necesidad de trabajar bajo el paradigma de lo contemporáneo, que es el paradigma bajo el cual trabajan los agentes de la escena. El artista debe entonces identificarlo y proyectar un cambio de poética bajo éste.

⁵ El concepto de lecturas aberrantes como fenómeno pragmático, ha sido ampliamente desarrollado por Omar Calabrese en 'La Era Neobarroca': *'...cada vez que asumimos un objeto cultural cualquiera, no lo leemos pasivamente, sino que nos enriquecemos. Polemizamos con éste, cogemos sólo una parte, nos adaptamos, comprendemos sólo la superficie, nos gusta precisamente su aspecto peor, etc. En fin, cada lectura produce cultura y quizá diversa de la del texto leído. La interpretación sociológica, sin embargo, puede ser sofisticada con alguna indicación suplementaria. Para que un consumo sea productivo se deduce que debe ocurrir una especie de conflicto entre objeto leído y competencias o actitudes del lector. Corolario: es la conflictualidad cultural del lector la que hace inestable el objeto de lectura ya que es percibido. Después de esto, lo percibido es inestable y potencialmente transformado. Se pueden dar también muchas lecturas no autorizadas o aberrantes de un mismo sistema de objetos culturales. Si hay muchas, también más de las autorizadas, se podrá decir que el sistema empieza a fluctuar. Si, posteriormente, alguna lectura anómala da lugar a percibidos estables y normalmente aceptados, estaremos frente a un nuevo orden cultural.'* (Omar Calabrese, *La Era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1999. Pp. 166-167).

producciones artísticas de circulación eficaz, y que las haya insertado en su obra con vistas a obtener el mismo efecto.

Si bien, Eliseo Verón de quien se toma principalmente el marco teórico es muy claro en cuanto a las diferencias entre lectura en producción y lectura en reconocimiento de una misma obra; considero útil el ejercicio de las vinculaciones entre estas dos lecturas. Para dilucidar el nivel de previsión de efectos y eficacia de los mismos en el campo artístico al nivel de la circulación. Para esta investigación también se toman los desarrollos de Umberto Eco respecto a la semiótica del discurso artístico en su especificidad.

Lo real en la semiosis

El objeto, el signo y el interpretante son los soportes del proceso semiótico. Con respecto a la clasificación de los tipos de signos, Verón nos advierte que no debemos tomar esta clasificación como una taxonomía de los signos⁶. Cada clase no define un 'tipo' de signo sino un modo de funcionamiento del signo: *'Todo sistema significativo concreto (digamos, por ejemplo, el lenguaje), es una composición compleja de las tres dimensiones distinguidas por Peirce (en lo tocante a la cualidad, el hecho y la ley).'*⁷

Respecto al lugar de lo social en la semiótica:

Peirce afirma el hecho paradójico de que los signos producen efectos en la realidad al tiempo que no producen una reacción directamente sobre la materia, sino que producen una reacción puramente lógica. Aquí se aprecia cómo se delinea lo 'real' en el marco de la semiótica peirceana:

'Es preciso afirmar a la vez que hay una "realidad" cuyo ser no depende de nuestras representaciones, y que la noción misma de "realidad" es inseparable de su producción en el interior de la semiosis; es decir que sin semiosis, no habría "real" ni "existentes". Porque son las leyes mismas de los signos las que nos llevan a postular que en el mundo hay cosas que no son signos...Podemos abordar ahora la

⁶ Umberto Eco también trabaja desde la advertencia de que la clasificación de los signos no es una taxonomía de los mismos: *'En mi Tratado de semiótica general yo había intentado superar la rígida distinción entre signos simbólicos, icónicos e indexales (y la misma noción del signo como entidad simple reducible a tipologías elementales) mediante una tipología de los modos de construcción signica, esto es, de los modos en que construimos expresiones y las asumimos como correlacionadas con un contenido culturalizado.'* (Umberto Eco, *Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*, Criterios, La Habana, 2007, p.3)

⁷ Eliseo Verón. *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa, 1996.p.111.

cuestión del status de lo "real". Ya sabemos que el "mundo" al que remiten los signos es un mundo que se hace y deshace en el interior del tejido de la semiosis...Se plantean entonces dos problemas: el del status ontológico de los signos en sí mismos, y el del status ontológico del "mundo" que ellos producen.⁸

El signo remite a su objeto, lo representa, pero no desde todos los puntos de vista, sino con referencia al fundamento. El signo no sólo representa a su objeto, sino que también representa su propia relación con el objeto. Es de esta manera que el objeto determina al signo, el objeto desborda el signo; pues el signo no puede representar completamente al objeto.

El signo representa de cierta manera al objeto y además representa su relación con el objeto. Al representar esa relación, representa la parte del objeto que no puede representar. El signo nos dice qué parte del objeto ha dejado sin representar. El signo nos muestra su alcance, y su carencia. El signo representa al objeto y representa su ineficacia en cuanto 'representación total', la cual no existe y por ello el objeto es 'dinámico' y lo desborda.

Este desbordamiento es lo que los semióticos llaman el 'objeto dinámico'. Aquello que ya se conoce en el momento en que el signo nos dice 'algo más sobre él'. El objeto es entonces independiente del signo, pero al mismo tiempo no lo es porque se produce dentro de la semiosis. Esta es la relación entre objeto dinámico y realidad:

'...este desbordamiento del objeto con respecto a cada ocasión significativa pone en juego la dimensión temporal: implica ocasiones significantes ya producidas en el pasado (hábitos adquiridos) y la potencialidad de experiencias significantes en el futuro.'⁹

En la conexión entre semiosis y realidad, o para ser más específicos, entre objeto dinámico y realidad; vemos cómo Verón vincula la semiótica peirceana con la pregunta por lo social¹⁰.

⁸ Eliseo Verón, *op.cit.* Pp.116- 117.

⁹ Eliseo Verón, *op.cit.* p. 119.

¹⁰ La dimensión temporal en la semiosis, tiene puntos de contacto con el modelo de análisis de Hadjinicolaou, propio de la historia social del arte: si la dimensión temporal es un recorrido que va desde las ocasiones significantes del pasado hacia la potencialidad de experiencias del futuro; es equiparable a los estudios sobre 'fortuna crítica' de las obras que dan cuenta de las reacciones de los sucesivos públicos de una obra. Según Hadjinicolaou es necesario reconocer tres tipos de significaciones de una obra: '*...según los portadores de juicios acerca de una obra: la significación inicial que tiene una obra a los ojos de su productor, las significaciones*

Una obra al ser recibida por su público es objeto de múltiples usos, que incluso pueden contradecir las intenciones del autor. El significado intrínseco de una obra, es inexistente, y tampoco es asimilable a las intenciones del productor de la obra, pues el sentido de la misma comienza cuando ésta se inserta en la vida social, cuando sale del taller del productor.

Verón concluye que lo social dentro de la semiosis es el fundamento verdadero de la realidad. Lo real se verifica con el otro, con otros sujetos; cuando nos damos cuenta que nuestras cogniciones no son verdaderas, cuando verificamos un error en nuestro pensamiento, respecto a lo real, y corregimos esa cognición. Lo real se construye con el Otro, en la interacción. *‘Peirce fundó la semiótica y, a la vez, definió su problemática teórica fundamental: la de las relaciones entre la producción de sentido, la construcción de lo real y el funcionamiento de la sociedad.’*¹¹

La teoría de los discursos sociales desarrollada por Verón permite el análisis del hecho artístico en tanto discurso social y se aparta de las perspectivas de análisis de obra centradas en el formalismo puro. Es decir las obras no serán tomadas como objetos, sino como discursos que ponen de manifiesto comportamientos individuales e institucionales:

La tríada peirceana de interpretante – signo – objeto se equipara con la tríada operaciones – discurso – representaciones; esta perspectiva toma el sentido como materia signifiante que remite a su sistema productivo. El punto de partida para analizar el sentido es el sentido producido (no la intención del productor solamente). La red semiótica se recuperará entonces, por medio de fragmentos cristalizados por el análisis. *‘La posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos. Dicho de otro modo: analizando productos, apuntamos a procesos.’*¹²

dadas a la obra por su primer público al cual fue destinada y las significaciones dadas por los públicos ulteriores. Ninguna de esas significaciones-interpretaciones es "mejor" o "más justa" que las demás: todas forman parte de la realidad contradictoria de la obra y de la realidad contradictoria a partir de la cual ésta es juzgada-apreciada-utilizada...En efecto, la existencia de la obra instaura de hecho algunos límites mínimos a partir de los cuales se logrará la unanimidad acerca de una "falsa interpretación". (Nicos Hadjinicolaou. *La producción artística frente a sus significados*. México, Siglo XXI, 1979. p.121)

¹¹ Eliseo Verón, *op.cit.*, p120.

¹² Eliseo Verón, *op.cit.*, p124.

Verón señala que la teoría de los discursos sociales busca delinear el funcionamiento de la semiosis social (entendida como la dimensión significativa de los fenómenos sociales). Ello implica que las producciones de sentido son necesariamente sociales, un fenómeno de sentido ha de ser explicado comenzando por sus condiciones sociales de producción y también que los fenómenos sociales son producciones de sentido en sí mismo. La creación de un corpus de obras (en este caso obras de Dragotta) y su consecuente recepción constituyen el fenómeno de sentido y fenómeno social que abordaremos a través de este trabajo.

El concepto de discurso es fundamental en esta propuesta teórica porque permite la relación entre el sentido y lo social:

*'Toda producción de sentido, en efecto, tiene una manifestación material. Esta materialidad del sentido define la condición esencial, el punto de partida necesario de todo estudio empírico de la producción de sentido. Siempre partimos de "paquetes" de materias sensibles investidas de sentido que son productos; con otras palabras, partimos siempre de configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material que son fragmentos de la semiosis. Cualquiera que fuere el soporte material, lo que llamamos discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio-temporal de sentido.'*¹³

Sobre el sentido:

El sentido como construcción social es una de las primeras categorías de las que se ocupa Verón. A continuación veremos cómo desarrolla esta noción aplicada al discurso científico:

*'...el sentido sólo existe en sus manifestaciones materiales, en las materias significantes que contienen las marcas que permiten localizarlo. El sentido producido que tradicionalmente se llama "conocimiento científico" aparece, ya bajo una forma práctica ("efectos prácticos": tecnologías y operaciones sobre lo real), ya bajo una forma teórica (los discursos de las ciencias). La primera forma implica la transformación de operaciones discursivas en operaciones no-discursivas de naturaleza práctica; ella supone, por lo tanto, el "conocimiento" ("aplicaciones" del conocimiento científico). Este último, bajo su forma teórica es discurso.'*¹⁴

¹³ Eliseo Verón, *op.cit.*, p126.

¹⁴ Eliseo Verón, *op.cit.*, p15.

Entonces si el conocimiento se plantea dentro del sistema productivo de los discursos sociales, y éste a su vez como inmerso en el campo de la producción social de sentido, podemos a los fines de nuestra investigación considerar lo artístico en el campo de la producción social de sentido.

Lo artístico forma parte del sistema productivo de los discursos sociales. Lo artístico aparece bajo la forma de prácticas artísticas, y como discurso artístico (lo artístico bajo su forma teórica). Esta es una clasificación del discurso artístico en un nivel puramente descriptivo, tomando el discurso artístico como lo socialmente reconocido como tal.¹⁵

Según Verón, lo discursivo es un nivel desde el cual se pueden abordar los textos (compuestos de una pluralidad de materias significantes, por ejemplo: escritura-imagen-sonido). Lo discursivo es un modo no canónico de aproximación a los textos, una lectura de las operaciones discursivas que incluye una serie de supuestos acerca de lo extra-textual. A saber:

‘Cualquiera sea el nivel de pertinencia elegido para la lectura de un conjunto textual dado, el enfoque orientado por la noción de discurso consiste en describirlo como un sistema de operaciones discursivas. Este concepto de operaciones discursivas “atraviesa” la clasificación tradicional de los niveles “sintáctico”, “semántico” y “pragmático”. El sistema de operaciones que define el nivel de lectura de la producción de un paquete textual determinado atañe lo que yo llamaré el proceso de producción del discurso considerado. En otras palabras, el proceso de producción de un discurso o de un tipo determinado de discurso tiene siempre la forma de una descripción de un conjunto de operaciones discursivas, que constituyen las operaciones por las cuales la (o las) materias significantes que componen el paquete textual analizado han sido investidas de sentido.’¹⁶

Hecha la aclaración de que el autor se ha enfocado en los problemas relacionados a la producción de sentido dentro del conjunto de los discursos

¹⁵ ‘La noción de “ciencia” o de “actividad científica” designa un conjunto de instituciones y de sistemas de acciones y de normas (lo que llamamos un sistema productivo), que se encuentra en el interior de lo social. Es por ello que la noción de “ciencia” puede ser asociada a la de un tipo de discurso: el reconocido socialmente como discurso producido por estas instituciones[...] Lo ideológico no es el nombre de un tipo de discurso (ni aun en un nivel descriptivo), sino el nombre de una dimensión presente en todos los discursos producidos en el interior de una formación social, en la medida en que el hecho de ser producidos en esta formación social ha dejado “huellas” en el discurso (y también, como ya lo he dicho, dimensión presente en toda materia significativa cuyo sentido está determinado socialmente).(Eliseo Verón, *op.cit.*p17).

¹⁶ Eliseo Verón, *op.cit.*, p18.

científicos, creo valioso aplicar sus desarrollos en el campo de los discursos artísticos. Dado un paquete textual como lo es cada una de las obras que analizaremos (pero no sólo las obras sino más bien las obras expuestas en espacios determinados, por medio de técnicas específicas de montaje y exhibición), el nivel de análisis será el de las operaciones discursivas de tales obras, lo que quiere decir que abordaremos las operaciones por las cuales esas obras están investidas de sentido.

Los discursos han de abordarse por medio de dos tipos diferentes de lectura: Uno es la lectura en producción y el otro la lectura en reconocimiento. La lectura en producción es la que desde la semiótica se conoce como los dominios sintáctico y semántico. La lectura en reconocimiento es superadora de la pragmática, dada la noción de discursividad social.

Verón inserta las llamadas “condiciones de producción” como lo extra-textual, necesario para el análisis discursivo al nivel de lo productivo:

‘No se puede describir el proceso de producción de un discurso, o de un tipo de discurso, sino en relación con un conjunto de hipótesis acerca de elementos extra-textuales. En otras palabras: sólo se puede definir el nivel de pertinencia de una lectura relativa al proceso de producción de un discurso en relación con sus condiciones de producción. Los conceptos relativos a las condiciones de producción son indispensables para poder establecer el nivel de pertinencia en el que nos vamos a colocar a fin de identificar, en la superficie textual, las marcas que remiten a las operaciones discursivas. “Proceso de producción” no es más que el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas. Es esencial subrayar que este principio nos da un criterio que permite determinar, en el universo de lo extra-textual, qué es lo que puede ser considerado como formando parte de las condiciones de producción de un discurso: un fenómeno extra-textual merece el nombre de condición de producción si, y sólo si, ha dejado sus huellas en el discurso en cuestión.’¹⁷

Analizando una obra artística (lo textual), hallaremos como parte de las condiciones de producción (lo extra-textual), otras obras artísticas. Para nuestro caso, las condiciones de producción incluyen: otras obras artísticas, del mismo autor y de otros autores; discursos no artísticos (imágenes de la cultura, escritos, teorías

¹⁷ Eliseo Verón, *op.cit.*, p18.

filosóficas, teorías psicoanalíticas), procesos sociales del contexto, las características de la escena local en cuanto dejen huellas en las obras¹⁸.

La lectura relativa al proceso de producción no es la única posible. Verón desarrolla los criterios para el abordaje de textos al nivel del proceso de reconocimiento.

‘... si tratamos de tomar en serio la idea de constituir una teoría del sentido como dependiente de un sistema productivo, no debemos olvidar que un sistema productivo está constituido por una articulación entre producción, circulación y consumo. Una teoría de la producción social de los discursos no puede reducirse a la constitución de modelos concernientes a las reglas de generación del discurso, no puede limitarse a un estudio de la producción. En este punto ha de considerarse un problema particularmente decisivo. Hemos hablado de “lecturas”, lo que muestra a las claras que el punto de partida de una descripción de las operaciones discursivas se encuentra siempre y necesariamente del lado de la recepción, aun aquella descripción que se propone reconstituir el proceso de producción. El que analiza un conjunto textual para identificar en él operaciones discursivas es, evidentemente, él también, un receptor. Esta posición de “lectura”, definida en el contexto de una teoría de los discursos, no coincide con la posición de los consumidores quienes, en el interior de la sociedad, son los receptores de estos mismos conjuntos textuales sometidos a análisis...la “lectura” (es decir el “efecto de sentido”) siendo necesariamente el punto de acceso al análisis de las operaciones discursivas, se encuentra frente a dos vías diferentes de, que conducen a dos modelos: un modelo de producción del discurso y un modelo del consumo del discurso.’¹⁹

Según Verón, no se puede inferir el proceso de reconocimiento, partiendo enteramente del proceso de producción. Hay entre ambos, una diferencia, un sistema de relaciones que el autor designará como “circulación”.

¹⁸ Dada la escasa perspectiva de ventas en la escena local, Susana Dragotta produjo obras de fácil almacenamiento. Otra causa de esto es la perspectiva de trasladar las obras fuera de la provincia para su circulación. Estas dos condiciones marcan las obras, que son de fácil almacenamiento y transporte. Este tema se abordará con mayor profundidad en el análisis hecho.

¹⁹ Eliseo Verón, *op.cit.*, p.19.

‘El concepto de circulación designa precisamente el proceso a través del cual el sistema de relaciones entre condiciones de producción y condiciones de recepción es, a su vez, producido socialmente.’²⁰

En el interior del tejido social circulan diferentes tipos de discursos, con diferentes tipos de circulación y consumo. El discurso artístico posee una distancia temporal entre producción y consumo mayor que la de otros discursos, además el discurso artístico puede tener un consumo que se repita varias veces. Este tipo de clasificación, impide que englobemos en un mismo conjunto discursos que poseen diferentes consumos.²¹

‘...para el caso de los discursos cuya circulación-consumo es diferida o por decir así, de larga duración, no se debe olvidar una asimetría crucial entre condiciones de producción y condiciones de recepción: en el discurso, una vez producido en determinadas condiciones, éstas últimas permanecen y permanecerán siempre las mismas. La recepción, el consumo, por el contrario, están “condenados” a modificarse indefinidamente...Este desfase no es otra cosa que el principio de constitución de la historia de los textos. La historia de un texto, o de un conjunto de ellos, consiste en un proceso de alteraciones sistemáticas, a lo largo del tiempo histórico, del sistema de relaciones entre “gramática” de producción y “gramática” de reconocimiento.’²²

Estas concepciones nos llevan a adoptar un modelo de análisis ‘situado temporalmente’. El proceso de reconocimiento al que están sometidas estas obras, no se agota, y continuará construyéndose luego de finalizada esta investigación. Por lo tanto, este abordaje es una instantánea del momento en que ha sido realizado. El análisis entonces, está marcado por la temporalidad, y no constituye en ningún caso la sanción final sobre las obras.²³

²⁰ Eliseo Verón, *op.cit.*, p.20.

²¹ Las imágenes pertenecientes a un mismo tejido social, no deben ser abordadas sin tener en cuenta el tipo de circulación construida socialmente en torno a cada una de ellas. Según esta perspectiva, no se puede analizar conjuntamente discursos artísticos y discursos de los medios masivos de comunicación, por ejemplo.

²² Eliseo Verón, *op.cit.*, p.21.

²³ Nikos Hadjinicolaou, en *‘La producción artística frente a sus significados’* parte desde la problemática de la significación en la obra de arte, para justificar su detallada exposición de la ‘fortuna crítica’ de una obra. Revisando el método iconográfico de Panofsky, critica su concepto de ‘significado intrínseco’ de la obra. Hadjinicolaou hace hincapié en la historia de recepciones o ‘fortuna crítica’ como categoría, para examinar el problema de las bases teóricas de la iconografía y los aspectos ideológicos de la corriente inaugurada por Panofsky. Con la introducción del concepto de fortuna crítica, Hadjinicolaou acerca el estado de la iconografía a la categoría peirceana de ‘semiosis infinita’, porque distingue entre el significado de la obra para su productor, el significado de la obra para su primer público y los significados y usos de públicos subsiguientes, pues una obra de

Las condiciones de producción son entonces las restricciones impuestas a la generación de un discurso; las condiciones de reconocimiento son las limitaciones impuestas a la recepción de tal discurso. Las producciones artísticas en tanto discursos sociales existen entre estas dos series de restricciones. Esta perspectiva deja completamente de lado el análisis de una obra 'en sí misma'. De hecho el análisis de producciones artísticas según esta perspectiva, busca las huellas que las condiciones de producción y recepción dejan en la materialidad. La importancia que tiene la teoría de los discursos sociales para la investigación en artes es que abandona la oposición entre el hacer semiótica del arte y sociología del arte. Introduce la cuestión social dentro de la semiótica e inquiriere sobre el sentido de las producciones artísticas.

El proceso de fundación

El proceso de reconocimiento de un discurso, en algunos casos tiene el efecto de constituir tal discurso en una fundación. La categoría de 'fundación' es crucial para nuestra investigación pues debemos verificar si dentro del corpus de obras abordado, hay algún discurso fundacional. Lo que en la hipótesis denomino 'cambio de poética' es para la sociosemiótica una fundación. El cambio de poética se verificará en reconocimiento, cotejándose con discursos posteriores. Entonces, ahondaré en la categoría de fundación para disponer de las herramientas necesarias para identificar el cambio de poética.

La primer inferencia a partir de estos postulados es que un proceso de fundación en arte, es una red de textos (no sólo de obras artísticas), los cuales podrían ser escritos teóricos, curatoriales, notas periodísticas, imágenes no artísticas de la cultura visual, además de obras de arte.

arte puede ser objeto de múltiples usos a lo largo de su existencia. Como muestra vale recordar que en 2003, una reproducción en tapiz del 'Guernica', que se encuentra en la ONU fué tapada con un lienzo azul: 'En el tramo donde se encuentra el tapiz, que da acceso al Consejo de Seguridad, se ha colocado el micrófono en el que hacen sus declaraciones los diplomáticos y los funcionarios como el ahora famoso jefe de los inspectores, Hans Blix, o el día 5 de febrero, el secretario de Estado de EE UU, Colin Powell. "Para poner un fondo neutro", según alegan fuentes de la ONU, la reproducción del cuadro del artista español, apareció cubierta el 27 de enero -el mismo día en el que Blix presentó su informe sobre Irak- con una gran cortina del color de la ONU, el azul. "Es el fondo apropiado para las cámaras", explicó Fred Eckhard, portavoz de la organización internacional al ser preguntado por la desaparición del Guernica. Algún diplomático no tan bien pensado cree la razón es que "no sería conveniente que el embajador de EE UU ante la ONU, John Negroponte, o el mismo Powell, hable de guerra rodeado de mujeres, niños y animales que gritan con horror y muestran el sufrimiento de un bombardeo". Y apostillan: "Menos aún cuando esa guerra comenzará con una campaña aérea".' (*El "Guernica" de la ONU, tapado en tiempos de guerra*. elpais.com, enero 2003. Documento electrónico: http://internacional.elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604_850215.html. Fecha de consulta: 15 de mayo de 2012)

HERRAMIENTAS SEMIÓTICAS

Algunas nociones formuladas por Umberto Eco en 'Obra abierta'²⁴ resultan útiles como basamento para construir a partir de ellas. Veamos la noción de 'obra' que Eco propone, y a la que adheriremos:

'Nosotros hablaremos de la obra como de una "forma", es decir, como de un todo orgánico que nace de la fusión de diferentes niveles de experiencia precedente: ideas, emociones, disposiciones a obrar, materias, módulos de organización, temas, argumentos, estilemas fijados de antemano, y actos de invención. Una forma es una obra conseguida: el punto de llegada de una producción y el punto de partida de un consumo, que al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial desde diferentes perspectivas.'

Eco, al referirse a los 'diferentes niveles de experiencia precedente' está refiriendo al productor de la obra, esto es aparentemente claro. Incluso es notorio que alude a la relación entre el productor y el estilo: *'...estilemas fijados de antemano, y actos de invención.'* Pero también en esta simple definición de obra, el autor incluye la recepción de la obra. Es más: caracteriza la recepción como un consumo vivificador de la obra, como un hecho que se remonta hasta la obra misma para infundirle nueva vida desde una perspectiva particular.

Sobre el rol del arte y su conexión con la realidad, Eco dice: *'El arte contemporáneo está intentando encontrar una solución a nuestra crisis, y la encuentra del único modo que le es posible, bajo un carácter imaginativo, ofreciéndonos imágenes del mundo que equivalen a metáforas epistemológicas, y constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos, y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación.'* Bajo la luz de este concepto es que esta investigación considera necesario el análisis de las producciones artísticas junto a la reflexión filosófica y social. A través del modo de formar una obra, el artista hace aseveraciones sobre la realidad. La forma y materialidad de una obra son producto de una visión de mundo particular y contextualizada. Es por ello

²⁴ Umberto Eco. *Obra abierta*. Barcelona, Planeta, 1992, pp.18-25.

que los análisis de obra basados en la distinción entre forma y contenido han de ser superados, en favor de otros modelos de análisis. Según Eco:

*'...La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha.'*²⁵

Umberto Eco en 'Tratado de semiótica general'²⁶: critica el concepto de signo y el de tipología de los signos, aborda en profundidad el concepto de iconismo y sitúa el texto estético dentro de una teoría general de producción de los signos. Estas herramientas son fundamentales para situar el discurso artístico dentro de la teoría de los discursos sociales.²⁷

En cuanto a la naturaleza del discurso artístico, Eco hace importantes distinciones:

Hay casos en los que la motivación ejercida por el contenido sobre la expresión es tan fuerte que desafía la posibilidad de ser reproducido e incluso el concepto de función de signo como 'correlación codificada'. Encontramos dos tipos de discurso para los que no se ha establecido antes un texto.

El primer caso es el de la producción de un texto para describir acontecimientos inéditos. Estos textos constituyen nuevas combinaciones de unidades culturales del sistema del contenido ya reconocidas y clasificadas anteriormente.

El segundo caso se da cuando se consideran nuevas unidades de contenido, indefinibles, nebulosas de contenido, para las que aún no existen expresiones idóneas. Es el caso de muchos discursos estéticos en los que el productor expresa un contenido que no está todavía segmentado y por tanto debe inventar la expresión correspondiente:

²⁵ Umberto Eco. *Obra abierta*.p.25. Sobre iconología e iconografía: Mientras que la iconología en su función original se trataba de manuales de tipos, editados para consulta de los artistas; la iconografía es la descripción y sistematización de convenciones y esquemas tipológicos utilizados a lo largo de la historia del arte para representar algo. (personas, conceptos, etc.).

²⁶ Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. Pp.268-383.

²⁷ 'Una teoría semiótica no puede negar que existen actos concretos de interpretación que producen sentido –y un sentido que el código no preveía-; de lo contrario, la evidencia de la flexibilidad y de la creatividad de los lenguajes no encontraría fundamento teórico: pero esas interpretaciones producen a veces nuevas porciones de código, en la medida en que constituyen procesos embrionarios de HIPERCODIFICACIÓN o de HIPOCODIFICACIÓN.' Eco relaciona los fenómenos de hipercodificación con el principio de intertextualidad que Verón utiliza para definir el 'proceso de producción'. La intertextualidad es una categoría propuesta por Kristeva (1969) y por Metz (1968). Un texto a interpretar, por fenómeno de hipercodificación puede ser relacionado con textos precedentes. (Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995, p.209)

‘Por esa razón, entre transmitir un contenido nuevo pero previsible y transmitir una nebulosa de contenido existe la misma diferencia que media entre creatividad regida por reglas y creatividad que cambia las reglas. Por consiguiente, el pintor, en el caso que estamos examinando, tiene que inventar una nueva función de signo y, puesto que todas las funciones de signo están basadas en un código, tiene que proponer un nuevo modo de codificar.

Proponer un código significa proponer una correlación (entre plano de la expresión y plano del contenido). Habitualmente, las correlaciones se fijan por convención. Pero en este caso la convención no existe y la correlación deberá basarse en alguna otra cosa. Para volverla aceptable, el productor deberá basarla en alguna motivación evidente: por ejemplo un ESTÍMULO. Si la expresión como estímulo consigue dirigir la atención hacia ciertos elementos del contenido que hay que sugerir, queda establecida la correlación (y, après-coup, podrá incluso reconocerse como una nueva convención).’²⁸

En ‘Perspectivas de una semiótica de las artes visuales’²⁹, Eco plantea que la semiótica visual ha de comenzar por tratar los mecanismos neuropsicológicos de la percepción visual, y estos datos han de ser presupuestos por una subsiguiente semiótica de las artes visuales. Es decir: el análisis de lo visual en términos de unidades constitutivas elementales y los problemas de reconocimiento de las figuras, son capítulos previos en el desarrollo de una semiótica de las artes visuales³⁰. Eco plantea la posibilidad de abordar fenómenos artísticos desde una teoría semiótica general para una mejor comprensión crítico-histórico-sociológica de las artes visuales. Propone superar la rígida distinción entre signos simbólicos, icónicos e indexales, en favor de una tipología de los modos de producción sígnica. La descripción de los modos de producción sígnica según Eco y su aplicación a fenómenos visuales son desarrollados en el Capítulo 3 del presente trabajo.

Umberto Eco identifica el error que se ha cometido dentro de la semiótica visual que ha sido el de suponer que los fenómenos visuales se podían analizar en signos descomponibles en unidades mínimas, cuando por el contrario estos abordajes se pueden hacer sólo al nivel de grandes configuraciones iconográficas, obteniendo

²⁸ Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995, p.284.

²⁹ Umberto Eco. *Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*. La Habana, Criterios, 2007. P.3.

³⁰ Estos desarrollos iniciales corresponden al trabajo del Grupo μ (funcionando como una retórica general de la imagen).

resultados que corresponden al ya delimitado campo de la iconografía (campo que considera perfectamente incluido en el dominio de la semiótica). La semiótica de lo visual ha aplicado erróneamente el modelo lingüístico al analizar directamente objetos de arte.

De Eco, tomaremos la perspectiva que descarta la clasificación de las operaciones retóricas de la imagen según los modos de la retórica literaria, así lo exige la comprensión de la especificidad del lenguaje visual.

La Teoría de producción de los signos de Eco toma como primer criterio de clasificación el trabajo físico necesario para producir un signo(a).

‘...hemos de decir que se “emite” una imagen, un gesto, un objeto, que, más allá de sus funciones físicas, esté destinado a COMUNICAR algo.

...supongamos que alguien, en lugar de emitir una palabra, emita una imagen: por ejemplo, que dibuje un perro para un cartel de aviso que poner en la cancela de su jardín.

Ese tipo de producción parece ser bastante diferente del requerido por la emisión de la palabra /perro/. Impone un trabajo adicional. Además, para decir /perro/, basta con que escoja entre un repertorio de tipos lingüísticos preestablecidos a partir del cual se puede producir un espécimen de un tipo concreto, mientras que para dibujar un perro debo INVENTAR un tipo nuevo. Existen, pues, clases diferentes de signos, y algunas requieren más trabajo que otras.’³¹

Hay pues diferentes tipos de trabajo requeridos para producir un signo:

- El trabajo ejercido sobre el continuum material para producir físicamente el signo por medio de técnicas de producción.³²
- El trabajo realizado al articular unidades de expresión, tanto si ya existen como si deben inventarse. Es la elección y disposición de significantes.
- El trabajo realizado para instituir un código nuevo. Este tipo de trabajo es propio de los textos estéticos.

³¹ Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.228.

³² “...la propia textura del continuum de que está hecha la expresión cuenta enormemente. Una señal densa no se puede reducir a la diferencia entre rasgos pertinentes y variaciones irrelevantes: todos los rasgos son pertinentes y hay que tener en cuenta hasta la más mínima variación.” (Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.274).

- El trabajo de adecuación a un código requerido tanto en la emisión como en la recepción de un signo.
- El trabajo de cambio de código, el cual también concierne a los textos estéticos.
- El trabajo retórico, que en los textos estéticos es un procedimiento manifiesto que produce ambigüedad planificada e interpretaciones a varios niveles.
- El trabajo de inferencia en la recepción de un signo.
- El trabajo requerido para articular e interpretar signos que requieren que su contenido sea verificado.
- El trabajo requerido para controlar si una expresión se refiere a las propiedades reales de la cosa de la que se habla.
- El trabajo realizado para interpretar, por medio de inferencias, expresiones a partir de circunstancias codificadas.
- El trabajo del emisor para centrar la atención del destinatario en sus actitudes e intenciones, con el fin de provocar respuesta.

La relación entre tipo y espécimen (b) puede ser de *ratio facilis*, en el cual el emisor tiene a su disposición un tipo expresivo que debe realizar concretamente como espécimen expresivo. El tipo ya posee un contenido asociado convencionalmente.

Los casos de *ratio difficilis* pueden ser: cuando el emisor tiene el contenido y debe construir el tipo expresivo; o el emisor al manipular el continuum buscando realizar un tipo expresivo, produce un contenido nuevo (caso de invención de la expresión).

El tipo de continuum (c) por formar es homomáterico cuando la expresión es del mismo material que el referente, y heteromáterico en todos los demás casos.

El modo de articulación (d) abarca fenómenos de hipocodificación a hipercodificación.³³

³³ ‘Todas las reglas retóricas y estilísticas que operan en cualquier lenguaje constituyen ejemplos de hipercodificación. Un código establece que determinada combinación gramatical es incomprensible y aceptable, y una regla retórica posterior establece que esa combinación sintáctica debe usarse en circunstancias específicas con determinada connotación estilística.’ (Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995.

El tipo de trabajo dará lugar a las categorías de Reconocimiento, Ostensión, Réplica e Invención. Cabe aclarar que una obra visual pocas veces modaliza una sola de estas categorías, más bien trabaja en una combinación de las mismas.³⁴

MODELO DE ANÁLISIS

El análisis de las obras, y la construcción del modelo de análisis, han sido en esta investigación, dos procesos parejos. A pesar de ello, incluso a causa de ello es probable que nuestro modelo sufra transformaciones a medida que el abordaje de las obras se desarrolla. Es útil conservar flexible el modelo de análisis y abierto a modificaciones. Por ejemplo: nuestro esquema incentiva al investigador a buscar documentos surgidos alrededor de la obra, como reseñas periodísticas, textos curatoriales, etc. Al enfrentarnos a una obra que no ha generado este tipo de reconocimiento es necesario preguntarse el por qué de dicho silencio.

A través del esquema de análisis que adopto, se busca facilitar el abordaje de grupos de obras, de series de obras. De esta manera se propician los análisis comparativos entre trabajos y entre series de trabajos (lo interdiscursivo). La mirada con que se realizó esta investigación tendió a identificar y apreciar los cambios discursivos que la artista ha realizado en producción.

Mientras que nosotros hemos trabajado sobre el corpus de obras de una sola artista, la aplicación de este modelo de análisis con el objetivo de comparar series de diferentes artistas es posible, aunque los objetivos de dicho análisis serían diferentes a los nuestros (en tal caso, el objetivo podría ser comparar diferentes modos de circulación de obras). El análisis discursivo siempre ha de ser interdiscursivo, por eso incluyo otros discursos en el análisis del proceso de producción y reconocimiento.

Nuestro esquema de análisis busca explicitar los diferentes niveles de análisis a los que se puede someter un discurso artístico: al nivel discursivo se puede hacer un abordaje del proceso de producción, como también del proceso de reconocimiento (estos son análisis ‘por fuera de la obra’). También se puede hacer una lectura de la obra artística en tanto el investigador es también un receptor. Esta lectura ‘inmersa en

p.210). ‘La hipocodificación es la operación por la que a falta de reglas más precisas se admiten provisionalmente porciones macroscópicas de ciertos textos como unidades pertinentes de un código en formación, capaces de transmitir porciones vagas, pero efectivas, de contenido... Varios tipos de textos, como, por ejemplo las imágenes producidas por una civilización lejana, se comprenden por hipocodificación.’ (Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995.p.213)

³⁴ Los modos de producción signica se han desarrollado en el Capítulo 3 del presente trabajo.

la obra' tiene como objetivo relevar tanto el sentido construido en reconocimiento, como otros sentidos que el reconocimiento no privilegió. Esta lectura, por estar delimitada en la segunda fase, explicita que la mirada del analista no es neutra.

El modelo de análisis consta de 3 fases. La primera atañe al proceso de producción del discurso artístico. La primera fase al ocuparse del proceso de producción del discurso artístico, releva una serie de marcas, que si se relacionan con las condiciones de producción se convierten en huellas del proceso de producción. Huelga aclarar que esta fase también releva las condiciones de producción de estos discursos.

La segunda fase consta de una lectura que releva semióticamente las obras desde mi perspectiva como receptora. La segunda fase del análisis consta de un análisis semiótico, pero determinado por los procesos de recepción que las obras operan en mí misma en el papel de receptora. Esta fase de análisis recupera y explicita el papel del investigador, como una voz particular e individual, como interlocutor contextualizado de las obras. Esta segunda fase incluirá la correspondencia entre las marcas de la obra y el sentido que genera en mí, teniendo en cuenta el particular lugar de encuentro con estas obras.

La tercera fase concierne al proceso de reconocimiento de las obras. Releva el proceso de reconocimiento que genera la obra en la crítica de arte, en artículos periodísticos, en textos e investigaciones académicas acerca de las obras, cómo otros discursos hacen lectura de estas obras, lo que incluye producciones de otros artistas de la escena.

Este modelo de análisis, que delimita la posición del sujeto-interlocutor al explicitarla, busca una separación más clara entre lo que la obra significa para el artista productor, para un receptor, diferenciado a la vez de la lectura en reconocimiento de la obra. La aplicación de este modelo de análisis busca contribuir a una más clara percepción de la obra enmarcada en la construcción de sentido al interior de una sociedad. Se busca proponer un análisis de producciones artísticas que no pierda de vista la heteronomía del campo artístico, es decir, las vinculaciones sociales de la obra con su medio.

‘Si todo fenómeno de sentido remite al sistema productivo que da cuenta de su generación, de su circulación y de sus lecturas, entonces un discurso, un paquete

*significante cualquiera (cualesquiera que fueren las materias significantes en juego) jamás es un lugar de sentido. El texto como lugar autónomo de sentido, cuyo análisis inmanente nos permitiría el acceso a no sé qué “estructuras” universales: he ahí una ilusión bien alimentada por la primera semiología, heredera de una lingüística cuyo proyecto era precisamente el estudio de la lengua en sí misma. Para nosotros se trata, por el contrario, de darnos los medios para encontrar el proceso tras el sentido producido, de reconstituir la producción a través de las marcas contenidas en los “estados” que son los textos. La semiosis, por consiguiente, sólo puede tener la forma de una red de relaciones entre el producto y su producción: sólo se la puede señalar como sistema puramente relacional: tejido de enlaces entre el discurso y su “otro”, entre un texto y lo que no es ese texto, entre la manipulación de un conjunto significativo destinada a descubrir las huellas de operaciones, y las condiciones de producción de esas operaciones.*³⁵

A continuación se ve un esquema básico del modelo de análisis:

Fase de análisis	Ficha técnica de la obra	Proceso de producción	Lectura inmersa dentro del discurso	Proceso de reconocimiento
Signos a relevar	Nombre de la obra, serie, año, materiales, técnica, lugar/colección en que se encuentra, fotografías.	La obra en su especificidad productiva. Reglas de generación. Marcas, que al relacionarse con las condiciones de producción constituirán ‘huellas’. (Las reglas de generación constituyen el conocimiento necesario para la construcción de la obra.) Aspectos formales, descripción del proceso de realización. Relaciones interdiscursivas en producción.	Perspectiva interpretativa del receptor. Relaciones interdiscursivas desde mi perspectiva. Este nivel de lectura identificará la lectura propuesta por el proceso de producción y de reconocimiento, y además abre la posibilidad a lecturas no previstas Identificación de los modos de producción signica.	Procesos de reconocimiento de la obra. Proceso de circulación de la obra. Análisis de reseñas periodísticas, textos especializados, catálogos, adquisiciones, curadurías que incluyen la obra, etc. Reacciones del primer público, o de públicos anteriores. Lo interdiscursivo en reconocimiento.

³⁵ Eliseo Verón, *op.cit.*, pp.138-139.

El abordaje de una obra de arte constituye un tipo particular de recepción. Cada ocasión en que nos encontramos con una obra es única y los cambios que tanto el espectador como la obra atravesarán a lo largo del tiempo hacen que al volver a contemplar esa obra la experiencia de sentido no sea la misma. Las obras, se encuentran con nosotros en un sitio temporal que sólo podremos visitar una vez. El modelo propuesto da cuenta de estos cambios que atraviesa la experiencia receptiva.

Desde esta mirada, la obra de arte es heterónoma, vinculada a la estructura social. Es necesario un abordaje del discurso artístico que contenga la pregunta por lo social sin abandonar el análisis de los mecanismos discursivos de sentido. La existencia de la obra en cuanto Imagen y Objeto (existente en lo real y designando lo real) le asegura una autonomía por la cual la misma obra es más grande que los sentidos y valores atribuidos. (La obra en tanto objeto dinámico, que desborda los sentidos atribuidos). En este sentido la obra es autónoma, pues en su existencia no se agota de sentido.

Es necesario entonces el abordaje semiótico en busca del sentido y las relaciones con otros signos, pero en un contexto histórico que delimite el lugar del receptor (incluso el de quien escribe). Es importante cristalizar en una investigación, una interpretación que releve las interpretaciones anteriores y a la espera de interpretaciones y atribuciones futuras. Así también se construye valor artístico y documento.

CAPÍTULO 2

*Ella levantó la cabeza como hace el ganado,
Y me miró vagamente, como el ganado que bebe,
Y su lengua bífida se movió entre sus labios y ella
soñó un instante,
Y se inclinó y de nuevo bebió un poco,
Parda como la tierra, oro de tierra, extraída de las
entrañas ardientes de la tierra
Un día de julio siciliano cuando humeaba el Etna.*
D.H. LAWRENCE: *Taormina*

LECTURA EN PRODUCCIÓN. HERRAMIENTAS NECESARIAS

Esta fase del análisis indaga en el proceso de producción del discurso artístico. Se ocupa de cómo constituyó el productor la obra. A esta fase pertenecen todos los aspectos involucrados con la intencionalidad productiva del artista, manifestados en la materialidad del texto artístico.

Dado el marco teórico adoptado, el procedimiento para realizar una lectura en producción consistirá en: a) Identificar la gramática de producción, las reglas de generación del discurso, b) identificar después las ‘marcas’ en el discurso, c) de la serie de marcas identificadas, algunas de ellas se relacionan con las condiciones de producción. Tales serán ‘huellas de producción’.

Esta lectura metadiscursiva, ‘en producción’, será contrastada con la lectura ‘inmersa en el discurso’ de la segunda fase y con la lectura metadiscursiva ‘en recepción’, de la tercera fase. Estas comparaciones entre diferentes niveles de pertinencia del análisis, nos guiarán en la complejidad del sentido artístico, y más específicamente en la elucidación del grado de previsión en el efecto de recepción buscado, es decir en la verificación de nuestra hipótesis.

El análisis identificará una serie de marcas de las cuales algunas volverán a aparecer en el proceso de reconocimiento. Otras no. La asimetría entre la lectura en

producción y la lectura en reconocimiento muestra que el sentido varía entre las diferentes fases de análisis. Esta diferencia mostrará qué sentido se ha construido alrededor de obras que podrían haber habilitado otras lecturas pero que no lo hicieron. Veremos que estas obras tienen un potencial crítico que fue acallado y reemplazado por un discurso funcional al sistema de las instituciones artísticas.

Retomemos los desarrollos de Eliseo Verón en cuanto a discurso y condiciones de producción: El sentido, manifestado materialmente, será el punto de partida para el análisis de las producciones artísticas. El discurso es una configuración espacio-temporal de sentido. Las configuraciones de sentido identificadas sobre el soporte material sufren una serie de restricciones a su generación. Estas son las condiciones de producción, es decir el sistema de relaciones entre el discurso y las restricciones a su generación. Entre las condiciones productivas de un discurso hay incluso otros discursos, y de ello se ocupa la primera fase de nuestro modelo de análisis.

Las condiciones de producción (y las de reconocimiento también) describen operaciones de asignación de sentido a una materia significativa. Estas asignaciones de sentido se reconstruyen a partir de marcas que la materia significativa posee³⁶. Cuando las marcas se pueden identificar como relacionadas con las condiciones de producción son huellas de tales condiciones.

Una gramática de producción, es un conjunto de reglas que ponen en relación las condiciones de producción con las huellas presentes en el discurso. Para identificar estas huellas debemos variar teóricamente las condiciones de producción y verificar si el discurso variaría. El análisis discursivo, según Verón; identifica las variaciones discursivas asociadas a variaciones en las condiciones productivas, observa las diferencias desde el punto de vista del funcionamiento discursivo, describe estas diferencias bajo la forma de operaciones discursivas y reconstituye las reglas que pertenecen a una o varias gramáticas.

Una gramática describe el conjunto de invariantes discursivos. Para hacer visibles estas invariantes se deben comparar discursos sujetos a condiciones productivas diferentes.

³⁶ En el caso de las asignaciones de sentido durante el proceso de reconocimiento, las marcas se buscarán en otros discursos surgidos posteriormente al texto artístico. Esos otros discursos pueden ser reseñas periodísticas, textos de post producción (textos de presentación de una exposición), investigaciones especializadas, discursos artísticos de otros productores.

‘Determinar cuáles son las propiedades que caracterizan un discurso no es ni más ni menos que determinar en qué es este discurso diferente de otro, sometido a condiciones productivas diferentes, y en qué es equivalente a otro que forma parte de la misma clase, es decir, que está sometido a las mismas condiciones. El análisis de los discursos sólo puede trabajar sobre las distancias interdiscursivas, es siempre interdiscursivo.’³⁷

Para identificar las reglas de generación, debemos señalar en qué un discurso es equivalente a otro, es decir señalar las invariantes. Para ello, tomaremos obras que pertenezcan a la misma serie productiva. (también se dará el caso de obras que pertenezcan a diferentes series pero que poseen las mismas reglas de generación).

Gramática de producción:

En base a lo desarrollado en el marco teórico, las reglas de generación de un discurso abarcan: las técnicas de producción, la elección de significantes, los cambios respecto al código (o bien la institución de un nuevo código), lo retórico (que en un texto estético tiende a producir ambigüedad planificada e interpretaciones variadas) y el trabajo del emisor para centrar la atención en sus propias actitudes e intenciones con el fin de provocar respuesta.

Técnicas de producción:

Las técnicas de producción aplicadas para producir el discurso artístico son significantes, porque las técnicas están asociadas a determinados campos semánticos. Hay técnicas asociadas tradicionalmente a lo artesanal (como el arte textil) que, actualmente bajo el paradigma de lo contemporáneo han cobrado legitimidad. La escultura blanda aparece como respuesta alternativa a los procesos asociados tradicionalmente a la escultura moderna. Las técnicas del arte textil, como el tejido, el bordado o el corte y confección eran tradicionalmente artesanales e incluso vistas como labores femeninas, y actualmente los artistas nacionales han puesto la mirada sobre estas técnicas que el arte moderno había dejado de lado. La elección de la técnica productiva ya estaría favoreciendo que la obra circule como contemporánea o no.³⁸

³⁷ Eliseo Verón, *op.cit.*, p.138.

³⁸ La premisa de adecuarse al paradigma del arte contemporáneo, genera respuestas variadas en los artistas. Mientras que las teorizaciones sobre lo contemporáneo no definen el paradigma por un cambio en las técnicas, a

Proceso de trabajo:

El proceso de trabajo es también un significante. La obra artística es un texto producido por medio de una serie de etapas de trabajo. Si por medio de productos debemos apuntar a procesos, esto significa que frente a la obra, debemos tratar de reconstruir las etapas involucradas en su producción. Debemos tratar de inferir cómo fueron las etapas proyectuales, ideas previas, bocetos, ensayos de materiales. ¿Qué tipo de trabajo físico fue necesario para la construcción de la obra? ¿Qué cantidad de tiempo insumió la construcción de la obra? ¿Cuál es el origen de los materiales? Estas variables no son neutras, son significantes.

El tipo de trabajo necesario para producir estas obras se desmarca de los procesos escultóricos aditivos o sustractivos, siendo más bien un proceso de construcción de formas por medio de ensamblado de planos.

Elección de significantes y cambios de código, o adecuaciones de código

‘El código es un sistema de reglas que vincula el signo con la realidad, con lo semántico. Los s-códigos no son códigos propiamente dichos porque no remiten a contenidos semánticos sino a articulaciones sintácticas que no alcanzan a articular significado. La posibilidad de que los s-códigos tengan alguna correlación significativa depende de la cadena de inferencias que se puedan establecer’³⁹

El código estético permite lo polisémico. Un código es la relación entre plano de la expresión y plano del contenido. Eco plantea la posibilidad de que un plano de la expresión se relacione con nebulosas de contenido. También plantea la posibilidad de que un plano de la expresión se relacione con contenido nuevo. Estos son los casos de cambios de código o de institución de nuevo código.

Significantes no icónicos

Marcas

veces el grado de adhesión al nuevo paradigma es bajo y se articula a través de la producción bajo una técnica considerada como contemporánea.

³⁹ Victorino Zechetto. *La danza de los signos, nociones de semiótica general*. Buenos Aires, La Crujía, 2003. p 121.

Según Eco⁴⁰ las marcas sintácticas son las cualidades combinatorias de unidades tipo que son producto de la organización formal del continuum material. Estas marcas pertenecen al plano de la expresión.

Marcas según Groupe μ : Las marcas constituyen el nivel previo a la identificación de un tipo:

‘La articulación del significante en determinantes conduce en la práctica a un límite. Más allá de éste, las entidades que corresponden a tipos cesan de articularse en subentidades que corresponden a tipos subordinados. No obstante, es posible describirlas como el resultado de la articulación de manifestaciones icónicas complejas. Nosotros llamamos marcas a esas manifestaciones. Se definen por la ausencia de correspondencia con un tipo. Así, en la hipótesis en la que no existiera un tipo “línea saliente de la nariz”, la manifestación será llamada marca...estas marcas pueden ser formas, cromáticas o texturales...Podemos completar la definición de estas marcas precisando que son estímulos descriptibles independientemente de su integración a un significante icónico, pero concurrentes a la identificación de un tipo.’⁴¹

Podemos profundizar el concepto de marcas, con los desarrollos de Juan Magariños de Morentín:

*‘El concepto de **marca** conserva toda su importancia en la semiótica figurativa que intento desarrollar, especialmente atendiendo a su aspecto operativo, con la sola condición de transformar lo que el Grupo μ dice acerca de su articulación o falta de articulación respecto de un **tipo**, en su capacidad constructiva respecto de un **atractor**, pudiendo definirse, desde una semiótica cognitiva, tal **marca** como la mayor porción de imagen cuya percepción todavía no actualiza un **atractor existencial**. Por supuesto que no se trata de un mero cambio terminológico, sino que el rechazo de la designación "tipo" está excluyendo del repertorio de formas mnemónicas a las constituidas por conjuntos de rasgos normales y relativamente invariables, que acoté al ámbito de una semiótica simbólica; así como la opción por la designación "atractor" está suponiendo que el correspondiente repertorio de formas mnemónicas no está constituido por unidades*

⁴⁰ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.373.

⁴¹ GROUPE μ . *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen*. Madrid, Catedra, 1993. p.134.

*perceptuales discretas, sino por zonas de variación identificables en un continuum de transformaciones. Los límites de admisibilidad de tal variación vienen establecidos por la vigencia espacial y/o temporal de los hábitos sociales de percepción (los discursos visuales vigentes).*⁴²

Las marcas son las unidades mínimas formales que no alcanzan a definir un atractor (por ejemplo: simetría axial). Un conjunto de marcas ensamblado sintácticamente llegará a definir un tipo correspondiente, una imagen mental archivada en la memoria visual. Por ejemplo la conjunción estructura de simetría axial/material blando es una marca, que no define un atractor icónico. En conjunción con otras marcas (gris/ par de formas redondeadas hacia los lados/ cilindro en eje axial) definen el atractor ‘elefante’. Recordemos que a partir de la serie de marcas, buscaré cuáles son huellas de las condiciones de producción.

De las marcas yo identifico como huellas de producción las siguientes: el material, que a su vez condiciona a estructura espacial, y el tipo montaje con la consiguiente proxémica propuesta. Esto es en líneas generales. Veremos en el análisis cada caso en particular.

Proxémica

La proxémica es una disciplina que estudia signos no verbales, en ese sentido será tratada en este apartado como pertinente para el análisis del discurso artístico.⁴³

*‘La proxémica analiza el sistema de comunicación regulado por la significación de las relaciones de distancia, de territorialidad, de orientación y espacio en las interacciones comunicativas.’*⁴⁴

Se analiza la distancia que cada obra impone al espectador. Hay factores que componen la proxémica de una obra: el montaje, el lugar en el que está emplazada, los materiales que componen la obra. El hecho de que las obras estén fabricadas con telas, hace que sus espectadores sientan deseos de tocarlas. La serie de las hamacas tiene aspectos proxémicos fundamentales para el análisis, pues lo que la artista busca

⁴² Juan Magariños de Morentín, **La(s) semiótica(s) de la imagen visual**. Documento electrónico: <http://www.magariños.com.ar/VISIONWEB.htm>, (fecha de consulta: 25/11/2012).

⁴³ Considero la cinésica como pertinente para el análisis del discurso artístico que involucre la presencia del artista, pero dado el corpus de obras que abordaré no es pertinente en este caso. La única excepción es un uso performático de la obra ‘Mi caballo de fuego’, que será abordado propiamente.

⁴⁴ Victorino Zecchetto. *La danza de los signos*. Buenos Aires, La Crujía, 2003 p.155.

es que el espectador sienta deseos de entrar dentro de las obras, y las obras para vestir (incluso las que no semejan vestidos) también tienen una peculiar y amigable proxémica con su espectador.

Al mismo tiempo la situación expositiva (el hecho de estar en un museo) impide que el espectador se meta dentro de la escultura o vista las vestimentas; entonces la proxémica de estas obras es la de una invitación vedada. Y en esta ambigüedad se produce la retórica de estas obras.

Otro factor fundamental es que las obras tienen la amigable apariencia de los objetos de uso. Esto produce una 'amigabilidad' con el espectador-usuario, que acerca las personas a las obras, en contra de la tradicional distancia que el montaje museal impone.

El museo como institución impone un espacio de distancia respecto a las obras (que en algunos museos incluso está graficado en el piso o con señalética o impuesto por los guardias, a veces en contra de la voluntad del artista), las medidas de conservación de las obras entran en conflicto a veces con la voluntad del artista. En el análisis de cada obra se detallarán los signos proxémicos para cada caso.

Las obras no trabajan el sentido desde el bulto escultórico exclusivamente sino también, desde sus límites, desde el espacio que las rodea, desde la relación con el espectador. Veremos obras que por ejemplo trabajan con el sentido de la amigabilidad, de la invitación a acercarse a la obra, a manipularla, y dado el contexto de exhibición, a negar la posibilidad de la manipulación.

También veremos obras que se ensamblan para su exhibición, por tanto son formas y espacios creados in situ. Se presentan como despliegues espaciales de los cuales tenemos conciencia que no son permanentes. Este sentido expresa la crisis de la escultura vinculada a su entorno. Es en este sentido que las obras dialogan con la carga simbólica del espacio en que son exhibidas. Así, ponen de manifiesto el sentido de sí mismas y el sentido del espacio que las alberga.

Forma, Color, Textura, Materiales:

¿Cómo se hace el análisis sintáctico?⁴⁵ Una imagen puede ser analizada desde sus formas, colores, texturas, pero además desde el conjunto que forman cada una de

⁴⁵ GROUPE µ. *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen*. Madrid, Catedra, 1993.

estas variables (por ej. el conjunto de los colores, es decir la paleta). En la imagen estos datos tienen presencias simultáneas. Los significados surgen no de las formas en sí mismas, o de las texturas en sí mismas, sino de las relaciones entre sintagmas. El significado entonces se manifiesta de manera relacional. Para dar cuenta de las formas, colores y texturas, sólo se puede hacer por medio de oposiciones como abierto/cerrado, claro/oscuro, liso/granulado, etc.

Forma (estructura, simetría):

Recordemos que después en el análisis, estos sintagmas se analizan en conjuntos y que los sintagmas que en la teoría son oposiciones, en realidad y según Groupe μ son gradaciones. El signo al presentar una forma (curva, por ejemplo) además de presentarla, la ubica en la gradación por comparación con las otras marcas. Entonces se establecen como relaciones entre marcas, no aislados.

Se ha de relevar la escala de la forma (cuando es mayor que el espectador se asemeja a un monumento y cuando es menor que el espectador se asemeja a un objeto), el repertorio de formas (planos, secantes entre sí, la forma de estos planos es sumamente variable, de contornos regulares que van desde rectas hasta curvas. En nuestro caso, nunca los contornos son irregulares), ejes de las formas (su orientación, curvatura e intersecciones) y las simetrías que comportan.

Color:

El color es el de los materiales, el que presentan las telas industriales. La artista no interviene estos colores. Los toma directamente de la gama disponible de fábrica. En series productivas anteriores a las abordadas por este trabajo, la artista coloreaba los materiales.

En nuestro caso particular los colores han sido usados para apoyar las diferencias que la estructura formal presenta, pero también especialmente para colaborar con la identificación del tipo representado (ver obras 'Laxodonta...', 'Camaleón...', 'Famosa cebra' incluso utiliza la textura visual de cebra al igual que 'Leopardo').

Textura:

La textura es la conjunción de dos variables: el grano, que es un elemento que por su menor tamaño no constituye una forma autónoma; y la ley de repetición del grano.⁴⁶ El grano ha de ser analizado según su forma y tamaño, mientras que la ley de su repetición ha de ser analizada en virtud de su ritmo y/o direccionalidad.

En cuanto a la existencia de una semántica de la textura, son suficientes los desarrollos de Groupe μ :

‘Podemos, pues considerar aceptable la existencia de un significado global del signo textural.

Este significado, a nuestro parecer, incluye tres rasgos, ligados entre sí: la tridimensionalidad, la tactilomotricidad y la expresividad.

...La textura puede proponer impresiones táctiles, que actúan en el sentido de la impresión realista: el signo (plástico o icónico) se presenta al espectador como un objeto manipulable. Las sugerencias táctiles pueden, por otra parte, precisarse en sugerencias motrices (“flexibilidad”, “viscosidad”, etc.). Sabemos, por supuesto, que este tipo de sugestión se refiere al hecho de que se trata de una relación cultural, y por lo tanto, semiótica: tal textura /x/ es una expresión que remite a un contenido, por ejemplo “táctil”... Lo textural se refiere a una imagen en la que está presente la tercera dimensión. Esta imagen es percibida visualmente, pero remite a una experiencia táctil mediante una sugestión sinestésica.’⁴⁷

Materiales:

Es notoria la elección de los materiales. El análisis ha de relevar el repertorio material (telas, cintas de hilo de nylon, broches, botones a presión, arandelas, cierres, lona plotteada con fotografía, objetos encontrados).

Los altos costos económicos de la escultura como condición de producción se relacionan con la respuesta que ofrece Dragotta: la elección de telas y materiales de bajo costo (relativo) es una huella de las condiciones de producción. Al mismo tiempo la artista ha transformado esta condición de producción en parte de su poética. Es paradójico que una huella de producción (una variante si variaran las

⁴⁶ GROUPE μ . *Op.cit.* p.178.

⁴⁷ GROUPE μ . *Op.cit.* p.182.

condiciones de producción) se ha transformado en una invariante. Sucede lo mismo con lo 'desarmable', una huella de condiciones de producción ha sido transformada en parte de la poética artística. Esta es la eficacia de las obras de Dragotta: en lugar de esconder las condiciones de producción de su discurso, las ha transformado en poética. Ya no son simplemente huellas de la gramática de producción, son también invariantes. Estas obras tematizan sus propias condiciones de producción.

Tipos y signos icónicos:

La noción de iconismo es fundamental para nuestro análisis pues veremos obras que intencionalmente plantean su propio grado de iconismo como parte de su sentido (como las obras de la serie 'Hamacas' que poseen grados de iconicidad bajos y ambiguos lo que produce crisis en el espectador, porque si del nivel de iconicidad depende la efectividad pragmática estas obras juegan con su efectividad pragmática).

Al analizar las obras en conjuntos, como series productivas, veremos una oscilación, un ir y venir dentro de los grados de iconismo. Esta oscilación muestra una intencionalidad por parte de la artista de crear un sentido acerca de lo que los objetos que nos rodean representan para nosotros. La serie de los animales plantea por medio del iconismo de las obras la conflictiva relación entre el ser humano y los animales⁴⁸.

Sobre el iconismo: Una obra es un objeto que tiene el propósito de servir de signo. La intencionalidad está ligada a las obras. Cuando una obra representa la realidad, está mediatizando la realidad, dándonos una experiencia indirecta de lo real a través de signos. Cuando las representaciones aluden a lo real, les asignamos cierto valor real pues los referentes son conocidos, concretos, al punto que despiertan connotaciones y significados múltiples. Los signos icónicos, son entonces aquellos que nos remiten a su objeto de referencia. El iconismo es la relación entre un signo visual y el objeto que él representa. Pero además el signo icónico es capaz de remitir al productor del signo. Sobre la naturaleza del iconismo se han ensayado múltiples respuestas.

⁴⁸ 'Los zoos, los juguetes realistas de temática animal, la extensa difusión comercial de la imagerie animal, todo ello comenzó cuando los animales empezaron a ser eliminados de la vida cotidiana.' (John Berger, *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.) Dragotta colecciona juguetes, máscaras y libros o sea productos de la cultura visual y por ello toma el tema de los animales.

Eco introduce el concepto de iconicidad primaria como una categoría *a priori* que sirve de punto de partida para todas las percepciones sucesivas. Es decir que la iconicidad primaria es sustrato fundamental para el reconocimiento del objeto. Nuestro conocimiento perceptivo se construye a partir de la inferencia de estímulos primarios, no de signos. Estos estímulos son previos a la constatación de signos, Eco considera la inferencia perceptiva como un proceso de semiosis primaria. Este proceso a menudo comienza con la inferencia de esquemas icónicos que se hallan en continuidad con los estímulos primarios:

‘...representar icónicamente el objeto significa transcribir mediante artificios gráficos (o de otra clase) las propiedades culturales que se le atribuyen. Una cultura, al definir sus objetos, recurre a algunos CÓDIGOS DE RECONOCIMIENTO que identifican rasgos pertinentes y caracterizadores del contenido. Por tanto un CÓDIGO DE REPRESENTACIÓN ICÓNICA establece qué artificios gráficos corresponden a los rasgos del contenido o a los elementos pertinentes establecidos por los códigos de reconocimiento.’⁴⁹

Groupe μ propone abandonar la noción de parecido en favor de la de reconstrucción que permite conservar no obstante, el concepto de motivación. El signo icónico consta de tres aspectos:

1. Un referente, caracterizado no como una suma de estímulos, sino como perteneciente a una clase de objetos. El referente es particular, posee características físicas (homologable a la noción de objeto de Peirce).
2. Un significante icónico, es decir el signo peirceano, que corresponde a un tipo estable.
3. Un tipo, un modelo interiorizado que no posee características físicas sino conceptuales, algunas de las cuales corresponden al referente. Corresponde a la noción de interpretante de Peirce. El tipo está conformado por unidades determinantes, por ejemplo: el tipo 'elefante' está conformado entre otras por las unidades *trompa/orejas/color gris*. Además habrá otras articulaciones icónicas llamadas marcas que no se corresponden con el tipo, y que tienen una función distintiva (veremos que esta noción de marcas es fundamental).

⁴⁹ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.305.

Para Groupe μ , el iconismo surge de las transformaciones que se le hacen a los rasgos del referente. Los grados de iconicidad dependen de las transformaciones y de las características del referente que se conserven. Referente y significante se vinculan no obstante las operaciones de transformación, por medio de la redundancia. Las transformaciones son en sí de carácter retórico, ya que quitan o agregan propiedades⁵⁰.

A lo desarrollado por Groupe μ , Magariños añade unas aclaraciones que resultan útiles pues amplía el concepto haciéndolo más abarcador: En el caso de las imágenes, la iconicidad se vincula con el concepto de representación. Mientras que Eco y Groupe μ explican la representación como la comparación entre la imagen y una entidad real o imaginaria; Magariños retoma el criterio de Peirce según el cual el ícono como representación es sólo una de las posibilidades. El ícono también puede representar una cualidad (textural por ejemplo, es el cualisigno icónico.) o un valor. Para resumir, el reconocimiento según Magariños se cumplirá '*...cuando, a partir de la integración de una cantidad mínima de marcas, se active el atractor correspondiente...*'⁵¹

Retórica

Abarca la intención de producir ambigüedad planificada e interpretaciones variadas, es decir múltiples discursos. Es el trabajo del emisor para centrar la atención en sus actitudes e intenciones con el fin de provocar una respuesta.

El abordaje sociosemiótico requiere unas consideraciones previas, pertenecientes al estudio de la retórica visual. Dado que el lenguaje verbal y el visual difieren en su naturaleza, es impracticable hacer una traslación de figuras retóricas pertenecientes al lenguaje verbal para aplicarlas a ejemplos visuales. Teniendo en cuenta el marco teórico adoptado, la especificidad de lo visual y lo artístico requieren aportes de la semiótica visual. Por ello remito a los desarrollos de Juan Magariños de Morentín, que en su trabajo 'Las semióticas de la imagen visual' aborda con rigurosidad la construcción de una semiótica visual esbozando las relaciones que constituyen la especificidad de dicha semiótica (separándola de una semiótica de la lengua).

⁵⁰ No debe reducirse lo semiótico a factores retóricos, pues en la producción artística las transformaciones están condicionadas por el continuum material que el artista manipula, y habrá por tanto transformaciones no motivadas enteramente por la intencionalidad.

⁵¹ Juan Magariños de Morentín. *La semiótica de los bordes*, Buenos Aires, Comunicarte, 2008.

Para las obras que analizaré es pertinente que se detalle la estilización como operación retórica:

El proceso para formar un ícono es de generalización, además el ícono lleva las huellas de su proceso de producción y de su emisor; la estilización es una operación que se realiza en este nivel, a continuación veremos cómo, de acuerdo a los desarrollos de Groupe μ ⁵²:

Los productores de imágenes no tienen el solo objetivo de provocar el reconocimiento de los íconos. El productor puede suprimir algunos rasgos y aumentar otros para mejorar la relación señal/ruido en vistas al reconocimiento del ícono, pero también con objetivos retóricos. La estilización es una operación retórica que se realiza sobre un tipo y que implica una geometrización de los rasgos a través de reducción de líneas a tipos regulares como rectas, curvas, arcos, hacer continuos trazados irregulares, aplicación de simetrías, etc. Un tipo es un modelo teórico, una estructuración, no se halla presente en la realidad. Un objeto tipo está caracterizado por la generalidad, mientras que un objeto percibido está al amparo de la particularidad. *'Lo que llamaremos a partir de ahora el tipo semiótico puede ser tanto un color (el /azul/, el/verde botella/), una textura (el /liso/, el /granulado/) como una forma (/vertical/, /alargado/) o un ícono (/cabeza/, /gato/)...'*⁵³ Un repertorio es un conjunto de tipos. El significante de un signo icónico se vincula a su referente por medio de una operación de transformación, y signo icónico y referente se vinculan al tipo mediante una relación de conformidad.

La percepción tiene umbrales de variación, por debajo de los cuales tendemos a igualar las mínimas diferencias; al mismo tiempo por encima de estos umbrales tendemos a transformar las transiciones en rupturas: *'Se podría, de esta manera, definir la estilización como un realce retórico de los umbrales de igualación. La estilización no es, pues, sólo un proceso de supresión: es una supresión-adjunción.'*⁵⁴

A partir de estas conclusiones podemos clasificar varias de las obras de Dragotta como estilizaciones, por ejemplo 'Laxodonta confesionaria' que es una estilización del tipo /elefante/. Siendo que la estilización no está en los múltiples elefantes reales, es decir que no está en la cosa, es una explicitación de formas y

⁵² GROUPE μ . *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen*. Madrid, Catedra, 1993.p.329.

⁵³ GROUPE μ . *Op.cit.* p.81.

⁵⁴ GROUPE μ . *Op.cit.* p.330.

líneas virtuales. La estilización se puede dar como alisado de irregularidades, simplificación de formas, como esqueletización de la estructura interna de la forma, abstracción hacia la geometría, entre otras. Es decir que no sólo se trata de la normalización de líneas externas. Incluso la estilización puede operar en forma de filtrado y selección de colores. Estilizar es operar por medio de supresiones-adjunciones (no sólo suprime también reemplaza y añade) sobre las propiedades globales de la cosa. Un mismo tipo puede ser estilizado de diferentes maneras

'Una flor o una hoja pueden ser objeto de una estilización romántica, fantástica, modern style, pueril, mecánica, psicodélica, etc. Bajo cada tipo de estilización hay un modelo del universo, caracterizado por rasgos precisos, que un método adecuado de selección/rechazo puede imponer a todo objeto.'

De hecho, los grupos estables de supresiones y de adjunciones que constituyen un estilo contribuyen a hacerlo reconocible entre los demás. El estilo sumerio no podría ser confundido con el ashanti, ni el kwakiutl con el egipcio. Lo mismo sucede con los estilos individuales.⁵⁵

Un tipo de estilización revela la intención del productor de la imagen, propone una lectura del tipo (en nuestro ejemplo está proponiendo una lectura del elefante, pero no sólo eso, está proponiendo conceptos sobre la naturaleza y lo técnico, sobre la domesticación).

En el caso de 'Laxodonta...' si superpusiéramos todos los elefantes posibles, llegaríamos a una estilización de elefante. Encontraremos este tipo de operación retórica en varias obras de SD.

La estilización uniforme eliminando lo que considera ruido, así da coherencia al campo visual, y al ser una propuesta de visión del mundo, también es vehículo de la ideología de su productor.

Magariños de Morentín en 'Retórica y semiótica'⁵⁶, establece los alcances de la retórica visual: Una semiótica icónica (lo cual abarca los aspectos plástico, figurativo y simbólico) posee su propia gramática. Una transformación percibida en el uso convencional de lo icónico es una operación retórica. La retórica implica una

⁵⁵ GROUPE p. *Op.cit.* p.332.

⁵⁶ Juan Magariños de Morentín. **Retórica y semiótica, la gramática de los sistemas semióticos y la ruptura retórica en la construcción de la historia.** 2010. Documento electrónico: <http://www.magarininos.com.ar/2xyRETORICA-SEMIOTICA.pdf> (fecha de consulta 25/11/2012).

ruptura de la gramática, una ruptura respecto al uso convencional establecido por esa gramática. En el dominio de lo plástico, se puede observar una operación retórica cuando el color por ejemplo se aprecia independientemente de las formas a las que está asociado para convertirse en un tema. En nuestro caso de análisis las texturas satinadas y la tela dorada en la obra ‘La muñeca dorada’ sirven de ejemplo de giro retórico plástico.

El giro retórico figurativo se da en cada variación, en cada ruptura en el modo de representar el mundo. Es una transformación en la manera de crear semejanza. Si retomamos el concepto de estilización desarrollado por Groupe µ veremos que el giro retórico revela las intenciones del productor y es una propuesta de visión del mundo. Por último el giro retórico simbólico es una ruptura realizada por medio de la sustitución expresiva de un signo por otro (por ejemplo el uso del tipo elefante como signo de la introspección).

Huellas y condiciones de producción (las variantes en el discurso):

Las condiciones de producción son las restricciones impuestas a la generación de un discurso. Estas restricciones surgen de las características de la escena artística (factores como la feria ArteBA, el salón Vendimia entre otros, el funcionamiento de espacios artísticos de esa época y los contenidos que produjeron), dentro del ámbito cultural local y dada la situación sociopolítica de la época. Esta es la red en la que el discurso artístico se inserta, es decir las condiciones que las obras señalan. Mientras que la investigación sociológica da cuenta de estas condiciones en general, en esta investigación se relevarán las restricciones que la obra de Dragotta señala (por ejemplo se relevará la dificultosa circulación del arte y la respuesta que la artista ofrece)

Lo interdiscursivo

Abarca todas aquellas imágenes y manifestaciones culturales con las que el productor de la obra se vinculó en ese momento, que pueden ser influencias para la producción de la obra. Se relevarán a lo largo del análisis producciones diversas como ‘Historia de los animales’ de Claudio Eliano, enciclopedias, juguetes, caretas de cotillón, la psicoterapia sobre el otro como trofeo, la presa y el cazador en lo amoroso romántico, el diseño y confección de vestimentas, el diseño y producción de

objetos como hamacas u ortopedia. Son elementos pertenecientes a la cultura que Dragotta ha tomado como discursos con los que su obra se vincula.

Otras huellas y descripción de las condiciones de producción:

La inclusión del contexto en el modelo de análisis es fundamental pues los efectos de sentido que se producen en la semiosis, están siempre enmarcados en esos elementos externos al signo que constituyen el contexto. Lo que evoca un signo, está enmarcado en el contexto de la semiosis. El contexto establece los matices del discurso, y los márgenes y alcances del sentido:

*'Entendemos que el estudio del sentido forma parte de la semiótica social, una actividad científica que opera sobre los lenguajes y como un lazo de reflexión que se une también a la vertiente pragmática. El sentido se descubre mediante la interacción de los valores y significados de los signos en relación con las interpretaciones culturales que brotan de los elementos contextuales donde se verifica la comunicación. Éstas son las relaciones de sentido ya que potencialmente todos los sentidos son afectados por su ubicación en una red semiológica.'*⁵⁷

Hay una percepción colectiva de las imágenes, ligada al contexto socio cultural y geográfico. A lo largo del tiempo, cada sujeto y cada grupo social genera significados nuevos de obras ya existentes. El conocimiento objetivo del significado (de una obra, de una imagen) es impracticable, porque no puede haber una comprensión de la imagen abstraída del contexto desde el cual se hace la interpretación. En este sentido es que debemos abordar las obras desde una renuncia a la objetividad total, y por ello nuestro modelo de análisis contempla esa renuncia, y explicita la perspectiva del receptor.

⁵⁷ Victorino Zechetto. *Op.cit.*p.239.

CAPÍTULO 3

*¿Era cobardía no haber osado matarla?
¿Era perversidad esas ganas de hablarle?
¿Era humildad sentirme tan honrado?
Me sentía tan honrado.*
D.H. LAWRENCE: *Taormina*

LECTURA INMERSA EN EL DISCURSO

En este capítulo se verá la construcción y definición de lo que es la segunda fase de nuestro modelo de análisis. Esta fase recupera y explicita el papel del investigador como interlocutor contextualizado de las obras. Se basa en la correspondencia entre las marcas de la obra y el sentido que genera en mí, teniendo en cuenta el particular lugar de encuentro con estas obras.

Al analizar una obra es muy importante explicitar la lectura propuesta por el investigador como uno entre muchos de los sentidos posibles, porque de otra manera se estaría proponiendo un sentido único para las obras.

Esta fase del análisis es una inmersión en el discurso artístico. Es una lectura hecha por el investigador, adoptando el rol de receptor de la obra. Describe las relaciones halladas y el sentido que tienen para mí las obras.

Este nivel de lectura abre la posibilidad a lecturas no previstas. Esta fase opera como una muestra del proceso de circulación, recordemos que el proceso de circulación es la red que se construye entre lectura en producción y lectura en reconocimiento. Esta fase entonces funciona como puente entre el análisis en producción y el análisis en reconocimiento.

La interpretación de una imagen

Son fundamentales las categorías conceptuales de Magariños de Morentín en 'Semiótica de los bordes'⁵⁸ para clarificar la fase acerca de la recepción en nuestro

⁵⁸ Magariños de Morentín, Juan. *La semiótica de los bordes, apuntes de metodología semiótica*. Buenos Aires, Comunicarte, 2008

modelo de análisis, pues describe con precisión la tarea de interpretación de una imagen:

Quien analiza una imagen pone en confluencia tres modos de recepción que se dan simultáneamente. Estos tres modos son:

La 'identificación': Es el registro inductivo de las marcas que componen la imagen. Magariños lo considera inductivo pues este registro de las marcas tiende a encontrar la marca máxima, la que no encuentra ningún atractor es decir que no es representativa, y al mismo tiempo este registro de marcas permite al receptor elaborar un repertorio virtual de las marcas que manejó el productor de la imagen. Es decir que la identificación es un registro de operaciones visuales más que la aplicación de modelos ya conocidos.⁵⁹

El 'reconocimiento': Es la operación perceptual por medio de la cual se produce una representación. La representación como problema se vincula con el concepto de 'iconismo' que como citamos en este trabajo puede explicarse a través de la semejanza o del isomorfismo.

Magariños amplía el enfoque acerca de la iconicidad retomando el criterio peirceano de que el ícono como representación de existencia (sinsigno icónico) es sólo una de las posibilidades. Pero también el ícono puede representar una cualidad (un cualisigno icónico), por ejemplo cromática o estructural (en la mayoría de las obras de Dragotta es la cualidad de simetría axial en la estructura la que produce el reconocimiento de lo semejante a un ser vivo, pues la simetría axial es propiedad general de los seres vivos, también de la vestimenta por lo general pues la simetría axial es propiedad del cuerpo humano).

Entonces el reconocimiento es el proceso por el cual se integra una cantidad mínima de marcas que despierta un atractor existencial, o una cualidad, o un valor convencional (el reconocimiento de una red o un esquema, o una letra). El reconocimiento es la relación del percepto, de la imagen percibida con una imagen visual estable presente en la memoria.⁶⁰

⁵⁹ El concepto de 'marcas' ha sido desarrollado en el capítulo 2 del presente trabajo. P.34.

⁶⁰ Este tipo de reconocimiento de una imagen no debe confundirse con la categoría de 'proceso de reconocimiento' de Eliseo Verón, desarrollada en el marco teórico.

La 'interpretación': Mientras que las dos operaciones anteriores se cumplen a un nivel visual, la interpretación es el proceso en el que se integra la imagen al mundo cultural del receptor. Aquí se produce una integración con la semiosis visual del receptor pero también con la verbal, social, etc.

Los modos de producción sígnica aplicados a las artes visuales

Umberto Eco, en su trabajo 'Perspectivas de una semiótica de las artes visuales',⁶¹ propone superar la rígida distinción entre signos simbólicos, icónicos e indexales, en favor de una tipología de los modos de producción sígnica. Los modos de producción sígnica de Eco, tienen en cuenta los siguientes parámetros:

'...a) el trabajo físico requerido para producir la expresión (que da lugar a las categorías de Reconocimiento, Ostensión, Réplica e Invención);

b) el modo en que la expresión es correlacionada con el contenido (por ratio facilis o ratio difficilis);

c) el tipo de continuum material que es formado, y

d) el modo de articulación (en unidades gramaticales o en imprecisas porciones textuales).'

Los modos de producción sígnica son:

*'...los modos en que construimos expresiones y las asumimos como correlacionadas (u originalmente las correlacionamos) con un contenido culturizado.'*⁶²

De acuerdo a los cuatro parámetros enumerados arriba, se desprenden los siguientes modos:

*'Tenemos el **reconocimiento** cuando un objeto o acontecimiento dado, producido por la naturaleza o por la acción humana, es entendido por el destinatario como expresión de cualquier otra cosa en virtud de una relación física suya (presunta y pasada) con su propia causa, que deviene el contenido de la misma.'*⁶³

*'Está claro que una expresión producida por reconocimiento es comprensible a causa de una experiencia anterior que ha puesto en correlación una unidad de contenido con una unidad de expresión'*⁶⁴

⁶¹ Umberto Eco. *Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*. La Habana, Criterios, 2007.

⁶² Umberto Eco. *Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*. La Habana, Criterios, 2007. P.3.

⁶³ Umberto Eco. *Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*. La Habana, Criterios, 2007.p.6.

⁶⁴ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.347.

El reconocimiento actúa como si el objeto hubiera sido producido por ostensión, reproducción o invención. El objeto aparece entonces como si fuera una huella, un síntoma o un indicio. El reconocimiento relaciona al objeto con una posible causa física que es su contenido; incluso si la causa es una productora no intencional del signo.

El primer tipo de reconocimiento es el reconocimiento de una huella, en donde las características de la expresión se remontan hasta las características de las causas posibles. El contenido es la clase de los posibles productores de las huellas.

El segundo tipo de reconocimiento es el reconocimiento de un síntoma, en donde la expresión ya está preformada gracias a experiencias previas del receptor y se correlaciona de esta manera con su causa. El contenido es la clase de todas las causas posibles.

El tercer tipo es el reconocimiento de un indicio, en el que la expresión preformada se conecta con su causa por contigüidad. *‘El reconocimiento de los indicios se da cuando se identifican ciertos objetos dejados por el agente causante en el lugar del efecto. Se infiere la presencia del agente a partir de su experiencia pasada.’*⁶⁵

En los fenómenos de **ostensión** la expresión está formada por un objeto que es ejemplo de la clase a la que pertenece. *‘La ostensión se produce cuando un objeto o fenómeno determinado, producido por la naturaleza o por la acción humana (intencionalmente o no) y existente como hecho en un mundo de hechos, resulta “seleccionado” por alguien y “mostrado” como la expresión de la clase de objetos de la que es miembro.’*⁶⁶

El contenido es la clase a la que el objeto pertenece. También una parte del objeto puede funcionar como expresión que se correlaciona con un contenido que es el objeto entero. Además se puede dar el caso en el que la expresión es una ficción del objeto y el contenido es el objeto y su clase.

Cuando la expresión está formada por un objeto para expresar la clase de la que es miembro, es un ejemplo. Cuando la expresión está formada por una parte del objeto para expresar el objeto entero, es una muestra. Existe también la categoría de muestras ficticias, las cuales son a la vez fenómenos de ostensión y de reproducción.

⁶⁵ Umberto Eco. *Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*. La Habana, Criterios, 2007.p.6.

⁶⁶ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.347.

‘Está claro que se reconoce una expresión producida por ostensión porque nos remite a los mecanismos fundamentales de la abstracción, al convertir una unidad determinada en representante a la clase a la que pertenece.’⁶⁷

Ejemplo de ostensión de la tercera clase son las fundas para animales de las series ‘Brillantes vacíos’ y ‘Comportamiento animal’. También quizás de la primera clase las que se parecen mucho a los aperos de los caballos de carreras. O la ropa de los animales de circo.

Los fenómenos de **réplica/ reproducción** pueden ser de **unidades combinatorias** (unidades expresivas que formando un continuum se correlacionan con el contenido arbitrariamente). El ejemplo más claro es el de los signos verbales.

‘Está claro que se reconoce una expresión producida por reproducción, porque se trata de identificar los rasgos del tipo expresivo puestos en correlación convencionalmente con un contenido determinado.’⁶⁸

El segundo tipo de réplica son las **estilizaciones**:

‘...elementos de repertorios estructurados groseramente, reconocibles a partir de mecanismos perceptivos y puestos en correlación con operaciones de hipercodificación en gran escala...

Entendemos por estilización ciertas expresiones aparentemente ‘icónicas’, que de hecho son el resultado de una convención que estipula su reconocibilidad en virtud de su coincidencia con un tipo expresivo no estrictamente prescriptivo que permite muchas variantes libres.’⁶⁹

La estilización se ha producido cuando la expresión es reconocible con un tipo expresivo que funciona como el contenido. Un ejemplo de estilización es la obra ‘Laxodonta confesionaria’ de la serie ‘Comportamiento animal’ en la que a partir de una serie de marcas se establece la correlación con el tipo expresivo /elefante/.

El tercer tipo de réplica son los **vectores**: *‘configuraciones no necesariamente icónicas en las que las marcas perceptibles de espacialidad y temporalidad reproducen relaciones que se han de identificar con el contenido transmitido.’⁷⁰*

⁶⁷ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.347.

⁶⁸ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.347.

⁶⁹ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.338. Además sobre la estilización en relación al iconismo: véase el capítulo anterior en lo que concierne a los signos icónicos. Umberto Eco, Groupe µ, Juan Magariños de Morentín y Victorino Zechetto abundan en esta problemática y ese apartado al que me refiero releva tales nociones.

⁷⁰ Umberto Eco. *Perspectivas de una semiótica de las artes visuales*. La Habana, Criterios, 2007.p.7.

La obra ‘Descanso circular’ de la serie ‘Estuches hamacas’ por las marcas de espacialidad que presenta (lo cóncavo-convexo y el montaje por suspensión) reproduce relaciones vectoriales espaciales que se vinculan con el contenido transmitido.

En los fenómenos de **invención** ‘...el productor de la función semiótica escoge un nuevo continuum material todavía no segmentado para los fines que se propone, y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido...Puesto que no existen precedentes sobre el modo de poner en correlación expresión y contenido, hay que INSTITUIR de algún modo la correlación y volverla aceptable.’⁷¹

El producto de una invención, no es una unidad sino más bien un discurso. El caso ejemplar son los discursos estéticos que parten materialmente de textos estéticos, los cuales caracterizaremos a continuación.

‘...un texto estético supone un trabajo particular, es decir, una manipulación de la expresión; dicha manipulación provoca (y es provocada por) un reajuste del contenido; esa doble operación, al producir un tipo de función semiótica profundamente idiosincrática y original, va a reflejarse de algún modo en los códigos que sirven de base a la operación estética, con lo que provoca un cambio de código; toda esa operación, aunque se refiera a la naturaleza de los códigos, produce con frecuencia un nuevo tipo de visión del mundo; el emisor de un texto estético, en la medida en que aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de actos comunicativos, encaminados a provocar respuestas originales.’⁷²

A lo largo del análisis de las obras de Dragotta se identificarán casos de invención, relacionados con lo que Eco denomina ‘Institución de código’. El modelo de análisis adoptado contempla estas identificaciones.

La recepción de lo artístico

Eco plantea que el arte trata de encontrar una solución a las crisis actuales pero de forma imaginativa, ofreciéndonos una imagen del mundo que él considera

⁷¹ Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.347.

⁷² Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*. Barcelona, Lumen, 1995. p.367.

equivalente a una '**metáfora epistemológica**': '*La primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha.*'⁷³

Los artistas al explicar su poética utilizan términos que provienen de la ciencia, de la filosofía, de la sociología del momento. Con esas declaraciones expresan las influencias culturales ante las cuales reaccionan. No se debe interpretar que las obras son ilustración de la ciencia y filosofía del momento sino que son una reacción imaginativa a esas corrientes de pensamiento. Lo mismo vale para la terminología que utiliza la crítica de arte cuando da protocolos de lectura de las obras.

Una obra es una trama de estímulos y el 'usuario' en el acto de reacción a esos estímulos, se halla en una situación existencial concreta, condicionado por su sensibilidad particular, gustos, prejuicios; de manera que la comprensión de la obra está dada según la perspectiva individual del receptor. Por tanto una obra ofrece la posibilidad de ser interpretada de muchas maneras sin que su singularidad se vea modificada.

El goce estético es así una interpretación, una ejecución de una perspectiva original sobre la obra. (toda lectura de una obra implica una suerte de ejecución, en el sentido de que es un proceso interpretativo). Eco considera esto válido tanto para las obras explícitamente abiertas, como para las que no lo son.

De la posibilidad que la obra ofrece al receptor de elegir una perspectiva interpretativa y al mismo tiempo entrever las posibilidades excluidas se desprenden dos cuestiones que Eco delimitará. La primera son las razones históricas, el 'background' de una decisión formativa como es la de producir una obra abierta, la visión del mundo que supone producir este tipo de obras. Segunda cuestión serán las posibilidades de lectura de tales obras, las condiciones y garantías de comunicación a las que se somete la obra previendo una cierta redundancia que evitará que degeneren en caos.

En nuestro caso, las esculturas-atuendo y las que ofrecen múltiples posibilidades de montaje, poseen lo que Eco llama una 'mecánica combinatoria'. A pesar de que hay obras que ofrecen una variedad de estructuras posibles, la

⁷³ Umberto Eco. *Obra abierta*, Barcelona, Planeta, 1992, p.26.

organización favorece algunas tendencias formales, algunas 'marcas de estilo' (que Eco clasificará como la parte 'redundante' de la obra en el marco de la teoría de la información), es decir que la indeterminación de la obra no es total.

Eco analiza obras en las que la estructura es móvil, o el espectador ha de moverse. Debemos reflexionar en nuestro caso que la obra de Dragotta, una vez montada para su exposición no se mueve. Sin embargo estamos tratando con obras confeccionadas de forma que pueden ensamblarse de diferentes maneras (este factor es muy notorio pues hay una adecuación a las condiciones locales de exposición de obras), esta indeterminación de la forma final, además de ser ejemplo de estructura abierta en más de un sentido, pone de relieve el montaje de exposición como un factor determinante para la obra. Las obras que se generan desde las limitaciones, o mejor dicho desde las condiciones que las prácticas expositivas les ponen (en este caso, obras que prevén sus condiciones de montaje, el paso a materiales livianos y fáciles de transportar, obras 'site specific', etc.), están poniendo de relieve el mismo proceso de adaptación de la actividad artística a la escena que la alberga.

CAPÍTULO 4

*Porque de nuevo me parecía que era
como un rey,
Un rey en el exilio, sin corona, en el
mundo subterráneo,
Listo para ser coronado de nuevo.*
D.H. LAWRENCE: *Taormina*

PROCESO DE RECONOCIMIENTO

Es en el contexto sociocultural en donde se producen las condiciones de reconocimiento de los discursos visuales. Esta fase releva las huellas del proceso de reconocimiento del discurso artístico. Las obras además de ser consideradas como signos, deben verse en el marco de su circulación, es decir contemplándolas en cuanto acompañan prácticas sociales, es decir como discursos sociales. Este enfoque es particularmente productivo para las disciplinas visuales en cuanto representa una ruptura con el enfoque lingüístico de la semiótica.

Respecto a un discurso dado hay dos caminos de análisis: el que atañe a un modelo de producción de discurso, y el que atañe a un modelo de consumo del discurso. Estas dos lecturas no siempre han de coincidir (Verón las llama gramática de producción y gramática de reconocimiento).

Es más, no se puede inferir el significado de un texto en su nivel de recepción a partir del análisis de la generación de un discurso vinculado a sus condiciones de producción. En otras palabras: aún si pudiéramos definir la gramática de producción de un discurso, no podríamos inferir a partir de ello los efectos de sentido (gramática de consumo).

La circulación de un discurso es el proceso a través del cual la producción y la recepción se producen socialmente. Es la circulación el lugar en el que se relaciona la gramática de producción con la gramática de reconocimiento. El tipo de circulación de un discurso también influye en sus efectos de sentido. Mientras que las comunicaciones masivas tienen consumos instantáneos, el consumo del arte

puede ser diferido en el tiempo, o de larga duración. Hay por lo tanto una asimetría entre condiciones de producción y condiciones de reconocimiento. Una vez producido el discurso sus condiciones de producción están fijadas para siempre, mientras que sus condiciones de reconocimiento varían a lo largo del tiempo. Aquí Verón nos ha dado una de las características fundamentales del discurso artístico. Por lo tanto los análisis de dicho tipo de discurso han de dar cuenta de esta asimetría. El modelo de análisis que propongo ha de abordar por separado gramática de producción y gramática de reconocimiento para así dar cuenta de un análisis situado en el tiempo. Así el modelo de análisis da cuenta también de una línea de tiempo desde la producción de la obra hasta el momento en que la abordamos.

Teoría de las fundaciones:

Esta teoría nos facilitará una manera particular de entender las producciones artísticas, propiciando las conexiones entre producciones de un mismo autor pero también las conexiones entre obras de diferentes autores; entendiendo que cada obra hace lectura de ciertas obras anteriores, y todo esto se da bajo la forma de un proceso, no como un hecho único llevado a cabo por un sujeto individual.

Ésta es una manera de comprender el momento histórico en que surge una práctica de producción de conocimientos. Si bien el autor aplica la teoría a las ciencias sociales, a los fines de esta investigación, aplicaremos su teoría al campo del arte y a las obras de Susana Dragotta específicamente, no sin ciertas salvedades y adaptaciones.

Una fundación es un efecto de reconocimiento que se hace sobre un discurso, es un tipo de lectura sobre el texto. Localizar una fundación en el tiempo es parte del proceso de reconocimiento. Este proceso de reconocimiento es retroactivo. Es después de que ha sucedido que se reconoce una fundación. El autor se pregunta si los discursos que son reconocidos como fundacionales tienen alguna propiedad particular que los distinga.

La hipótesis de Verón es que los textos de fundación tienen una posición particular en la red interdiscursiva, donde la distancia entre el proceso de producción y el proceso de reconocimiento es máxima. Es decir que mientras mayor sea la distancia entre producción y reconocimiento mayores posibilidades tiene un discurso de convertirse en fundacional.

La relación con el pasado y las lecturas de discursos del pasado, son en arte una característica bastante común. Esta hipótesis de Verón es clarificadora en el sentido de que nos aporta una teoría con la que podemos pensar las producciones artísticas en forma de red interdiscursiva. Una red interdiscursiva en la que **el proceso de fundación es una forma especial de circulación, que construye criterio de valor.**

Los textos de fundación pueden abordarse desde la perspectiva de sus condiciones de producción o bien, desde la perspectiva de sus condiciones de reconocimiento. Estas dos perspectivas producirán dos lecturas distintas sobre un mismo texto. La primera se enfocará en lo que el texto tiene de 'antiguo' mientras que la segunda se enfocará en lo que el texto tiene de 'nuevo'. Este tipo de análisis nos será útil para observar en nuestro caso de estudio las transformaciones que van sufriendo las producciones de Dragotta a lo largo del tiempo (lo que sería una lectura en reconocimiento).

La posibilidad de ser fundacional no es algo que está presente en el texto, sino que es resultado de la relación entre producción y reconocimiento. (Actualmente se están produciendo las lecturas de reconocimiento de la obra de Dragotta, y esta investigación es una de ellas). Hay características que están presentes si se analiza un discurso desde el proceso de producción, pero que en reconocimiento no aparecen, porque no han sido tomadas por otros discursos aún.

Adelantándonos al análisis propiamente hecho de las obras, ofrezco un ejemplo:

Muchas de las obras de Susana Dragotta tienen la característica de estar confeccionadas para ser ensambladas a la hora de su exhibición. La forma de las obras cuando están montadas en un espacio expositivo es muy diferente de la forma con que se almacenan las mismas obras (las obras se guardan desarmadas según los planos de tela que las forman, o sea reducidas a los planos con que fueron hechas; luego cuando se exhiben, se ensamblan por medio de las cremalleras y botones que estas obras poseen). Hay una economía en el almacenamiento de las obras que se relaciona con el contexto en que la artista trabaja. Dragotta ha producido un tipo de obra de fácil almacenamiento y transporte.

Parte de las condiciones de producción es el hecho de que la artista reporta escasas ventas de obra y posibilidades de exhibir fuera de la provincia. Por lo cual, previó que las obras iban a volver a ser almacenadas en su taller, o bien a ser transportadas. Para ello realizó obras de material blando y de estructura desarmable. Vemos así cómo las condiciones de producción dejan huella en el texto, en la materialidad de las obras. Esta búsqueda de la economía es una característica que da cuenta del contexto local, en el que muchas de las obras de un artista no serán vendidas y volverán a almacenarse en el taller de su productor. Este es un contexto periférico en el que incluso los costos de transporte de una obra son determinantes en la circulación de las mismas. En el caso de Dragotta las condiciones de producción son parte incluso de la poética de la obra.

La circulación, construyó sentido socialmente de estas obras al caracterizarlas como esculturas blandas de animales. Hubo un proceso en el que la circulación de esas obras invistió de sentido lo textual y posibilitó (y posibilita) una serie de lecturas (o efectos de sentido como lo llama Verón). Estas lecturas, forman parte del proceso de reconocimiento de la serie ‘Comportamiento animal’. Otras producciones artísticas posteriores a la serie ‘Comportamiento animal’ están dando cuenta de las lecturas hechas a partir de las obras de Dragotta (incluso otras obras de la artista). Este tipo de análisis, propuesto por Verón, tiene tres momentos, diferentes entre sí, y que no están determinados totalmente por el anterior.

El proceso de fundación

Una práctica innovadora, un cambio de poética para nuestro caso, no se puede identificar como un acontecimiento singular sino como un proceso. Un cambio de poética no se realiza en una sola obra artística, y tampoco se puede situar en un lugar específico. Estas concepciones tienden a desdibujar al artista como el único productor del cambio de poética, sino que más bien, visibilizan que el sentido de lo artístico es una construcción social, no individual; un proceso infinito, en constante cambio.

‘Un proceso de fundación tiene la forma de un tejido extremadamente complejo de conjuntos discursivos múltiples, la forma de una red intertextual que se despliega sobre un período temporal dado. Supongamos un discurso Di tomado como texto de referencia, como hito en el interior de la red. Habrá un conjunto de

otros discursos, históricamente anteriores ($D_1, D_2, \dots, D_{i-1}$), que forman parte de las condiciones de producción de D_i ; es decir que D_i ha sido producido en relación con estos textos (cualquiera que fuera la naturaleza de esta relación, que por el momento no analizaremos). Llamamos a este conjunto PDi . Hace falta subrayar claramente que hemos dicho que los discursos que componen el conjunto PDi forman parte de las condiciones de producción de D_i y no que son esas condiciones de producción, ya que las condiciones de producción de un cierto discurso no consisten sólo en discursos. D_i forma parte a su vez de un conjunto de textos que constituyen el proceso de reconocimiento del conjunto PDi (que se puede notar: $R(PDi)$) o, si se prefiere, D_i expresa una cierta “lectura” de los textos que componen el conjunto PDi . Existe por otra parte un conjunto de discursos, históricamente posteriores ($D_{i+1}, D_{i+2} \dots D_n$), que expresan el proceso de reconocimiento de D_i . Llamamos a este conjunto RDi . En consecuencia, D_i forma parte de las condiciones de producción del conjunto RDi .’⁷⁴

Un discurso fundacional, un cambio de poética para nuestro caso, tiene entre sus condiciones de producción otros discursos producidos anteriormente. El cambio de poética forma parte del proceso de reconocimiento de esos discursos anteriores. Construye su propia genealogía, situándose como ‘lectura’ de los discursos anteriores. Tal es el cambio de poética hacia el pasado.

Posterior al discurso fundacional, al cambio de poética, hallaremos un conjunto de discursos (no solamente obras de arte) que construyen el reconocimiento del cambio de poética. Este conjunto es infinito, como ya hemos dicho, e incluye producciones artísticas que tomarán al cambio de poética como parte de sus condiciones de producción. Así se construye una red de discursos artísticos en los que unos son lecturas de los anteriores.

Lo que diferencia a una fundación de un discurso cualquiera, es que las condiciones de producción de una fundación son diferentes a las condiciones de reconocimiento de la misma. Una fundación es una red de discursos que habiendo sido producidos bajo ciertas condiciones, poseen un reconocimiento bajo condiciones nuevas. Hay un desajuste entre producción y reconocimiento.

⁷⁴ Eliseo Verón. *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, Gedisa, 1996. P.28.

Que una red de discursos sea reconocida como una fundación es una lectura, un desajuste entre condiciones de producción y condiciones de reconocimiento que tiene una propiedad particular: entre proceso de producción y proceso de reconocimiento la distancia temporal es máxima. Un cambio de poética, se reconoce *a posteriori* de ocurrido y se construye con los discursos que le suceden. Un cambio de poética se planifica, identificando en discursos del pasado su genealogía y ocurre *a posteriori* como un proceso de reconocimiento que localiza al cambio de poética como tal.

Fuentes para abordar el proceso de reconocimiento

Enumeraré una serie de fuentes pertinentes para esta etapa del análisis: Textos de historia y crítica del arte, notas en periódicos, reseñas o entrevistas (de las cuales se relevará de qué modo caracterizan a las obras). Se debe observar con qué signos literarios por ejemplo se vincula a las obras, es frecuente que si las obras se consideran 'osadas' la reseña periodística diga que la artista es 'osada'. Otro problema diferente es que las entrevistas como fuentes documentales también deben ser abordadas en tanto representación creada por el periodista con miras a producir efectos en el campo del arte. Las respuestas que un artista da en una entrevista también son representaciones, proyecciones que como tales deben ser interpretadas con rigor epistemológico y no deben ser tomadas sin tener en cuenta el 'interés' (en términos sociológicos) que ese actor tiene en el campo artístico. Otras publicaciones como revistas de divulgación sobre arte, textos de catálogos y textos curatoriales.

Documentación acerca de ventas de obras, y encargos.

Lo interdiscursivo en reconocimiento, es decir la influencia en otras obras de la misma artista y de otros artistas.

Lo institucional estatal (museos) y privado (galerías y espacios independientes de arte): Las decisiones gubernamentales e institucionales a través de donaciones, concursos, selecciones de jurados de salones, premios, etc. Sobre los premios se ha de relevar a manera en que se mencionan los premios obtenidos y la forma en que se describe su trayectoria, para justificar que vale la pena ir al museo a ver la muestra. Varias reseñas periodísticas de este tono no son notas de crítica de arte sino que son notas de difusión del evento como en una especie de gesto de buena voluntad para ayudar a las artes por parte del periodista o del medio.

En su trabajo 'La producción artística frente a sus significados'⁷⁵, Hadjinicolaou delimita los alcances de la investigación iconográfica desde la perspectiva de la historia de la **fortuna crítica** de una obra. Al establecer un caso de estudio enumera los datos iniciales con que cuenta, a saber:

a) tema y/o género retórico (por ej. alegoría); b) autor y documentos sobre su vida (cartas, escritos, etc.); c) fecha de producción de la obra; d) documentos que atestigüen la reacción del primer público; e) documentos sobre las etapas preparatorias de la obra (por ej. bocetos); f) condiciones de venta; g) historia de exposición de la obra; i) interpretación de la obra por el autor, y reacción del autor ante las primeras críticas.

Estas dos series de enumeraciones de fuentes bastan para indicar los recursos que se deben relevar para esta etapa del análisis.

⁷⁵ Nicos Hadjinicolaou. *La producción artística frente a sus significados*. México, Siglo XXI, 1979.p.125.

CAPÍTULO 5

*La voz de mi educación me dijo:
Hay que matarla,
Porque, en Sicilia, las serpientes negras, las negras
son inocentes,
las doradas venenosas.
Y dentro de mí las voces decían: si fueras un
hombre
Agarrarías un palo para partirla y acabar con ella.*
D.H. LAWRENCE: *Taormina*

ACERCA DE SUSANA DRAGOTTA Y SU OBRA

Como muchos otros artistas locales de su generación, Dragotta es egresada de La Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Su trayectoria artística inicia en la década de los '80⁷⁶. En 1985 participa en la segunda edición de 'NoCon' (muestras colectivas de arte no convencional realizadas en el Museo Municipal de Arte Moderno). Las obras del grupo integrado por Dragotta, Sepúlveda, Costa, Alfaro, y otros serán censuradas por considerarse obscenas.

*'Las cuatro exposiciones NoCon llevadas a cabo entre los años 1984 y 1998 promueven las prácticas experimentales alejadas de los formatos convencionales y posibilitan el intercambio de experiencias plásticas entre artistas locales, nacionales e internacionales. Se capitalizan así las experiencias previas de Marcelo Santángelo y se pone en debate la validez del término "no convencional" para hacer referencia a las prácticas artísticas objetuales y procesuales. Muchas de las propuestas artísticas utilizan el humor y la parodia para captar el interés del público conservador local.'*⁷⁷

Durante 1988, Dragotta participa de 'PANDO' muestra colectiva (junto con Joaquín, Kosta, Sepúlveda y Palomo) en galerías Pacífico de Capital Federal.

⁷⁶ En el micrositio de Dragotta en 'Bola de nieve' la artista señala como sus maestros cercanos a: Filomena Moyano, Luis Quesada, Eliana Molinelli, Marcelo Santángelo, Gastón Alfaro, Nora Correas.

⁷⁷ Roxana Jorajuria y Mariano Fiore. 'Fisuras y nuevos entramados'. En: Gustavo Quiroga (dir.). *C/Temp: Arte contemporáneo mendocino*. Mendoza, Fundación del interior, 2008.pp.21-34.

Durante 1992 realiza sus 'Esculturas de papel tejido'. En 1994 representa a Argentina en la V Bienal de la Habana, Cuba: 'Arte, reflexión y Sociedad'.

Algunos años antes, ya egresada de la universidad, había hecho su primer exposición con una serie de obras sobre su perro. Usando a su mascota como tema, Dragotta se siente artista por primera vez, pues puede identificarse con su propia obra porque está íntimamente ligada a su vida cotidiana y a su personalidad. La forma en que las esculturas blandas y los animales aparecen y luego reaparecen en la obra de Dragotta, muestran que la fuente de donde provienen sus obras, es su vida personal. A pesar de la carga emotiva y personal que la artista ha depositado en su producción a lo largo de su vida, no podemos explicar las obras a través de su biografía. Las obras se nos manifiestan acompañadas de los primeros significados que su público les atribuyó, como también de los sucesos acontecidos luego de producidas las mismas. La misma vida de los objetos, deja huellas en ellos. La degradación, los cambios de montaje, los traslados y guarda de las obras, serán síntoma y efecto del tratamiento que las obras reciben, por ende de su recepción en un sentido amplio de la palabra.

En 1995 y 1997, Dragotta gana premios y menciones en salones provinciales. En 1996 y 1999 participa de muestras colectivas en C.C. Recoleta de Buenos Aires.

Participa luego en la cuarta edición de 'NoCon' en 1998, con la obra 'Voluntades no unánimes' perteneciente a la serie 'Corazón maldito-atuendos' que había expuesto en 1997.

Realiza diseño de vestuario para grupos teatrales y para la Fiesta de la Vendimia. También se dedica a la docencia en nivel medio y en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo.

Durante la década de los 90, Dragotta y su obra transitaban hacia discursos que cuestionan las representaciones tradicionales de los géneros, pero también con la vestimenta y la piel como alegoría de las pasiones. Las obras, de apariencia utilitaria, se despliegan desde adentro hacia afuera y combinan una construcción racional con un uso simbólico del color rojo, entre otras características. Estas obras serán expuestas en el circuito nacional y serán objeto de variadas investigaciones, para

llegar a formar parte del grupo de obras que identifican a su época, la década de los '90, en Mendoza.⁷⁸

En el año 2000 presenta la serie 'Desarmable' de materiales blandos y montaje suspendido por tanzas:

*'En "Desarmable", la artista nos coloca frente a nuevas posibilidades de representación del atuendo. "Desarmable" es el concepto orientador de la exposición: los atuendos esta vez han abandonado su carácter de hermetismo, están mostrados en suspensión; sobre todo, desplegados espacialmente, sin soportes internos.'*⁷⁹

En 2002, Dragotta presenta la serie 'Estuches – Hamacas', un conjunto de obras de iconicidad baja, ambigua y factura de apariencia industrial. Veremos más adelante las innovaciones materiales que la artista introdujo, como también un tratamiento del espacio y un montaje particulares. Esta serie marca el inicio cronológico del grupo de obras que abordaremos.

Ya en 2005 la serie 'Brillantes vacíos y luces de un amor' nos muestra obras que incluyen la temática animal junto con otras obras de muy baja iconicidad. En el desarrollo de este trabajo analizaremos estas obras una por una.

Entre 2007 y 2008 y estimulada por el resultado obtenido con la escultura del elefante ('Laxodonta confesionaria'), Dragotta encara una serie completa con animales como tema. Ante lo que ella considera la imposibilidad de emular el animal, la artista se propone hacer una 'funda', un disfraz para el animal.

La serie 'Una que muda' de 2010 plantea una ruptura con lo trabajado anteriormente en cuanto a temas, materiales y técnicas, formas, etc. Esta serie sirve entonces de cierre cronológico al corpus de obras que estamos delimitando.

Entre los años 2001 y 2010 las circunstancias sociales y artísticas del campo e incluso existenciales de Susana Dragotta hicieron presión sobre su producción artística: además de la crisis social, política y económica de 2001, la escena artística mendocina atravesó un momento de vigorización en el que cristalizaron los esfuerzos

⁷⁸ Señalo relevantes las investigaciones de Mgter. María Forcada, Lic. Azul Méndez, Mgter. Sergio Furfari y Lic. Lespina (ver bibliografía).

⁷⁹ Leonardo Lespina. *Género: observaciones sobre la obra de Susana Dragotta*. Dirigida por Sergio Rosas. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2005. Inédito.

innovadores de la década del 90 al tiempo que algunos quedaron a medio realizar, tal es el siempre naciente mercado de arte local, por ejemplo.

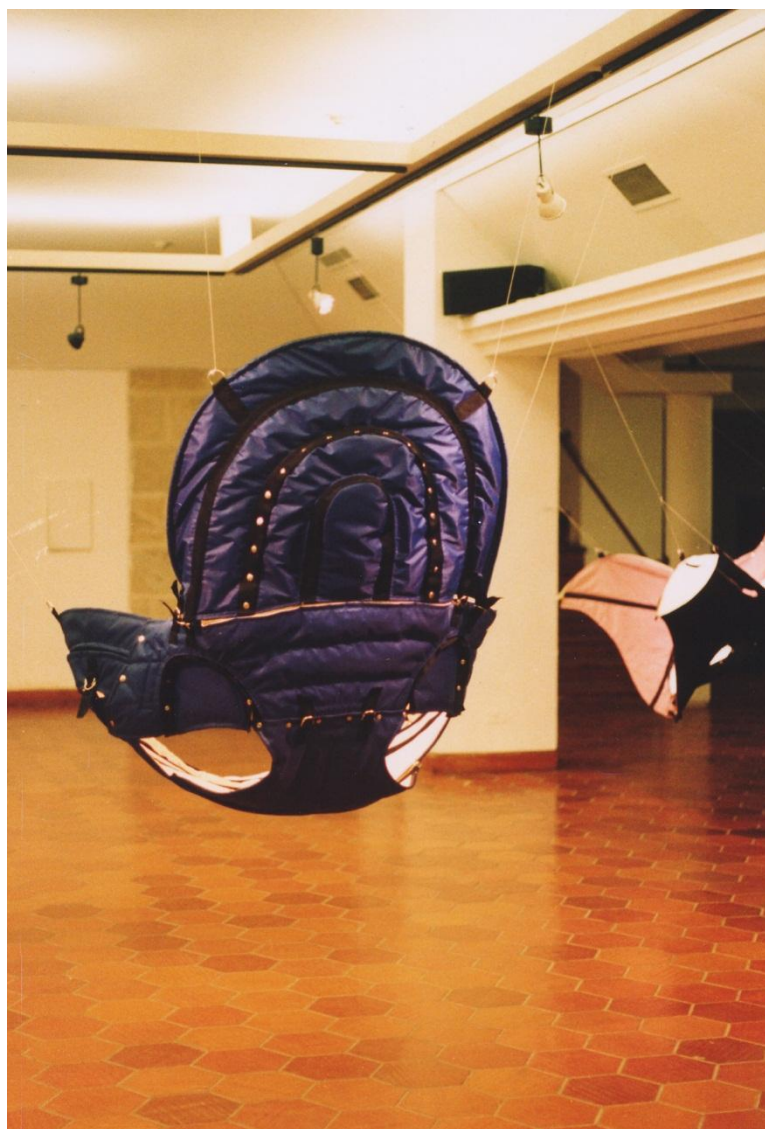
Durante esta década, Susana Dragotta logra una serie de reconocimientos que son síntomas de su consagración como artista local. Los retos profesionales a los que la artista se enfrentó y cuáles fueron los resultados que obtuvo son parte del análisis que hace esta investigación (ver Cap. 3).

CAPÍTULO 6

ANÁLISIS DE LAS OBRAS

En este apartado abordaremos el corpus de obras bajo la forma del modelo de análisis adoptado. El orden de presentación de las series productivas es cronológico.

Sobre la serie 'Estuches hamacas'



1. Exposición en Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza. Inaugurada el 5 de Diciembre de 2002. Fotografía Fundación del Interior.

Durante 2001 y 2002, Dragotta produjo un conjunto de obras que se exhibió como la serie 'Estuches- Hamacas' en el Museo Municipal de Arte Moderno de la ciudad de Mendoza, en Diciembre de 2002.

Para esta serie, el proceso de trabajo de Dragotta comenzaba con la creación de bocetos dibujados, para luego pasar a planeamiento de moldes, que se cortaban en tela y cosían, con un método análogo al del corte y confección de vestimentas⁸⁰.

Los materiales de esta serie, además de las ya utilizadas telas, presentan un tratamiento que les otorga a las obras aspecto industrial. El espacio está tratado a través de planos que se cruzan, remitiendo a la moldería de vestimentas, es decir que se muestra un proceso de construcción de la forma que se conecta con la confección de ropas; pero la principal alusión es a una hamaca.

Las obras presentan en su conjunto, la amigabilidad con el usuario que tienen los objetos de la vida cotidiana, por ejemplo una mochila o una carpa de camping. Esta apariencia amigable de los productos que el diseño les atribuye, la artista la aplica en sus obras. Dragotta abstrae la 'amigabilidad' de los productos para usarla como signo artístico, lo cual genera sentidos e interrogantes respecto a la relación del usuario con los objetos de uso y consumo.

Proceso de reconocimiento de la serie 'Estuches hamacas'

Dos reseñas periodísticas acompañaron la exposición de la serie 'Estuches hamacas'. La muestra, conjunta con Sepúlveda, fue producida en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

La reseña 'Dragotta y Sepúlveda: diálogos existenciales'⁸¹ publicada en diario Los Andes en diciembre de 2002, describía las obras de Dragotta como una evolución de obras anteriores. Según la artista, el sentido de estas obras es *'borrar la frontera entre diseño y arte, para recuperar los significados que poseen los objetos de uso'*. La nota también consigna el deseo de Dragotta de *'...hacer obras en las que nada sea representado, que sean sólo aquello que son'*.

Se propuso entonces para estas obras un sentido que las relaciona con el diseño y el arte no representativo.

⁸⁰ La artista ha variado el proceso de producción con el paso del tiempo, en cierta medida (por ejemplo, varió aspectos formales como color y materiales, pero también la temática y el grado de iconicidad de las obras). En las últimas obras que analizaremos, Dragotta ha variado la técnica de producción, pues pasó de la moldería al pegado de papel sobre tela.

⁸¹ 'Dragotta y Sepúlveda: diálogos existenciales'. Mendoza, Argentina, losandes.com.ar, 5 de diciembre de 2002. Documento electrónico: <http://www.losandes.com.ar/article/estilo-56594> (consulta 8 de mayo de 2012).

La reseña ‘Dragotta y Sepúlveda en el MMAMM’ publicada en diario Los Andes⁸², establecía que ambos artistas tenían una vasta trayectoria en la escena local. También consignaba que Dragotta recibió ese año (entregados en Setiembre de 2002) el ‘Diploma al mérito’ de Fundación Konex, y que en abril de 2002, participó del proyecto ‘Ojo al País’ de Fundación Konex, bajo la selección de Luis Felipe Noé y Alejandro Puente.⁸³ Así se hace hincapié en que Dragotta es una artista legitimada a nivel nacional.

Un texto de Azul Méndez, a propósito de la exposición, publicado en el sitio web de Dragotta caracteriza a la serie:

‘Sostenidos por hilos invisibles, una variedad de objetos gigantes e inocentes, relativos a la esfera íntima, parecen dialogar entre sí... suspendidos en el espacio, están quietos, solos, con pose de balanceo, dando cuenta de ausencias y espacios vacíos.

La blandura, infirmitad e inocente textura del género sometidas por el aparato de marroquinería con sus dobles y triples costuras de hilos reforzados, hebillas, remaches y ojalillos metálicos, configuran una gama de objetos pletóricos de funcionalidad.

*Sensaciones de levedad, suspensión y blandura conviven con sensaciones de orden, estructuración y asepsia, y evocan, por ausencia o negación, lo insoportable: pesadez, gravedad, rigidez, desorden, contaminación, descuido, infirmitad, barbarie.*⁸⁴

En una entrevista⁸⁵, Dragotta caracteriza su producción artística, y se destaca que la artista obtuvo el Diploma al Mérito de Fundación Konex. Sobre sus obras la artista resalta que involucran varios medios:

⁸² ‘Dragotta y Sepúlveda en el MMAMM’. Mendoza, Argentina, losandes.com.ar, 1 de diciembre de 2002. Documento electrónico: <http://losandes.com.ar/article/cultura-56158> (consulta: 8 de mayo de 2012)

⁸³ Las obras de Dragotta que se incluyeron en este proyecto fueron: ‘Frontal siamés’, ‘Descanso rojo’ y ‘Frontal con rojo’. El proyecto ‘Ojo al País’, iniciado en 1999 tenía como objetivo: ‘... focalizar la atención sobre los puntos donde la mirada artística generalmente no está puesta, y tomar conciencia de la dimensión real del arte argentino; y generar un espacio que pase de su realidad física, una sala del Centro Cultural Borges a una dimensión espacio cultural que refleje las preocupaciones artísticas de diferentes regiones de nuestro país.’ ‘Espacio Ojo al País’. fundacionkonex.com.ar, 2002. Documento electrónico: http://www.fundacionkonex.com.ar/b2369-espacio_ojo_al_pa%C3%ADs (consulta 8 de mayo de 2012).

⁸⁴ Azul Méndez. Estuches – Hamacas, documento electrónico: <http://susanadragotta.com.ar/home.htm> (fecha de consulta 10/4/2011)

⁸⁵ ‘Una poética de la inclusión’, documento electrónico: losandes.com.ar, 14 de julio de 2002, <http://www.losandes.com.ar/notas/2002/7/14/cultura-44536.asp> (consulta: 8 de mayo de 2012)

‘...Decidí en un momento integrar todo, lo que hacía para teatro, la plástica, pintura, grabado, dibujo y escultura. Porque hay dibujo en lo que hago, con una línea que está definida y hay color y hay forma escultórica. La costura fue un punto de partida.’

Respecto a un cambio de poética desde sus primeras esculturas hasta las producidas en ese momento:

‘...creo que en las últimas el concepto está más definido, más claro y son más despojadas. Por lo menos, lo último que estoy haciendo y que no voy a mostrar hasta fin de año, cuando exponga en el Museo de Arte Moderno. Esa obra es más limpia y prosigue con la idea del atuendo del año ’96 pero ya la he transformado bastante. En el 2000 la abrí y le incorporé vinílicos, un material menos dramático, que ofrece una sensación de envoltorio muy distinto al que hacía. Insinúan que provienen del atuendo pero no lo son. La técnica, permanentemente, hace referencia al vestido pero en este caso es algo más ambiguo.’

Dragotta menciona un cambio de poética, describiendo la inclusión de nuevos materiales, la ‘apertura’ de las formas, obras más ‘limpias’ y ‘despojadas’ y una intención de producir algo más ‘ambiguo’ que los atuendos anteriores (como por ejemplo los de la serie ‘Corazón Maldito’).

En 2003, expone en Mar del Plata, en el Centro Cultural Villa Victoria Ocampo, antigua propiedad de la escritora argentina Victoria Ocampo. En una exposición denominada ‘Mujeres Argentinas’, muestra itinerante de once artistas de diferentes regiones de nuestro país, que trabajan desde los conceptos de territorio, cuerpo y manualidad.

‘Es un proyecto de doble significado -explica la curadora Pilar Altillo, una de las organizadoras de la muestra-. Territorio femenino que contiene el término 'mujeres' con las posibles miradas desde donde podemos presentarlo en un período concreto de cuarenta años. Y hay un segundo territorio contenedor que descansa en la palabra 'argentinas', como identidad, historia, diversidad y contexto.’⁸⁶

⁸⁶ **‘Mujeres argentinas en Villa Victoria’, documento electrónico:** <http://www.lacapitalnet.com.ar/hoy/laciudad/noticias/40303232402.html> (fecha de consulta: 27 de mayo de 2012).

Alttillo dice que es un proyecto inspirado en el crecimiento de la participación de la mujer argentina en la vida social, productiva e intelectual, que marca *‘niveles nunca antes vistos en roles como sostén de hogar, familias uniparentales y organizadoras de redes de contención frente a la pobreza, el hambre, la salud y los derechos humanos.’* Esta muestra además itineró por Palais de Glace durante Agosto de 2003, la obra de Dragotta que se expuso es *‘Voluntades no unánimes’* de 1998. Este mismo año, Dragotta también participó de la exposición *‘Estudio Abierto’* en Ex Tiendas Harrod’s de Buenos Aires.

El 24 de septiembre de 2004, inaugura en Mendoza, en el predio de UnCuyo, en la sede del SID la muestra "Mujeres en el arte"(curada por Sergio Rosas). Sin embargo (al decir de Roxana Coll que también ha participado de la organización) *‘...no todas las obras expuestas se han gestado desde la conciencia del género. Desde las obras que eluden ex-profeso toda alusión a lo femenino (que son una afirmación del reconocimiento primero de ser persona) hasta las que relatan los diversos modelos y tipos: la coqueta, la madre, la puta, la niña, la joven... todas instauran una mirada propia e ineludible del mundo, y en ella podemos participar del juego del conocimiento y re-conocimiento propio del otro/otra.’*⁸⁷

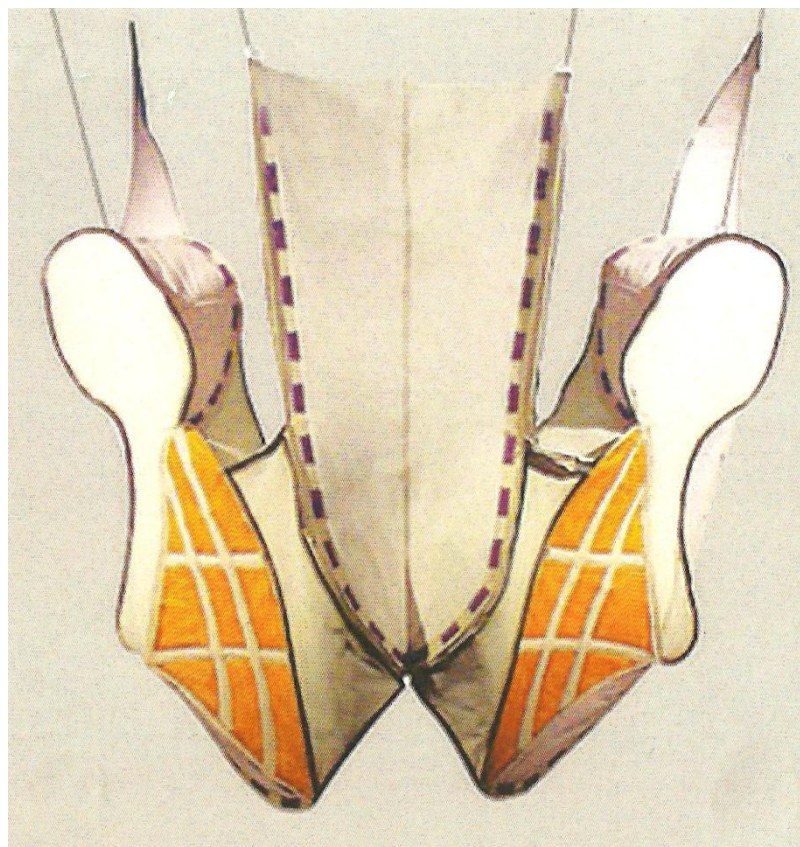
Siameses y simetría

Dentro de la serie *‘Estuches – Hamacas’* un grupo de obras se conecta con la serie productiva anterior del año 2000: *‘Desarmable’*. Dentro de *‘Desarmable’* hay tres obras agrupadas bajo el nombre *‘Siameses’*, que se caracterizan por una simetría especular en torno a un eje vertical. En el catálogo de la muestra, un texto de Azul Méndez caracteriza las obras de la serie *‘Desarmable’*:

‘En la elección de materiales y técnicas, evidencia el deseo de borrar las jerarquías entre la pintura, la escultura y las artes consideradas menores como la costura: generando una poética de la inclusión, recupera para el arte aquellos procedimientos creativos despectivamente considerados “femeninos” y por lo tanto de orden menor. Por otra parte a la artista plástica, su condición de vestuarista de teatro, le permite explorar sistemáticamente las posibilidades dramáticas del

⁸⁷ Muestra de arte en el SID: Mujeres en el arte: Cuerpo, símbolo y experimentación, documento electrónico: <http://www.uncu.edu.ar/muestra-de-arte-en-el-sid-mujeres-en-el-arte-cuerpo-simbolo-y-experimentacion> (consulta: 15 enero 2013)

*atuendo, como asimismo la tensión entre la realidad y su teatralización, en un escenario cultural en el que se reivindica la revisión de identidades impuestas.*⁸⁸



2. 'Frontal siamés'. 2002. Tela, cinta, broches. Medidas: 120x90x70cm. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.

'Frontal siamés' posee una estructura simétrica formada por planos con un espacio cóncavo en el centro. Los planos que componen la forma son regulares, de contornos curvos ensamblados por medio de costuras. Tal como en la serie productiva anterior, predomina el color blanco a excepción de dos zonas amarillas en simetría especular con motivo de damero y un bordeado a rayas en violeta.

La obra presenta un grado de iconicidad muy bajo. Se infiere un ordenamiento racional de los procesos y materiales con lo gestual expresivo presente sólo por medio de la línea de contorno de los planos, proyectada en bocetos previos.

La forma se completa en el montaje de suspensión por tanzas a la altura del espectador, al igual que todas las obras que componen esta serie. El montaje por

⁸⁸ Azul Méndez. "Corazón Maldito", *Arte latinoamericano, Globalización y resistencia*. En: *Desarmable*, catálogo de exposición, Museo Emiliano Guiñazú, casa de Fader, Mendoza, 2000.

suspensión y los materiales blandos condicionan la forma y forman parte del sentido de la obra, esta característica es una de las huellas de producción del discurso.

En cuanto a los modos de producción signica la obra se presenta como una réplica de un vector pues las marcas de espacialidad reproducen relaciones que se han de identificar con el contenido.

Este grado de iconismo es signo que alude al significado que le atribuimos a los objetos de uso en la vida cotidiana, como por ejemplo una hamaca o una mochila. Plantear el significado de los objetos de uso, es cuestionar la relación del ser humano con los objetos de consumo de los que se rodea. La asociación del nombre de la obra con el color blanco y el espacio cóncavo remite a un sentimiento de pérdida, al luto, al desapego pasivo. La forma de la obra muestra dos estructuras análogas en unión y en separación a la vez.

Esta obra formó parte del proyecto ‘Ojo al país’, impulsado por Luis Felipe Noé, Centro cultural Borges, Fondo Nacional de las Artes y Fundación Antorchas⁸⁹. La muestra de Dragotta se realizó entre el 30 de Abril y el 22 de mayo de 2002, y fue curada por Alejandro Puente. El texto curatorial del mismo consigna:

‘Este corto itinerario finalizó visitando la casa-taller de Susana Dragotta. Fue placentero el recibimiento. La primera comunicación se estableció a través del olfato: terminaba la tarde y un perfume de tierra mojada humectaba el ambiente abierto y con plantas que producían una sensación de alivio al rigor de ese día caluroso. En una vivienda de medianas dimensiones me esperaba la artista. Me llamó la atención su rostro, pues revelaba una marca de agotamiento producto de intensas jornadas de trabajo como vestuarista diseñadora en la fiesta de la Vendimia de la capital mendocina.’

Quiero resaltar la alusión al aroma de tierra mojada, y al rigor del día caluroso, como signos de provincialidad. La vivienda de medianas dimensiones y el cansancio en el rostro de Dragotta, connotan las condiciones de producción que el curador identifica. Estas alusiones a las condiciones de producción de las obras, marcan una diferencia y las presentan como arte de provincia. El texto curatorial

⁸⁹ El proyecto ‘Ojo al país’ tenía el propósito de ‘reflejar en su más alta expresión el quehacer artístico de las diferentes regiones argentinas con la conciencia de que no está lo suficientemente difundido en la Ciudad de Buenos Aires por falta de oportunidades.’ (Catálogo ‘Espacio Ojo al país’. Fondo Nacional de las Artes, 2002)

continúa describiendo la fuerte vocación que anima a la artista en contra de las condiciones de producción. Luego describe las obras:

‘Con esfuerzo y disponibilidad manual Susana Dragotta me presentó sus construcciones blandas y asombrosas que remitían a grandes collages y ensamblajes despojados de sus cuerpos y soportes que la imaginación de la artista convoca, asocia y transmuta en objetos dotados de vida propia. Son obras que nos intrigan y nos hacen pensar. Sus formas hablan entre ellas y generan una indefinible provocación. Son presencias dotadas de dignidad.’

Este texto identifica las obras como construcciones blandas, ensamblajes despojados de sus cuerpos que poseen vida propia, obras provocadoras y dignas a la vez. Las obras que se expusieron fueron una selección de las series ‘Corazón maldito. Atuendos’ (Museo Municipal de Arte Moderno, 1997), ‘Desarmable’ (Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú, casa de Fader, 2000), y las obras ‘Frontal siamés’ y ‘Frontal con rojo’ (que ilustra la contratapa del catálogo) de 2002. El catálogo presenta además del texto del curador, un texto de Susana Dragotta. La artista describe las series ‘Corazón maldito. Atuendos’ y ‘Desarmable’ como construidas sobre la idea del vestido, abierto para mostrar su interior, desplegándose en el espacio:

‘En este proceso me impongo ciertas reglas de construcción que me permitan hacer obras más grandes pero que se puedan guardar o trasladar con facilidad...Hay que diseñar la manera de construir el objeto por medio de fragmentos planos que se puedan ensamblar y adquieran volumen una vez suspendidos.’

Esta descripción del proceso de trabajo de la artista, nos muestra cuál es uno de los principales componentes del sentido que se desea establecer: obras que se despliegan en el espacio una vez montadas para su exhibición. Es decir, obras que se realizan en el montaje. El texto también caracteriza a las obras como: *‘la unión de lo funcional y lo intuitivo’*, *‘obras que parecen utilitarias pero que no lo son’*, obras que presentan ambigüedad pues *‘son vestidos pero tal vez no, se podrían usar pero no está permitido’*. Estas caracterizaciones buscan establecer que el sentido de las obras se relaciona con el diseño de indumentaria, con lo utilitario, con lo que no se puede usar porque está en un contexto de exposición artística.

El 5 de Diciembre de 2002 Dragotta participa de una muestra conjunta con Fernando Sepúlveda en el Museo Municipal de Arte Moderno. La nota de diario Los Andes, caracteriza las obras de Dragotta como:

'un tipo de obra en la que lo funcional y lo intuitivo se combinan para crear obras que parecen utilitarias, pero que en realidad no lo son'. Se destaca la ruptura con la rigidez de las técnicas tradicionales, el énfasis en generar con el espectador una conexión con situaciones existenciales. La reseña dice que esta serie puede verse como una evolución de sus muestras anteriores (de Dragotta). Estos estuches hamacas son objetos que pueden contener el cuerpo pero que dejan de ser atuendos para convertirse en mobiliarios aún más espaciales y desarmables, *'el sentido es borrar la frontera entre diseño y arte para recuperar el significado que tienen los objetos de uso'*⁹⁰ dice Dragotta en la entrevista.



3. 'Azul vacío'. Fotografía Susana Dragotta. Año: 2001/2. Materiales: telas, broches.

Dimensiones: 120x90x60. Colección de la artista.

⁹⁰ **'Dragotta y Sepúlveda: diálogos existenciales', documento electrónico:** losandes.com.ar, 5 de diciembre de 2002, dirección URL: <http://www.losandes.com.ar/article/estilo-56594> (consulta 8 de mayo de 2012).

‘Azul vacío’ es, al igual que todas las obras de esta serie una escultura blanda de tela. El proceso de trabajo continúa siendo el descrito en la obra anterior. La obra se compone de una estructura simétrica, plana, que hacia arriba se transforma en una especie de cuello, de collarín con solapas. El montaje es por suspensión por medio de tanzas. Textura suave y satinada en la tela negra. Presencia de algunos botones a presión. Las líneas de contorno de las formas están realzadas por un borde de rayas transversales. El tipo al que remite es al de vestimenta, con connotaciones fálicas. Las transformaciones retóricas hechas a este tipo alejan la obra del tipo representado, y la relación entre ambos es muy débil. Presencia menos amigable con el espectador.

Interdiscursivamente se relaciona con ‘Descanso blanco’, esta obra tiene una cualidad masculina en oposición a ‘Descanso rojo’ que presenta una forma de cuerpo femenino. Hay analogías formales (marcas) con obras de la serie productiva anterior. Es un caso de invención pues instituye una correlación nueva entre expresión y contenido. También opera como estilización de una hamaca.

Las obras con predominio de telas blancas sobre todo ponen de manifiesto un vacío de muerte lo cual está reforzado por el nombre de la obra. Hay una intención de no establecer un sentido específico, un alejamiento manifiesto de la referencialidad icónica.



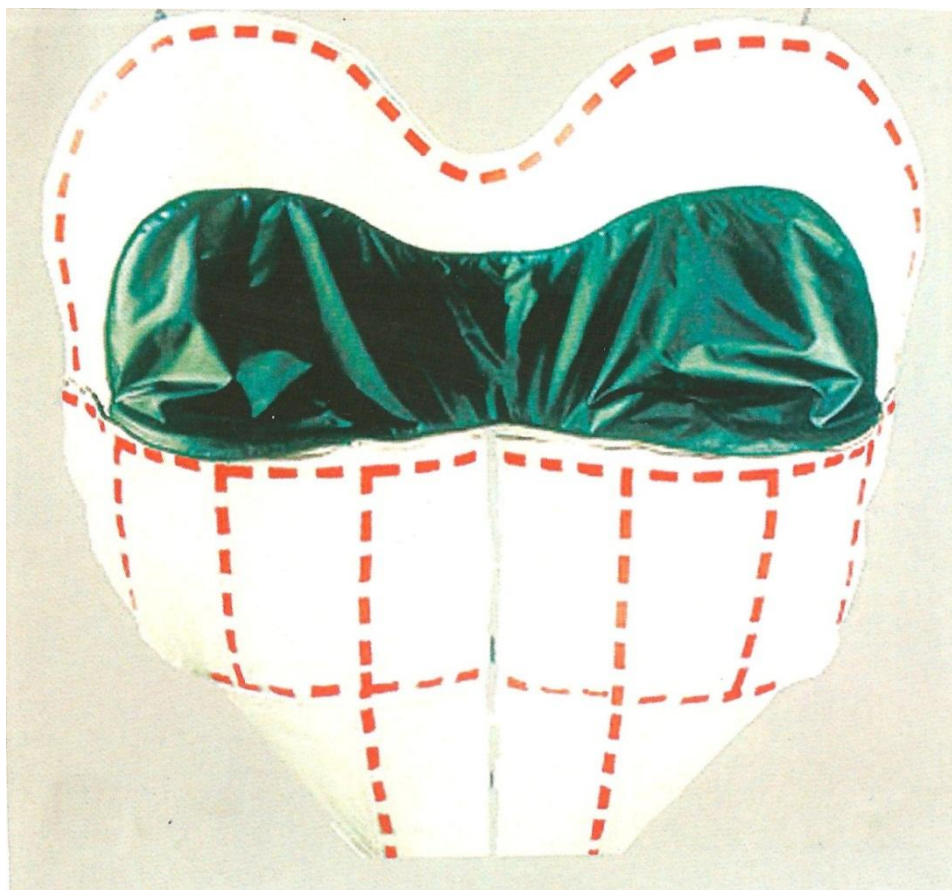
4. ‘Descanso rojo’. 2002. Tela, broches. Dimensiones: 120x90x60cm. Colección Fundación del Interior. Fotografía Susana Dragotta.

‘Descanso rojo’ es una escultura de tela con un proceso productivo análogo al descripto en obras anteriores. Forma hueca de estructura simétrica, en la que los planos tienen curvaturas y pliegues que complejizan la forma. El montaje es de suspensión por tanzas al igual que lo son todas las obras de esta serie. La escala es proporcionada al espectador. Predomina el color blanco, y en el interior de la forma hay un plano rojo. Un reborde de rayas rojas contornea los planos. Textura suave y opaca. Remite a un cuerpo femenino y a una vestimenta

Las transformaciones retóricas mantienen la relación con el tipo ‘cuerpo femenino’ pero a la vez presentan un objeto que es una vestimenta de mujer, vacía de su supuesto contenido (el cuerpo en sí).

Respecto a los modos de producción signífica es una invención pues articula a la vez el tipo expresivo y el contenido. Es una hamaca para un cuerpo femenino, es una hamaca hecha con una piel femenina, es para cubrir un cuerpo. Se presenta a la vez como continente y como contenido. Combina la alusión a la vestimenta con la alusión al cuerpo. Como alude a ambas cosas, también tematiza la relación entre ambas. Vemos entonces un cuerpo ortopédico de mujer. Lo protésico, el sostén de un cuerpo, pero sin ese cuerpo, se convierte en lo protésico en lugar del cuerpo. Semeja un mameluco, un disfraz ¿es acaso la piel de una mujer para vestir? Es un dispositivo ortopédico para una mujer, ¿una hamaca para que una mujer descanse? El color pálido en este caso se puede asumir a la piel de una mujer. Las líneas punteadas remiten a las marcas que hacen los cirujanos plásticos en el cuerpo al planear una cirugía estética.

Esta obra ilustra la portada del catálogo de la exposición ‘Ojo al país’ realizada en el Centro Cultural Borges, en abril de 2002.



5. 'Frontal con rojo'. Año: 2002. Materiales: telas, broches. Dimensiones: 120x90x60cm. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta

'Frontal con rojo' presenta una simetría axial, y una forma cóncava – convexa. La mitad inferior está construida por medio de rectángulos dispuestos ortogonalmente. El uso de reborde rayado en blanco y rojo enfatiza el ordenamiento racional de los planos. Predominio del color blanco, con presencia de rayas rojas y tela verde oscuro. La textura de los materiales combina lo opaco rígido y lo satinado blando. El tipo icónico al que remite es un rostro o máscara, pero las transformaciones han eliminado casi todas las relaciones con el tipo. Sólo permanece la simetría axial vertical y una forma de tela verde satinada a modo de ojos o antifaz.

Retóricamente es un alejamiento de la iconicidad, un alejamiento de lo icónico para abrir las posibilidades de sentido. O más bien para que el sentido de las obras sea su misma existencia, su presencia. En esta obra se inventa la tipología de máscara gigante que se verá en series siguientes, por ejemplo en la obra 'Leopardo' de la serie 'Comportamiento Animal'.

Es un caso de invención de expresión y contenido. Se observa una máscara inquietante sin ojos ni boca. Este grupo de obras en las que predomina el color blanco oscilan entre una amigabilidad y una repelencia que generan por su aspecto de dispositivos ortopédicos que plantea una ambigüedad al espectador acerca de qué es lo que tiene enfrente suyo. Esta pregunta que las obras plantean puede ser trasladada a la vida cotidiana, en la que cabe cuestionarse con extrañeza frente a los objetos propios, incluso a la vestimenta propia. La línea punteada se asocia a los planos de moldería de vestimenta. Hace así alusión a su propio método de construcción. Remite también a las marcas punteadas que hacen los cirujanos plásticos. Esta obra formó parte de la muestra 'Ojo al país'.



6. Sin título. Fotografía Susana Dragotta. Año 2002. Escultura de tela.
Dimensiones:120x90x60 cm. Colección Fundación del Interior.

Esta obra al igual que todas las de esta serie presenta una simetría axial en torno a un plano vertical. Espacialmente delimita una zona interior y una exterior, estando el interior vacío. Esta forma de organizar el espacio, de la misma manera que la organización en cóncavo - convexo implican dos cosas a notar: primero, que la separación entre interior y exterior está dada por formas que se configuran como un

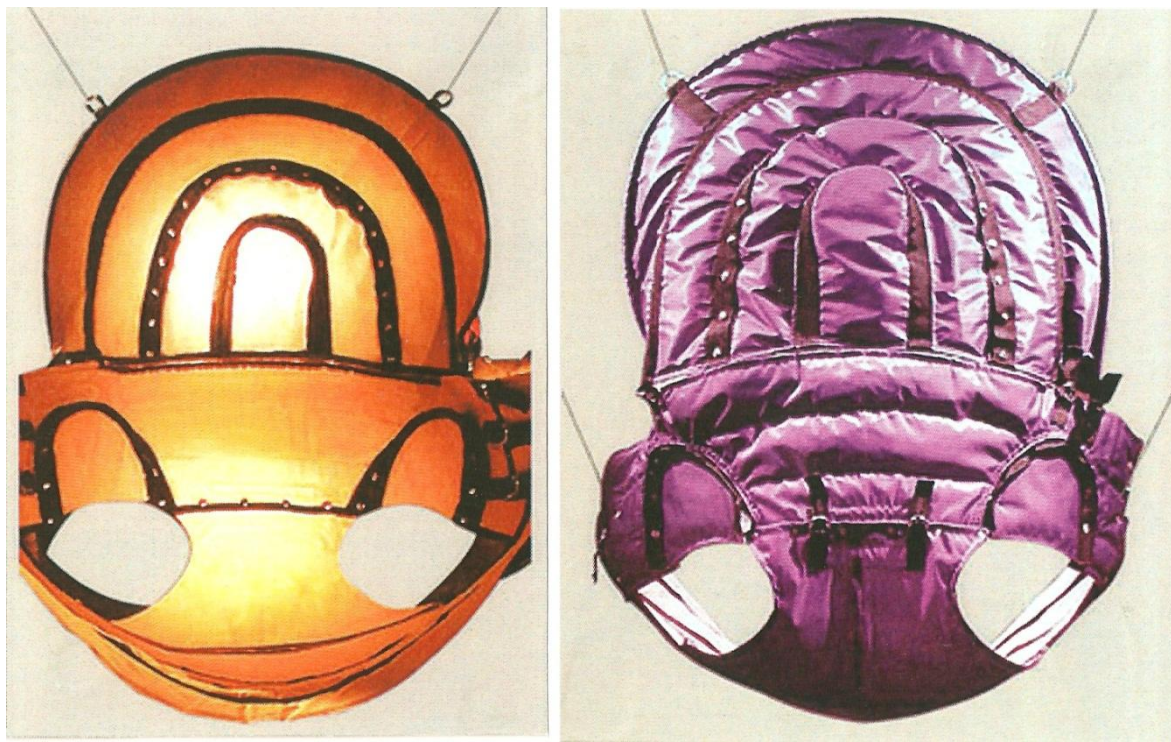
límite; segundo, muestra que el interior es vacío de materia, al igual que el exterior, así los compara al mismo tiempo que los separa.

Predominio del color blanco, con negro y rojo en las franjas inferiores. Textura suave y opaca. La transformación hecha se aleja tanto del tipo; que plantea la inexistencia de un tipo al que remitir. Es una abstracción que presenta su sola presencia.

Sobre los modos de producción signífica: Es una réplica de un vector pues sus marcas espaciales se identifican con el contenido. Se vincula estructuralmente con 'Frontal siamés'; por sus marcas formales la obra provoca al espectador a hacer uso de estas obras, como si fuesen vestimentas pero al mismo tiempo por no ser antropomórficas lo repelen. ¿A qué remite lo simétrico? Remite a los seres vivos, a lo humano, al mundo ordenado en la dualidad como categoría del pensamiento además de como característica de la realidad. Al ordenamiento. Al uno y su otredad.

La obra pertenece a la colección de arte contemporáneo mendocino de Fundación del Interior, junto con una veintena de otras obras que se irán señalando.

Hamacas



7. 'Descanso circular'. 2002. Tela, cinta, broches. Dimensiones: 120x80x80 aprox.

Colección Museo en construcción, Fundación del Interior. Fotografía de Susana

Dragotta.

‘Descanso circular’ presenta una forma cóncava – convexa, de simetría axial, tela violeta, brillante y satinada, por dentro de amarillo cálido, cruzada por bandas y tachas. Esta obra y las que abordaremos a continuación, remiten a un tipo figurativo ‘hamaca’. La tipología ‘hamaca’ tiene dos orificios que supuestamente son para introducir las piernas. Estos orificios en algunas obras se trasladan de la parte inferior de la forma, como están en esta obra; en otras ocasiones los orificios para las piernas se trasladan a la parte superior de la forma para conformar una tipología formal más parecida a una ‘máscara’ o rostro. Lo caracterizo como ‘máscara’ teniendo en cuenta que la forma de máscara es una forma hueca, una cobertura, más cercano a un antifaz que a un tipo figurativo que remita a una cabeza o rostro.

Sobre los modos de producción signíca: Es una ostensión de un ejemplo, pues el contenido es la clase de la que esta hamaca es miembro. De esta manera, entonces, la obra remite a lo ortopédico como sostén del cuerpo, como prótesis o reemplazo del cuerpo. Se presenta como un artefacto de apoyo al ser humano, y en tal sentido se relaciona con el confort, la seguridad, el sostén y la seguridad. La obra pertenece a la colección de arte contemporáneo mendocino de Fundación del Interior.



8. ‘Hamaca. Primera versión’. 2002. Fotografía Susana Dragotta. Escultura de tela.
Dimensiones: 120x90x60cm. Colección de la artista.

‘Hamaca. Primera versión’ es un intermedio entre la tipología de hamaca y la de máscara. Forma tridimensional que hacia abajo se transforma en plana, el montaje por suspensión construye la tridimensionalidad. Color rojo, negro y blanco. Las cintas negras están dispuestas señalando los ejes de la estructura. Textura opaca y blandura táctil. Se montó a baja altura, como si fuera realmente una hamaca. Despierta en el espectador deseos de subirse o manipularla, lo cual no se permite en el museo. Esta es la invitación negada, que poseen muchas de estas obras. Remite icónicamente a un rostro con cuernos, un diablillo si se tiene en cuenta el color rojo de la tela. Respecto a los tipos icónicos a los que remite hay gran cantidad de transformaciones.

Sobre los modos de producción signífica: Se presenta como una Invención. Correlaciona una expresión y un contenido de una manera nueva que reajusta a ambos. La extrañeza de esta obra radica en que combina el confort de la hamaca con una máscara lo que pone al espectador en un lugar de fricción en el que debe presenciar un objeto que indica una naturaleza mixta.



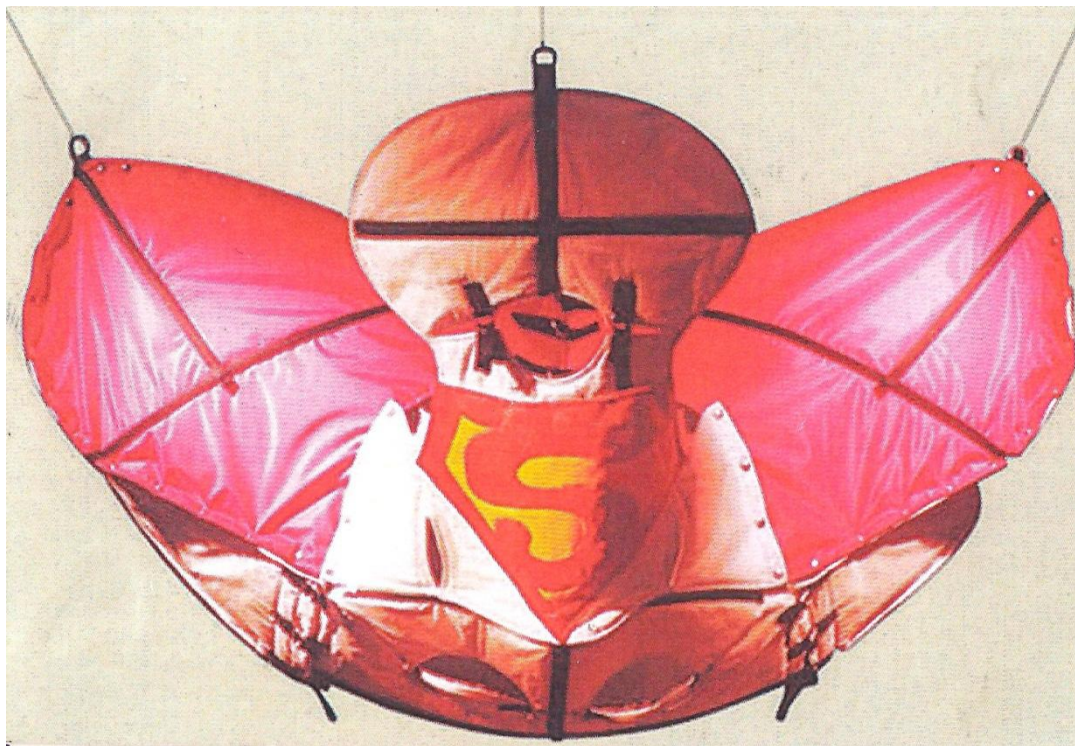
9. ‘Hamaca para dado vuelta’. Año: 2002. Dimensiones: 130x100x80cms. Fotografía Fundación del Interior. Colección Fundación del Interior.

‘Hamaca para dado vuelta’ posee aspecto de vestimenta o de objeto de uso producido industrialmente. Presenta formas planas que al articularse generan una forma cóncava-convexa, una forma de cuenco que muestra su interior vacío. Simetría axial en el eje vertical. Colores rojo, blanco y negro. Textura suave dada por los materiales elegidos. Proxémica que invita a acercarse, a manipular el objeto. Al mismo tiempo la exhibición museal inhibe esta invitación. Aparte de estos tipos a los que remite, el grado de iconicidad es bajo. Al tipo hamaca se le han realizado unas variaciones que lo alejan del tipo. Interdiscursivamente se vincula con ‘Raya la carcajada’, la cual abordaré más adelante.

Sobre los modos de producción sígnica: Es una estilización de hamaca pues se reconoce el tipo expresivo y esta es una de las posibles variantes. Presenta un objeto de aspecto amigable con el usuario (por sus marcas formales) y de esa forma al cuestionarnos sobre los objetos que nos rodean, pone de relieve su fatuidad, su falta de relevancia, la grosería de su existencia.

Por ser de baja iconicidad continúa con la afirmación sobre la fatuidad de los objetos, utiliza marcas que el diseño aplica a los objetos, la gratuidad con que los materiales son utilizados en la creación de objetos de consumo. El bajo grado de iconicidad en relación con la apariencia tomada prestada de la indumentaria o el diseño, proponen un desdibujamiento entre escultura y diseño. Al proponer este desdibujamiento también indica su especificidad. Si la diferencia entre escultura y diseño no está dada por los materiales y técnicas de trabajo, está dada por la funcionalidad del diseño. Al señalar por diferencia la funcionalidad del diseño, cabe preguntarse sobre la funcionalidad en términos generales. ¿Está la funcionalidad del diseño al servicio del usuario/consumidor del objeto? Si no lo está, entonces ¿Al servicio de qué está? Al servicio de sí misma, quizás. La funcionalidad del diseño está al servicio de sí pues crea necesidades en el acto de satisfacer necesidades del usuario. La necesidad que el diseño crea al satisfacer la necesidad funcional del usuario, es la de otros objetos. La escultura en su especificidad, al no satisfacer una necesidad de uso utilitario y práctico, no crea necesidad de otros objetos. Lo paradójico es que la escultura en su especificidad satisface necesidades no utilitarias sino simbólicas, sociales y estéticas. Y la necesidad que crea es la de un aparato y un espacio para su montaje y exhibición. Así también señala estos espacios, estos

dispositivos. La obra pertenece a la colección de arte contemporáneo mendocino de Fundación del Interior.



10. 'Supersu'. 2002. Tela, cinta, broches. 180x80x90 cm. Colección privada.

Fotografía de Susana Dragotta.

Proceso de producción⁹¹: El proceso de producción involucra la técnica, el proceso de trabajo que inicia con el planeamiento de la forma por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras y en el montaje por broches a presión y suspensión por tanzas.

La proxémica involucra el montaje de suspensión por tanzas elevado de la mirada del espectador. Invita al espectador a subir a la hamaca, aunque esto no es posible.

Posee simetría axial. Planos de contornos regulares, curvos o rectos ensamblados por medio de costuras, broches o correas. Forma cóncava – convexa. Planos cruzados por correas dispuestas en forma perpendicular entre sí. Telas industriales de color rosa y de textura suave, cruzadas por bandas, tachas y broches.

⁹¹ Para enumerar sumariamente las reglas de generación de este discurso artístico: conciernen al conocimiento necesario para su construcción, a saber: corte y confección en tela, conocimiento sobre escultura, estructuras tridimensionales, sobre sintaxis de imágenes tridimensionales y del discurso artístico, niveles de iconicidad, color, materiales, estética y estilos, nociones de estética para trabajar bajo el paradigma del arte contemporáneo aunque sea en superficie o marcas estilísticas, nociones de montaje de obras, experiencia en exposición de obras de arte.

Remite al tipo ‘hamaca’ e incluye el logo de ‘Superman’, el personaje de comics. La retórica de las obras que componen la serie es de ordenamiento racional de las formas. De las marcas enumeradas las que devienen en huellas de producción son: El montaje por suspensión, el ensamblado de la forma durante el montaje y la blandura del material. Interdiscursivamente se relaciona con el personaje Superman, ‘Supersu’ es un chiste recurrente, habrá en una serie siguiente otra obra con la leyenda ‘Supersu’, que según la artista hace referencia a ella misma.

Sobre los modos de producción signíca: Es una ostensión de una muestra ficticia porque es una ficción de una especie de hamaca que no existe y el contenido es esta ficción y la clase a la que pertenece. Las marcas espaciales, por estar suspendido el objeto, forman parte del contenido, por ello es un vector. Además es una invención porque instituye una correlación entre expresión y contenido (este contenido no tenía correlación con alguna expresión).

Las formas de varias de estas obras tienen un sentido que interroga sobre los límites entre escultura y diseño. El montaje por tanzas establece una relación transitoria con el espacio, y así lo pone a formar parte del sentido de la obra:

‘(Con el desvanecimiento de la lógica del monumento)...entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa...una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el período modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial. Son estas dos características de la escultura modernista las que declaran su condición y, en consecuencia, su significado y función, como esencialmente nómada.’⁹²

Los colores que se asocian a lo típicamente femenino se conjugan con el símbolo que identifica a Superman. Esta combinación de signos alude a las múltiples funciones que debe cubrir la condición femenina. Es una hamaca para una superheroína, una mujer que debe afrontar con destreza los variados requerimientos de la vida actual. Este objeto es casi un disfraz de superheroína. Representa la carga que acompaña la condición femenina con un grado de ironía que es casi un reclamo.

⁹² Rosalind Krauss. ‘La escultura en el campo expandido’. En: Foster, Hal (dir.). *La Posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 2008.p.64.

Esta obra fue vendida al coleccionista particular Néstor Piquero en la feria ArteBA 2006.



11. Stand ED contemporáneo en ArteBA 2006. Fotografía Fundación del Interior

Sobre la serie 'Brillantes vacíos y luces de un amor'

Inaugurada el 5 de Agosto de 2005, en Espacio Contemporáneo de Arte.⁹³

Hacia 2005 la serie 'Brillantes vacíos y luces de un amor' es un conjunto de obras compuesto por dos grupos: Las esculturas blandas de gran formato y los objetos – trofeo, contruidos partiendo de objetos kitsch seleccionados por la artista, con luces de leds y materiales blandos. Esta serie continúa con algunas de las características introducidas en la serie anterior. Sin embargo las otrora hamacas, comienzan a presentar rasgos que indican estilizaciones de tipos reconocibles, lo que será abordado desde la categoría de iconismo en semiótica.

El espacio tridimensional continúa siendo formado a partir de planos rectos. Hay una progresiva transformación desde las antiguas vestimentas hacia nuevas formas (las cuales en la siguiente serie son los animales que Dragotta representa). En esta serie comienza a trabajar con la representación de cabezas de animales, tema que continúa en su serie siguiente. El nombre de la serie alude a la historia personal, al amor, la pérdida, la decepción y los buenos momentos.

Acompaña la inauguración de la exposición una reseña en diario Los Andes:

'Provocar, convidar al estímulo palpitante de la percepción, buscar los códigos propios (de cada espectador) a aquello que ha sido codificado por el artista; o, por qué no, sentirse extasiado, abrumado, metido de sopetón en un universo que desafía los límites...'

La artista de mano poderosa y osada

Susana Dragotta expone, esta vez, una colección de obras inéditas a las que ha titulado "Brillantes vacíos" y "Luces de un amor". Ya sabemos del talento con el que Dragotta nos enfrenta a sus gigantescas construcciones espaciales, provocadoras y sutiles a un tiempo; gran experimentadora con materiales nuevos, es esta artista mendocina que supo recibir – entre otros merecidos galardones – El Premio Konex 2002 a la trayectoria de sus últimos diez años de trabajo. Sin embargo, las sorpresas son claramente esperables en estas dos muestras que inaugura el ECA.

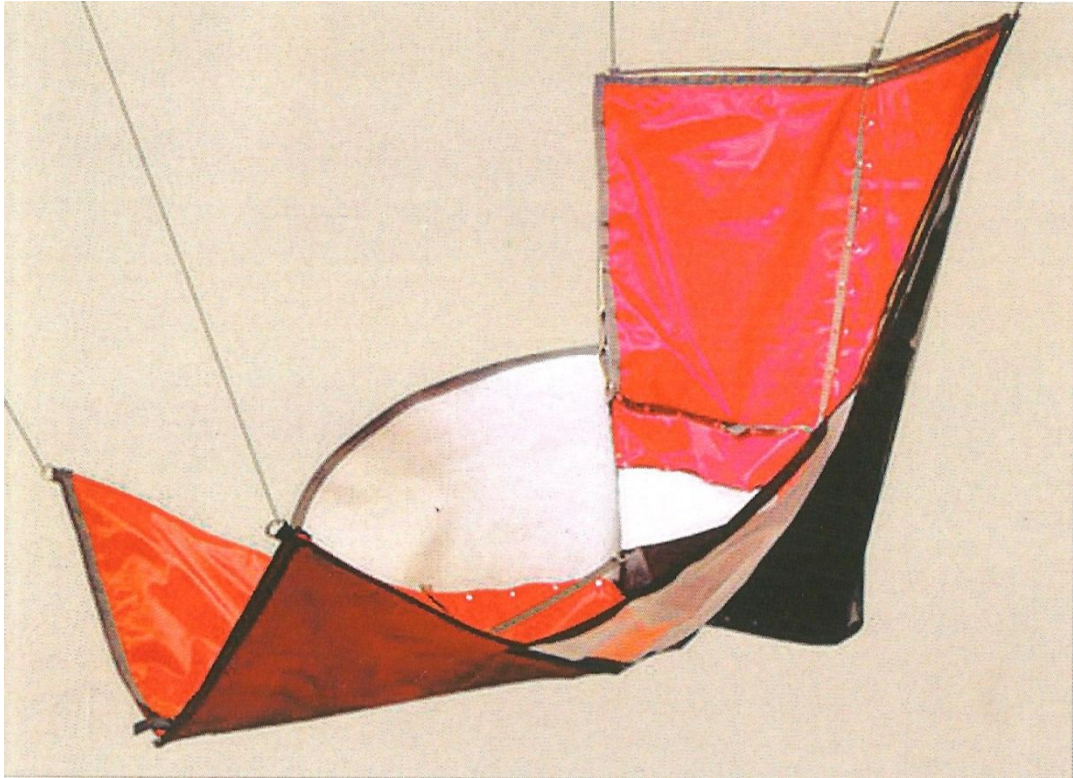
⁹³ Expuesta junto a 'Estela en blanco' de Estela Labiano.

*Dijimos, en principio que se trata de obras inéditas que provienen de su última producción (2004/2005). Pero además, “el título “Brillantes vacíos” corresponde a un grupo de esculturas colgantes y de gran tamaño. Es la obra “pública” – afirma la propia autora – por su carácter rimbombante y escenográfico, espectacular”; aquí nos encontraremos entonces con una Susana Dragotta que ya conocemos, munida de sus majestuosos atuendos, furiosos, irritantes y tan plásticamente compuestos. La sorpresa asoma en su otra colección: “Luces de un amor”. “Es el nombre de obras íntimas y privadas – reza entre líneas su catálogo -. En lugar de la ostentosa presencia de las otras, éstas, son objetos de pequeño formato, contruidos con adornos, fotos, recuerdos personales con valor estético y afectivo para la autora; pero que resignifica con cierta ironía, al situarlos en otros contextos”. De este modo Susana Dragotta apunta nuevamente a desafiar el espacio para hablarnos sobre el vacío o, tal vez, las ausencias.*⁹⁴

Las obras ‘íntimas y privadas’ a las que la reseña se refiere, son los ‘Trofeos’⁹⁵ que abordaremos más adelante.

⁹⁴ Patricia Slukich. ‘Dos mujeres que juegan con el espacio’. En: Suplemento *Estilo*, diario *Los Andes*, 5/8/05. Documento electrónico: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2005/8/5/estilo-162062.asp>. (consulta: 15 enero 2013)

⁹⁵ En 2004, Dragotta se une al proyecto ‘Propuesta artística para la Convivencia y el Desarme’, gestionado por Eliana Molinelli y continuado por Vivian Magis, con el apoyo del Museo Universitario de Arte, la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo y la ONG ‘Espacios para el Progreso Social’. El proyecto involucró a más de 80 artistas de todo el país que utilizaron armas de fuego (recuperadas mediante el Plan Canje de Armas) como disparadores materiales para producir sus obras. La pieza producida por la artista consta de un trofeo elaborado a partir de las armas que recibió. Esta obra se encuentra expuesta actualmente en el edificio de Docencia de la Facultad de Artes y Diseño de UNCuyo. Las obras de este proyecto fueron exhibidas en Espacio Contemporáneo de Arte, Biblioteca Central de UNCuyo, Palais de Glace (CABA), Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata, y Facultad de Derecho UNCuyo.



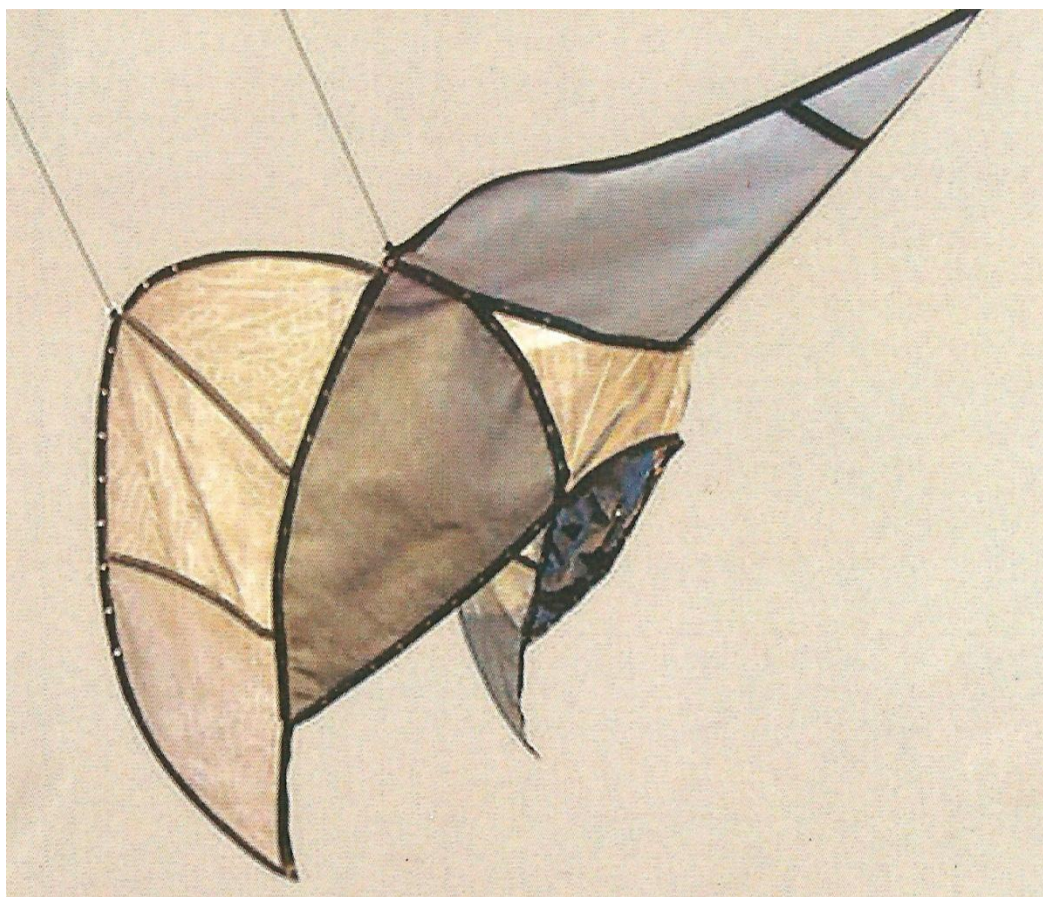
12. S/t. Año: 2004. Medidas 100x120x100 cm. Fotografía Susana Dragotta

Esta obra, al igual que el resto de la serie, tuvo un proceso de trabajo que empezó con: Planeamiento por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras. En esta serie la artista introduce el uso de tela mosquitera. Deja de predominar el uso de tela blanca y la acentuación de los bordes por medio de estampados a rayas. En esta serie se observa un grupo de obras en las que prima el uso de telas satinadas de acabado industrial. La obra ha sido montada a la altura de la mirada del espectador y posee una proxémica de distancia intermedia.

Esta obra se relaciona con la tipología ‘hamaca’ desarrollada en la serie anterior. La forma es abierta, de núcleo vacío y espacialidad cóncava-convexa. Hay una doble simetría axial. El espacio está organizado en torno a un eje vertical y uno horizontal. El interior de la forma es vacío. Los planos tienen bordes rectos, excepto por el par de planos que articula el desarrollo vertical y el horizontal. Los planos están totalmente bordeados por cinta negra. Los materiales son: tela rojo satinado, cintas negras, tela mosquitera gris con transparencia. Botones y arandelas. No hay presencia de signos icónicos. La presencia de los materiales y su organización aluden a sí mismos. Los materiales han sido organizados bajo leyes racionales de ordenamiento. Los botones han sido dispuestos rítmicamente a una distancia

constante. El montaje (suspensión por tanzas y armado de las formas en el mismo montaje), es una huella de producción. Por sus características formales y su bajo grado de iconicidad esta obra se vincula con la que abordaré a continuación.

Según los modos de producción sígnica esta obra es un vector, pues las marcas espaciales son el contenido de la obra. En este tipo de confección no hay presencia de la huella de la confección manual. En todas estas obras no hay huella de la mano del artista. El recurso de borrar la manufactura, lo gestual, lo artesanal, sirve para que la obra por un lado se acerque al diseño de objetos de consumo pero también para que la obra sortee el obstáculo de un significado centrado en la expresión gestual del autor. De esa manera expresa únicamente su presencia.



13. 'Lo brillante para adentro'. Año: 2004. Materiales: telas vinílicas, tela mosquitera, cintas, botones a presión, arandelas. Medidas: 140x100x120 cm.

Fotografía Susana Dragotta

‘Lo brillante para adentro’ posee el mismo proceso de trabajo descrito anteriormente. Tanto esta obra como la anterior tienen un deliberado retirarse del referente icónico. Se centran en la significación de su misma presencia, en los materiales y proceso de trabajo con que han sido realizadas. De esta manera aluden a objetos que tienen los mismos materiales y el mismo proceso de trabajo para su realización, de ahí la mencionada alusión a los objetos blandos de factura industrial. La especificidad de estas obras radica en la diferencia con tales objetos, tal diferencia es quién ha producido estas obras en comparación con quién produce los objetos industriales blandos. Otras diferencias son: el carácter único de las obras, y la pertenencia al sistema artístico en vez de al diseño industrial. Montaje por suspensión, la obra adquiere forma cuando es montada para su exhibición. Fue montada a la altura del espectador. Esta obra pertenece a la tipología ‘hamaca’. La forma es abierta, de núcleo vacío, simetría axial y cóncava-convexa. Planos delimitados con rectas y curvas, totalmente bordeados con cinta negra y ocasionalmente con botones dispuestos a intervalos regulares. La forma está dada por la blandura del material que permite su curvado en cóncava/ convexa al ser montada. Los materiales son: tela gris metalizada, tela azul metalizada, tela mosquitera, cinta negra, botones y arandelas metalizadas. No remite a un tipo icónico reconocible. Los materiales aluden a sí mismos y a otros objetos fabricados con estos materiales pero con sistemas productivos diferentes (masivo industrial en lugar de unicidad artística). Retóricamente se observa un orden racional que se infiere del planeamiento necesario para la producción de este objeto. Ello se aprecia incluso en la regularidad con que han sido puestos los botones. Interdiscursivamente se relaciona con la obra anterior por compartir un proceso de producción análogo.

Según los modos de producción signica esta obra es un vector, el contenido son las marcas espaciales del objeto, su suspensión y su estructura. Existen varias diferencias entre esta obra y los objetos industriales blandos a los que remite. Esta obra ha sido producida por la artista. La artista es un productor con identidad definida y expresada, en cambio los objetos industriales blandos son producidos por trabajadores anónimos, y en este sentido cabe mencionar que generalmente las condiciones de trabajo de los productores de vestimentas y objetos son injustas y muchas veces en un contexto de explotación o esclavitud. Estas obras señalan así la explotación de los trabajadores, al proponer su diferencia. Otra de las diferencias es

que estas obras son objetos únicos en contraste con la masividad con que los objetos blandos industriales son producidos. La tercera diferencia entre las obras y los objetos industriales es que las obras no tienen una funcionalidad práctica instrumental. La funcionalidad de las obras es no instrumental sino la de ser objetos que concentran un valor cultural simbólico, que puede ser traducido a un valor de cambio. Los objetos industriales blandos provienen del diseño industrial, una disciplina que pertenece a un paradigma diferente al de la producción y consumo artístico.

Que la obra adquiera forma al ingresar al espacio de exhibición es una operación discursiva que manifiesta que el ingreso de la obra al espacio institucional o exhibitivo es lo que la completa en cuanto obra de arte. Esto indica un señalamiento del espacio institucional como parte significativa de la obra.



14. 'Artefacto'. 2004. Dimensiones: 200x170x100 cms. Fotografía
Fundación del Interior

‘Artefacto’ tiene el mismo proceso de trabajo descripto anteriormente. El montaje completa la forma y se ubica a la altura de la mirada del espectador. La obra tiene forma de cilindro hueco con simetría axial en torno a un eje perpendicular al plano de tierra. Los materiales son: telas amarillo opaco, gris opaco, tela mosquitera gris, cintas negras, botones a presión y cierres en color plateado. Aparece la posibilidad de interpretar la obra como un signo icónico. Se identifica como una caja torácica de animal cuadrúpedo. Esto se refuerza por el tamaño de la obra que es similar al tipo icónico representado. La retórica, al igual que todas las obras de la serie, es de ordenamiento racional. La blandura de los materiales, la definición de la forma en el proceso de montaje son las huellas de producción.

Según los modos de producción signica esta obra es una muestra ficticia de vestimenta para animal. Es un disfraz de vaca o caballo. Nombra en ausencia las vísceras del animal. Si el espectador pudiera vestir este torso de vaca, reenactuaría el mito de Pasifae. La reina Pasifae, locamente enamorada de un toro, se mete dentro de una escultura de una vaca para copular con el animal. Pasifae se disfraza de animal, se inviste de animal por medio de una escultura creada a tal fin por Dédalo. De la unión de Pasifae con el toro nacerá el Minotauro. El lugar de la escultura en este mito, es el de instrumento para la bestialidad, de objeto que posibilita un acto prohibido. Se infiere para nuestro análisis que el producto de lo prohibido es no humano, en ‘Artefacto’ se presenta lo artístico como medio para trascender lo humano. Las obras de Susana Dragotta indican una aptitud análoga; el hecho artístico como instrumento que habilite lo prohibido. Sin embargo, ‘Artefacto’ es transparente, lo que impide el ocultamiento.

Proceso de Reconocimiento de ‘Artefacto’:

Esta obra (junto a otra perteneciente a la serie ‘Corazón Maldito’ de 1997), fue expuesta en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza y luego en Centro Cultural Recoleta en 2005, dentro del programa ‘Argentina Pinta Bien’ curado por Alberto Petrina:

‘Diseñado en 2003 por el Centro Cultural Recoleta dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, su asociación Amigos y la Fundación YPF, el Programa Argentina Pinta Bien está destinado a difundir la obra de los artistas visuales contemporáneos actuantes en las provincias

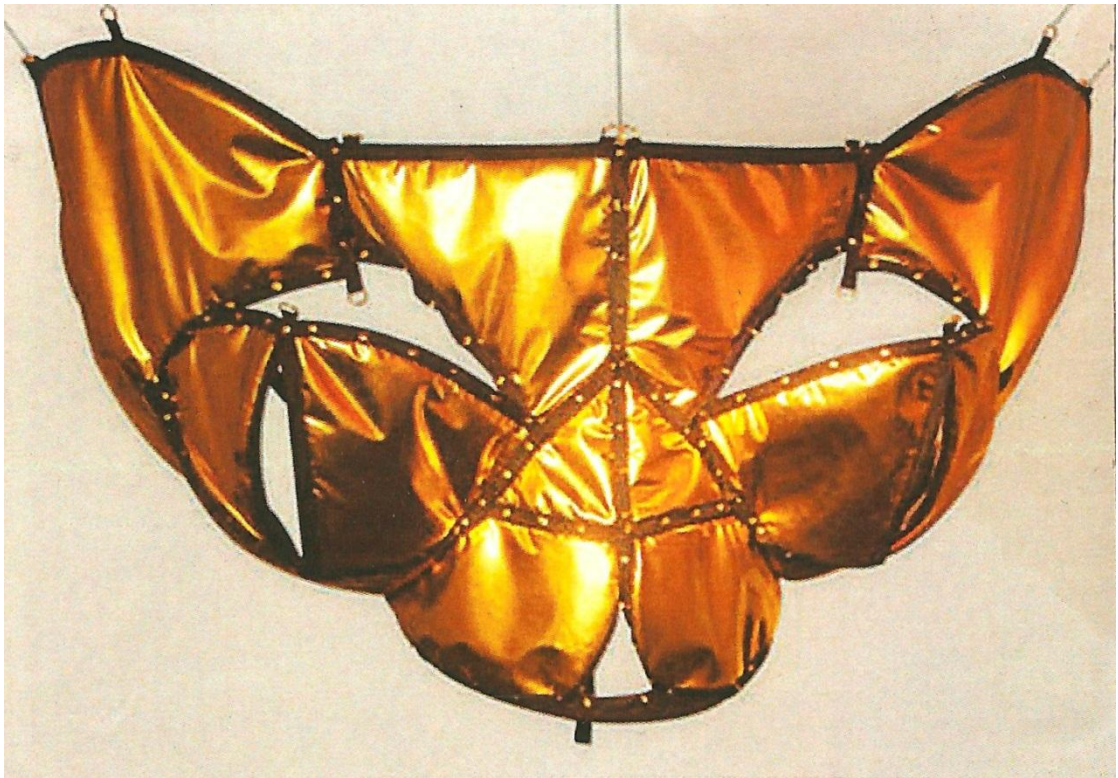
argentinas...El Programa se desarrolla a partir del relevamiento de la producción plástica local, realizado en conjunto con las instituciones culturales de cada lugar, en donde, posteriormente, se lleva a cabo la exhibición con las obras que selecciona un curador invitado junto con un comité conformado por el equipo de curaduría del Centro Cultural Recoleta. Cada exposición se acompaña con la publicación de un catálogo y actividades complementarias planificadas junto con la institución donde se presenta la muestra.'

La curaduría de Alberto Petrina, clasifica a Dragotta dentro del grupo de artistas de 'generación intermedia':

*'Párrafo aparte merece la obra de impar Susana Dragotta (1956), a mitad de camino entre el campo de la escultura y el vestuario teatral. Dragotta es una fabulosa creadora en el más completo alcance del término, una inventora de prodigios, una original que, hasta donde sabemos, no tiene en el país referentes a escala de su medida. Trabajadora del espacio, ordenadora del vacío, convocadora de fantasmas, aún se le debe la oportunidad de probar su talento en mayores escenarios.'*⁹⁶

La obra pertenece a la colección de arte contemporáneo mendocino de Fundación del Interior. También se exhibió en la muestra 'Interfaces. Diálogos visuales entre regiones. Arte contemporáneo argentino. Salta – Mendoza', Expuesta en MMAM en Agosto de 2006, luego en la sede del Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires y, en diciembre, en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta.

⁹⁶ Alberto Petrina. 'Arte de Mendoza' en: *Argentina pinta bien*, MMAM/CCR, 2005, catálogo de exposición.



15. 'La muñeca dorada'. 2005. Escultura de tela. Dimensiones: 150x100x50 cm.

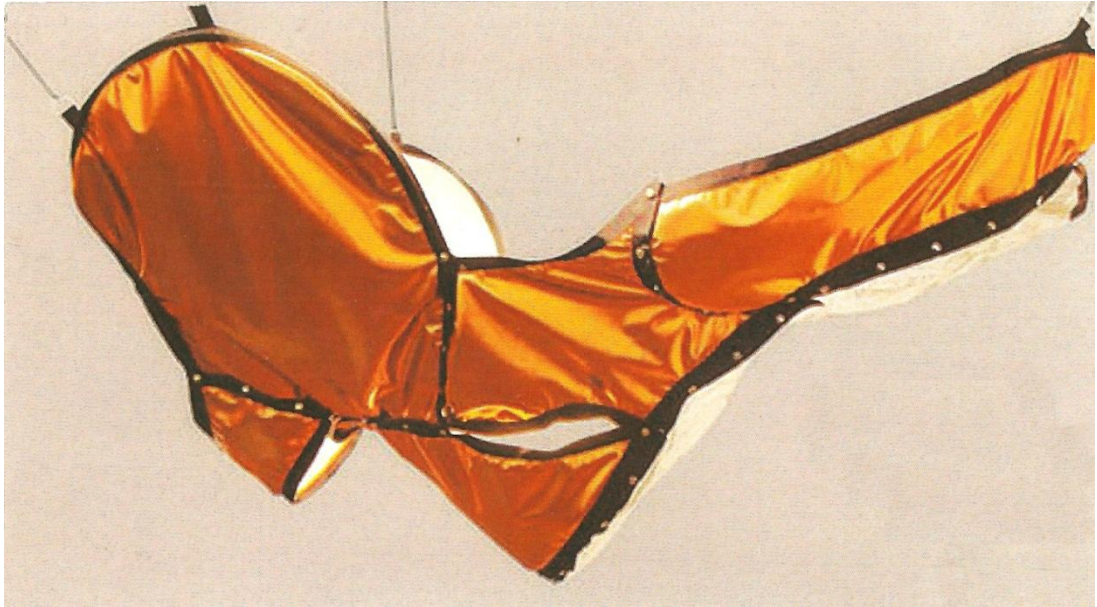
Fotografía Susana Dragotta.

En esta obra el proceso de trabajo es análogo al de las obras anteriores. La elección del color como significante, es notable, pues la serie anterior tenía un predominio del color blanco. Esta obra muestra una voluntad de renovar significantes haciendo variaciones, en este caso la elección del color es una de esas variaciones. Montaje a la altura de la mirada del espectador, durante el proceso de montaje se define la obra. La obra posee simetría axial en torno a un eje vertical. Presente forma de 'máscara', esta tipología es un desarrollo a partir de la tipología 'hamaca' de la serie anterior. Los planos están totalmente bordeados por una cinta negra con remaches. Las arandelas de las que se suspende la obra, también están puestas en sitios en los que no cumplen una función (los orificios de los ojos de la máscara). Con las cintas en tensión se forma la obra, esto se realiza en el montaje para su exhibición. La forma es hueca; una forma con un lado cóncavo y otro convexo. El espacio ha sido tratado a través de planos que al unirse y ser tensionados se curvan, se unen entre sí. La obra es monocroma. El material es blando lo cual permite que se curve para dar una forma cóncava-convexa.

El tipo al que remite es un rostro o máscara de felino. El nombre de la obra indica la relación con una muñeca. Se trata así de un antifaz de muñeca. ‘Muñeca dorada’ remite a una posesión valiosa. Las estilizaciones y transformaciones hechas al tipo, lo alejan de un alto grado de iconicidad. Además, las transformaciones forman parte de la poética productiva de la artista. Es una constante en su proceso productivo. Es un invariante, por oposición a una marca de producción. El uso de un nuevo color de material es una huella de producción.

Interdiscursivamente se vincula como contraparte femenina de la obra ‘Sacro fago citador’, por proceso de producción análogo. Entonces, esta pareja de obras se vincula a la pareja de la serie anterior: ‘Azul vacío’ y ‘Descanso rojo’. Por su tipología, esta obra, es preludio al ‘Leopardo’ por simetría axial y su forma abierta de máscara felina.

Según los modos de producción sígnica es una estilización de una máscara de felino. Esta obra nos muestra que la artista ha transformado la tipología de ‘hamacas’, como en ‘Supersu’ o ‘Hamaca primera versión’ (la cual incluso presenta un esbozo de rostro como también sucede en ‘La muñeca dorada’). Esta organización de formas tiene un mayor desarrollo horizontal, simetría axial, con una forma que en esta obra llega a semejar un antifaz. La tipología formal de ‘antifaz’ también se halla presente en la obra ‘Frontal con rojo’ de la serie anterior. Podemos ver que la artista ha fusionado dos configuraciones espaciales, ‘hamaca’ y ‘antifaz’, estas exploraciones formales continuarán apareciendo con transformaciones diversas, por lo que podemos asumir que la artista va ensayando diferentes resoluciones a un mismo problema espacial (las transformaciones formales responden a necesidades expresivas también). Por los materiales, técnica y color esta obra funciona como pareja de otra obra de la misma serie llamada ‘Sacro fago citador’. Los títulos de ambas obras aluden a los roles de una pareja romántica.

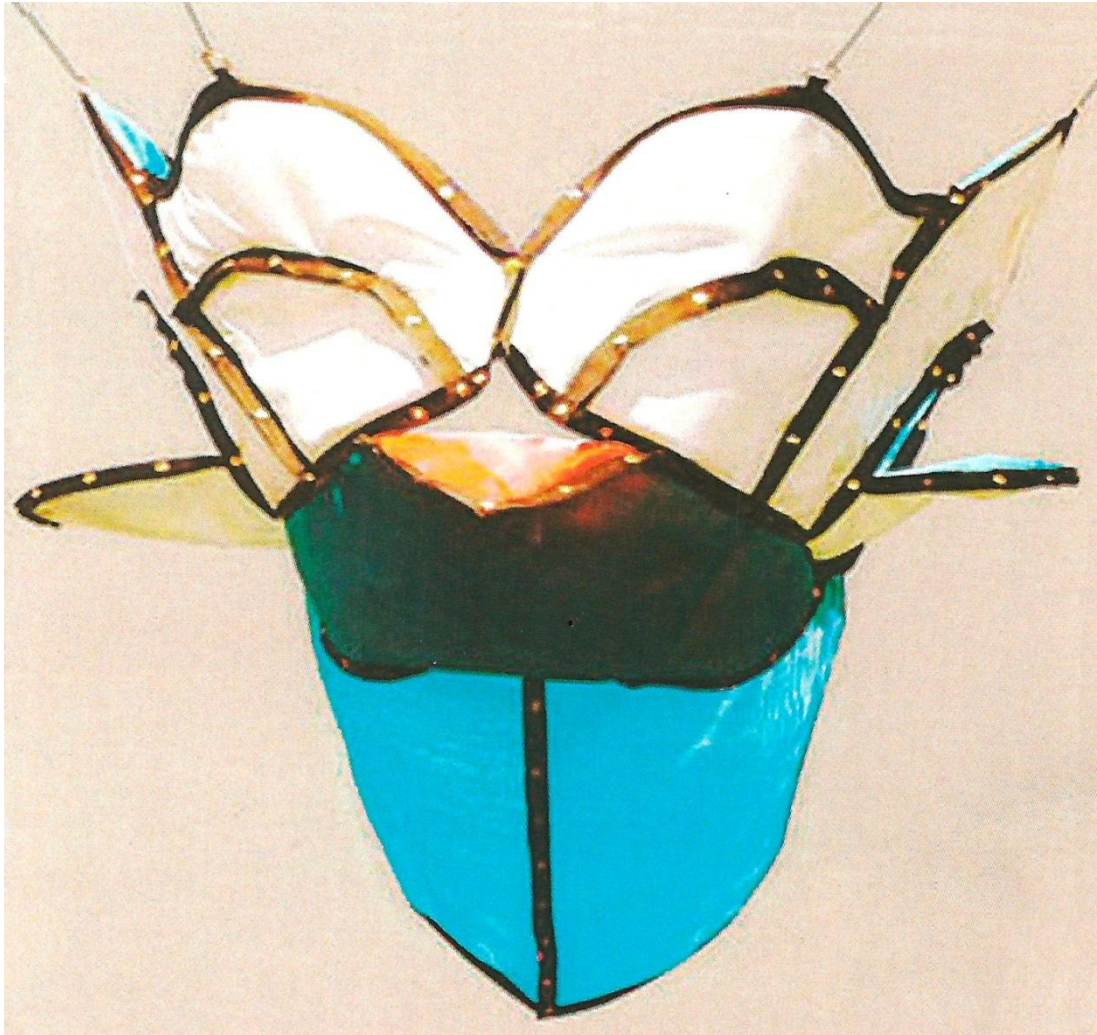


16. 'Sacro fago citador'. 2005. Dimensiones: 200x100x120 cms. Textiles vinílicos, tela mosquitera, broches. Fotografía Susana Dragotta.

'Sacro fago citador' continúa con el proceso de trabajo establecido anteriormente. El título de la obra alude a una cita romántica y también a la palabra sarcófago. El hueso sacro en anatomía pertenece al área de la pelvis. La palabra fagocitador significa devorador. Por tanto el título de la obra remite al aspecto amenazante de lo masculino, con variadas connotaciones sexuales. La obra tiene la tipología 'hamaca' con connotaciones fálicas. Se mantiene el código establecido en obras anteriores. Suspendido a la altura del espectador. La obra posee un tamaño análogo al del cuerpo humano. Forma simétrica axial. La simetría especular es propia del proceso de confección de vestimenta en el que se cortan las piezas por duplicado inverso. Planos de bordes rectos o curvos. Comparativamente con la serie anterior, las formas de los planos y la manera en que se ensamblan entre sí es más compleja e incluso hay un forzamiento del material para ensamblar los planos. Esto es dado por la mayor complejidad del contorno de los planos, lo que hace más complejo su ensamblado. Para dar la forma los planos se curvan y ensamblan entre sí, al momento del montaje para exhibición. Constructivamente es una obra más compleja, la artista está probando los límites del proceso de producción en este sentido. La forma es cóncava/ convexa con el interior vacío y de color gris neutro, mientras el exterior es dorado. La retórica es de ordenamiento racional del proceso de trabajo y de la disposición de los materiales. Interdiscursivamente esta obra funciona como contraparte masculina de 'Muñeca dorada'.

El modo de producción signica es de estilización. La forma fálica es comparable a la de 'Azul vacío'. Remite al hombre devorador, al canibalismo.

Esta obra y 'Muñeca dorada' fueron expuestas en la muestra 'Interfaces' como detallé anteriormente.



17. 'Medidas, aberturas'. 2005. Dimensiones: 180x150x150 cms. Materiales: textiles vinílicos, tela mosquitera, broches. Fotografía Susana Dragotta.

El proceso de trabajo de esta obra consta de: planeamiento por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras. Definición de la forma en el proceso de montaje. Montaje por suspensión a la altura del espectador. La obra presenta una tipología de 'hamaca' y 'antifaz'. Los planos están totalmente bordeados por cinta negra. Planos de bordes rectos o curvos. Predominio y realce de los bordes curvos. Simetría axial a partir de un plano vertical.

Forma cóncava/ convexa realizada por medio de la curvatura de los planos que la componen. Presenta una forma abierta que muestra su lado cóncavo, es decir el 'interior'; por fuera es blanca (excepto los dos planos inferiores) mientras que por dentro es azul claro con una zona roja en el interior cóncavo. Varias de las obras tienen un color diferente en el interior cóncavo, resaltando la diferencia entre cóncavo y convexo. La obra sin montar consta de un solo plano. Presenta dos aberturas circulares a cada lado. Los materiales son: telas de textura lisa, en color celeste, blanco, rojo con acentos negros. También se observan botones a presión dispuestos rítmicamente a lo largo de las cintas negras. Los botones son parte del sistema de ensamblado de la pieza. El grado de iconicidad es muy bajo, con un leve indicio de 'máscara'. La retórica es de racionalidad constructiva sin rasgos de gestualidad. La combinación de colores rojo y azul-verdoso volverá a verse en futuras obras, por ejemplo 'Raya la carcajada' o 'Camaleón en comportamiento de cortejo'(al igual que la tipología 'hamaca' que también relaciona a estas tres obras). Otra obra que consta de un solo plano es 'Mariposa-portal'.

Esta obra ilustra la portada del catálogo editado por ECA para la exposición 'Brillantes vacíos y luces de un amor'. Acompaña el catálogo un texto escrito por Azul Méndez:

'Impregnadas de misterio y comicidad, cruzando géneros, soslayando categorías estrictas, las obras de Susana Dragotta ocupan, habitan y resignifican el espacio consagrado del museo. Presencias que muestran – esconden al mismo tiempo que inquietan e intuyen.

En el montaje, la disposición de cada una de estas obras funciona como ambientación de una fiesta espacial. En la misma los asistentes podrán navegar entre costas dibujadas por "Brillantes vacíos..." estas formas abstractas simétricamente estructuradas no son continentes de tierras firmes, ni continentes... de ausencias (como en los Atuendos). Estas formas de impecables texturas sólo parecen delimitar el aislamiento y la circularidad nostálgica de una felicidad que dudosamente se alcanza.

De pronto en "Trofeos" y "Luces de un amor" como un divertimento para estimular su imaginación, lo cómico entra en escena... Tomados de épocas doradas, imágenes y objetos de vocación Kitsch, se conjuran ante la imposibilidad de vínculos

humanos sociales, amorosos y de los otros, recreando el anhelo de una fiesta “otra” como intercambio aurático de los cuerpos... nos hablan no desde la producción consciente ni desde la apropiación caprichosa de la recepción. Las mismas son ya “textos”, son ya recomienzos de una realidad que está siempre construyéndose.

De semiosis ilimitada sus objetos asociados a la fiesta (donde pareciera que lo mejor ocurre siempre en otro lado) se presentan como metáfora de una realidad compleja y múltiple.

Con su estrategia de afectar y dejarse afectar en el encuentro efímero con el otro, en su obra resiste la fetichización de la obra de arte como mercancía, las imposiciones de la industria cultural, y se presenta como resiliencia, como la capacidad de atravesar el conflicto y salir fortalecido.

Curiosa, en movimiento, inquieta y arriesgada Susana Dragotta nos ofrece una obra viva que resiste la agonía.⁹⁷

Esta obra fue expuesta en la muestra ‘Interfaces. Diálogos visuales entre regiones. Arte contemporáneo argentino. Salta – Mendoza’, Expuesta en MMAM en Agosto de 2006, luego en la sede del Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires y, en Diciembre, en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta.

⁹⁷ Azul Méndez. *Brillantes vacíos y luces de un amor*. Espacio Contemporáneo de Arte, 2005, catálogo de exposición.

Trofeos



18. 'Trofeo Supersu (oveja)'. 2005. Medidas: 60x40 cms. Materiales: careta, vinílicos, instalación de luz. Fotografía Susana Dragotta.

En 'Trofeo Supersu (oveja)' el proceso de trabajo inicia con selección de objetos recolección de objetos/imaginería (juguetes, libros, fotografías, cotillón), para continuar con la construcción de un trofeo usando tela vinílica, cintas, arandelas, letras de plástico, botones a presión. Considero un caso de institución de código en estas obras, bajo el cual Dragotta continuará produciendo en la serie siguiente. Según Eco: proponer un código significa proponer una correlación entre plano de la expresión y plano del contenido. Habitualmente, las correlaciones se fijan por convención. Pero en este caso que es un discurso estético la correlación entre expresión y contenido es nueva. Una institución de código es una nueva relación entre sintáctica semántica y pragmática.

El montaje es contra la pared, a la altura de la mirada del espectador. El montaje refuerza la analogía de la obra con un trofeo de caza. Forma oblonga, los objetos están dispuestos según una simetría al eje vertical. Una correa dispuesta a

modo de bozal rodea a la máscara. Arriba de la máscara hay un cartucho de tipos plásticos que dice '2005'. Debajo de la máscara otro cartucho reza 'Supersu'. La estructura está ordenada por medio de un eje vertical y uno horizontal. La máscara está ubicada en el centro de la forma y los cartuchos están ordenados alrededor de ese centro con una orientación curva. Las correas están dispuestas en ejes oblicuos. Los materiales son: tela vinílica blanca de textura lisa, bordeada por una cinta negra. Correas amarillas, tipos plásticos rojo desaturado. Máscara plástica amarilla, blanca con detalles rosa y negro. Dentro de los ojos de la máscara hay luces de leds. Arandelas y botones a presión de metal plateado. Los colores de los materiales usados para construir el objeto son similares a los de la máscara encontrada. Remite al tipo 'Trofeo de caza', con una máscara de oveja en el lugar de la cabeza de la presa. El uso de los materiales y los objetos, es una transformación al tipo 'trofeo'. Construye un nuevo sentido en cuanto a la presa debido a que la presa no es un animal sino una máscara. Los objetos kitsch puestos en la obra pertenecen al uso popular, de poca calidad y bajo costo económico. Interdiscursivamente se vincula con el resto de las obras de la tipología 'trofeo', de esta serie y de la serie siguiente ('Comportamiento animal').

Según los modos de producción signica esta obra es una invención, pues la artista ha tomado un continuum material aún no segmentado para correlacionarlo con el contenido. Tal correlación no tenía precedentes. Por tanto es un caso de institución de código. El trofeo que la artista construye es un marco para la careta que es un objeto encontrado. A partir de la transformación al tipo se infiere que la presa es 'Supersu', quien porta una máscara de oveja. Una oveja es un animal doméstico, no una presa de caza. La oveja y más específicamente su cría, el cordero, simbolizan la inocencia, la simplicidad, la dulzura, la pureza, todo esto tanto por su color blanco como por su comportamiento. El cordero es un animal sacrificial. Esta máscara de oveja tiene una correa (creada con los mismos accesorios que las correas que se usan para los animales domésticos) lo cual alude al dominio de los animales por medio de la técnica; remitiendo la correa a lo humano (por medio de ostensión de muestra ficticia que simboliza la técnica y se refiere a la acción humana en general de la cual la técnica y el objeto son una parte).



19. 'Tenorio (jirafa)'.2005. Fotografía Susana Dragotta.

El proceso de trabajo en '**Tenorio**' es análogo a la obra anterior: selección de objetos para continuar con la construcción de un trofeo usando tela vinílica, cintas, arandelas, letras de plástico, botones a presión. El montaje fue contra la pared, a la altura de la mirada del espectador. El montaje refuerza la analogía con un trofeo de caza. 'Tenorio' presenta una forma circular con un leve agrandamiento en la mitad superior. Los objetos están dispuestos según una simetría al eje vertical. Una correa dispuesta a modo de bozal rodea a la máscara. Arriba de la máscara hay un cartucho de tipos plásticos que dice '2003'. Debajo de la máscara otro cartucho reza 'Tenorio'. La estructura está ordenada por medio de un eje vertical y uno horizontal. La máscara está ubicada en el centro de la forma y los cartuchos están ordenados alrededor de ese centro con una orientación curva. Las correas están dispuestas en ejes oblicuos simétricos al eje vertical. Los materiales son: tela satinada plateada, detalle rojo. Máscara de jirafa cruzada por bandas grises con tachas. Borde de cinta negra. Esta obra combina los icónicos de 'trofeo', 'jirafa' y 'máscara de jirafa'. Considerando el grupo de obras 'trofeo', el texto que está incluido en cada objeto colabora con la identificación de un sujeto individual (perteneciente al círculo social de la artista), del que no se ofrece más información al espectador. El acabado de la obra y el ordenamiento de los elementos, ambos requiriendo un planeamiento previo

a la ejecución, muestran un ordenamiento racional sin huellas gestuales, a la manera de los objetos industriales.

Según los modos de producción signica es una invención y ostensión de muestra ficticia. La jirafa no está asociada fuertemente a un sentido particular. Sin embargo junto con el tigre, la cebra y otros animales es muestra de la selva, y por tanto, alusión a lo salvaje, de la vida silvestre y sin domesticar. Tenorio es una referencia a Don Juan Tenorio, personaje literario que se caracteriza por sus múltiples aventuras románticas. Los cartuchos '2003' y 'tenorio' son referencia a la vida personal de Dragotta pero no por eso dejan de significar algo para el receptor, porque al exponer su vida romántica a través de obras, también se nos está diciendo que la producción estética para Susana Dragotta es una actividad que se fundamenta en su vida íntima.

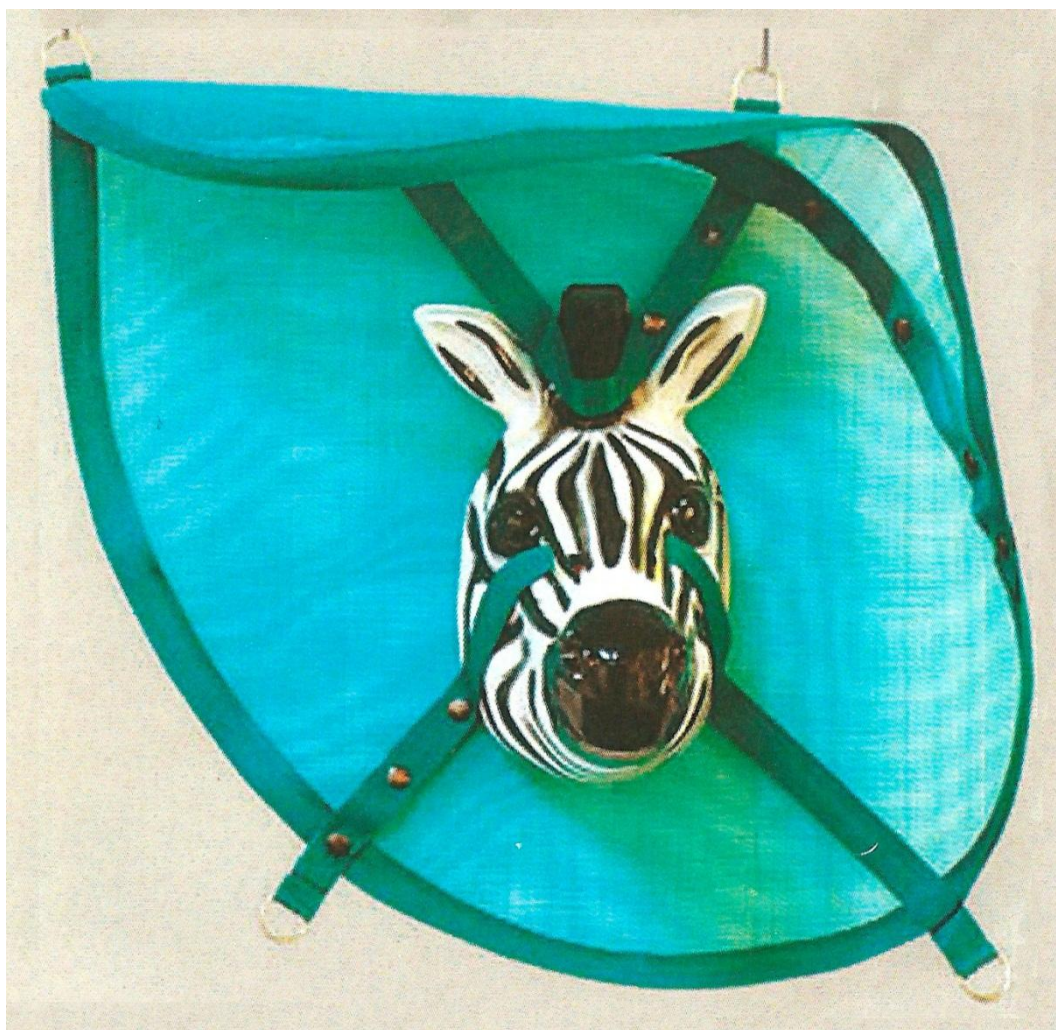


20. 'Triste (tigre)'. 2005. Fotografía Susana Dragotta.

'**Triste (tigre)**' tiene forma de forma de triángulo invertido combinado con ojiva. La estructura está organizada de acuerdo a una simetría axial según el eje vertical. En el centro fue dispuesta una máscara de tigre con un bozal hecho con cintas. Los materiales son: tela dorada lisa metalizada, bordes de cinta verde y ojiva de tela mosquitera celeste. Bozal de cintas naranjas. Los signos icónicos son

‘trofeo’, ‘tigre’ y ‘máscara de tigre’. La retórica es de ordenamiento racional de los procesos y materiales.

Según los modos de producción signífica es una ostensión de muestra ficticia donde el contenido es el objeto y su clase. El tigre con bozal es el animal peligroso capturado, inofensivo, la tristeza a la que alude el título remite al cautiverio, al aprisionamiento, al encierro, a la imposibilidad de morder, lastimar, desgarrar.



21. ‘Trofeo timorato (cebra)’. 2005. Materiales: careta, vinílicos, instalación de luz.

Fotografía Susana Dragotta..

‘**Trofeo timorato (cebra)**’ posee forma ovalada con el eje mayor rotado/inclinado respecto al eje vertical. La máscara está dispuesta en asimetría respecto a los ejes del óvalo. El montaje pone la máscara en eje vertical y el óvalo queda inclinado. Cintas funcionan como bozal de la máscara y están dispuestas en

simetría vertical y horizontal respecto a los ejes de la máscara. Los materiales son tela mosquitera celeste, cintas verdes que bordean la forma y conforman un bozal para una máscara de cebra. Dentro de los ojos de la máscara hay luces de leds. Los signos icónicos son ‘trofeo’, ‘cebra’ y ‘máscara de cebra’. La retórica es de ordenamiento racional de los elementos que se aprecia por ejemplo en la disposición regular de los botones a presión, como también se infiere esta racionalidad del carácter del proceso de trabajo. Según los modos de producción sígnica es una ostensión de muestra ficticia. Interdiscursivamente se vincula con ‘Famosa cebra’.



22. 'Trofeo tilingo (pato)'. 2005. Materiales: careta, vinílicos, instalación de luz.

Fotografía Susana Dragotta..

‘Trofeo tilingo (pato)’ tiene forma de triángulo invertido. La máscara y las cintas a modo de bozal están dispuestas en torno al eje vertical de la forma. Simetría axial vertical. Los materiales son: tela vinílica negra de textura satinada, cintas amarillas, máscara verde y amarilla. Cartuchos blancos con tipos de plástico adheridos. Los signos icónicos son ‘trofeo’, ‘pato’ y ‘máscara de pato con bozal’. Es una ostensión de muestra ficticia.

Sobre la serie 'Comportamiento animal'



23. 'Comportamiento animal', 2007. MMAM. Fotografía Fundación del Interior.

Dragotta, en Diciembre de 2007 presenta la serie denominada 'Comportamiento Animal': una quincena de obras, hechas de materiales textiles industriales, tales como el vinilo, que representan estilizadamente animales y se relacionan con actitudes y emociones humanas. El montaje hacía que la serie se asemejara a una exposición de un museo de historia natural.

El catálogo de la exposición inicia con un texto de Dragotta titulado 'El erizo y el zorro':

'Cubierta de púas, con las que me defiendo de otros a los que puedo servir de alimento, me enrolló sobre mí misma, apuntando con espinas al enemigo.

No obstante empujas y golpeas esa punzante bola con la esperanza de que se desenrolle, momento que aprovecharías para clavar tus garras en el blando abdomen.

También rodeas tu cuerpo con la poblada cola durante el frío invierno.

Y con ella lanzas señales de amor oscuro o blancas de deseo, para luego caer silenciosamente sobre mí y por sorpresa, lejos de mis dientes y de mis garras. Entonces, antes que tenga tiempo de reaccionar y resistirme, hundes los colmillos en mi cuello.

Me cortas, comes un poco y entierras el resto de la carne repartiéndola por varios de tus rincones.

*Luego te vas, blanco, azul, pardo, gris y rojo calcándote al paisaje con tu pelambre y desfigurando tus huellas, que pueden confundirse con las de un perro.*⁹⁸

El catálogo continúa con un texto de Azul Méndez, titulado Bestiario – Vestuario:

‘Al igual que las segundas vanguardias, la costura es ese campo en los que un universo de lenguaje clausurado sobre sí mismo, sobre su propia autonomía, se desgarrar desnudando lo que hay: lo efímero como única forma de permanencia en tiempos de escepticismo y provisionalidades. Dragotta no celebra ni agoniza, persiste obstinadamente y presenta una colección de personajes, como “mudas” de sí misma, que va dejando en un proceso regenerativo y vital.

*Cosiendo los bordes entre lo real y lo imaginario, el bestiario – vestuario de la artista, crea espacios para la experiencia de construcción, reconstrucción y reconocimiento de una identidad provisoria y sólo en apariencias íntima y personal, puesto que requiere la complicidad del otro para constituir y constituirse. Cada uno de estos personajes ambigüos, sensuales, inocentes y de “Comportamiento Animal”; despliegan lúdicamente su espacialidad y revierten la idea de vacío para resignificar los espacios por los que transita el espectador.*⁹⁹

Un tercer texto, escrito por Dragotta, titulado ‘Animales’ describe su relación con los mismos:

‘La afinidad con ellos me incita a experimentar una probable alianza entre mi “bestialidad” y su “personalidad”.

⁹⁸ Dragotta, Manzitti, Méndez. *Comportamiento animal*. Mendoza, MMAM, 2007, catálogo de exposición.

⁹⁹ Dragotta, Manzitti, Méndez. *Comportamiento animal*. Mendoza, MMAM, 2007, catálogo de exposición.

Pienso en ellos, pienso en mí. Hablo con sus voces. Los imito, me imitan. Se cansan si yo me canso. Examinan el trabajo. Dominan los territorios durmiendo sobre mis cosas.

Los nombro como a humanos y a los humanos los sobrenombro como animales.

Yo me califico: la más perra, la más gata, la más cabra, la más gallina, la más chancha, encarnándome como trofeos de caza.

Fotografías, películas, libros de animales... con el lápiz los desarmo y luego con las partes invento ejemplares con cualidades nuevas. Esta es una forma de vincularme con su idiosincrasia, en la que encuentro vestigios de humanidad.

Utilizando un sistema propio, (que los revela como disfraz, carruaje o trofeo) diseño animales que se ensamblan a partir de piezas sueltas, con otras dimensiones, otras texturas y hasta otras funciones. Del dibujo al espacio, y luego de nuevo al plano. Se desarticulan como juguetes de plástico, con colores de dibujos animados. Son consecuencias del encuentro entre lo visible y la fábula, pero también del placer por la transformación de la materia, de mi obsesión por el tema, mi amor por la naturaleza, del deleite que me produce el pensamiento sin recorridos fijos.

*Busco en el interior de esas carcazas, grandes y pequeñas bestias que habitan los enigmas que construyo.*¹⁰⁰

El catálogo cierra con un texto de Mona Manzitti que relata sus encuentros personales con las obras de Dragotta:

*‘...Creo que Susana es voraz y deglute su obra mientras la crea, después... que la coman los lobos... En esta cueva de arte y de ventanas eclesiásticas, a la que llevaría notas de órganos, se hace “vida rara”: de trapos y de hules, de cierres y de hilos, de papeles impecables y con sangre. La Dragotta decapita cabezas mansas, larga al aire caballos negros y conejos y una cabeza de leopardo que gobierna el cielo con magna indiferencia. En su cueva – taller hay una plaza intangible de lobos: amarillos, azules y negros, verdes, dorados y rojos...’*¹⁰¹

¹⁰⁰ Dragotta, Manzitti, Méndez. *Comportamiento animal*. Mendoza, MMAM, 2007, catálogo de exposición.

¹⁰¹ Dragotta, Manzitti, Méndez. *Comportamiento animal*. Mendoza, MMAM, 2007, catálogo de exposición.

La exposición estaba acompañada de obras de dos artistas invitadas: Marcela Furlani y Lorena Zanón.

‘Me siento una mujer contemporánea’: es el título de una reseña periodística de Diario Los Andes que acompañaba la muestra¹⁰². La muestra ‘Comportamiento animal’ de Susana Dragotta coincide con sus veinte años de trayectoria. En la nota periodística hay palabras clave como ‘trayectoria’ y ‘premiada’, estos son indicadores de la valoración de la artista. La reseña dice que tras las obras se oculta la artista. Los adjetivos para las obras son: ‘brillante carcasa’, ‘lustrosa’, ‘colorida’, ‘perfecta’, ‘función de artefacto’, ‘vistosas telas’, ‘formidables’, ‘colores estridentes’, ‘texturas perfectísimas’, ‘formas que desafían a la más estricta geometría’, ‘en las oquedades de la obra, la aventura y el riesgo se multiplican’, cada obra de la serie es un significativo con infinidad de significados, posibilidades de abstracción, el título viene a guiarnos a modo de relevo, cuidadosa argamasa expresiva enriquecida con múltiples aspectos que se nos escapan, y cito:

‘Me interesó indagar en el concepto del comportamiento animal, ligado a nuestro comportamiento. Pero no es un relación despectiva: yo amo a los animales y busco las similitudes’, dice la artista.

Dragotta dice que ha estado trabajando intensamente cinco meses antes de la muestra, para ella la obra comienza antes de hacerla cuando investiga, escribe, busca información, dibuja, piensa la obra explicándosela a ella misma, en términos del lenguaje. Dice que ella es su primera espectadora y que la parte más interesante del proceso es esa; toda esa información ella después la vuelca en la obra, aunque teme que no se note eso, pues apela a más facultades de lo que se ve.

Dice la artista que le gusta exponer en MMAM, porque es donde mejor le montan la obra, y que el diseño de montaje lo hace ella misma porque trabaja con escenografía y la luz es muy importante en sus obras, porque son formas huecas. Dragotta dice que espera que el público disfrute, tanto como ella porque para ella el arte es una fiesta porque ha encarnado definitivamente en ella.

¹⁰² Patricia Slukich. **Me siento una mujer contemporánea**, documento electrónico: losandes.com.ar, 13 de diciembre de 2007, <http://www.losandes.com.ar/notas/2007/12/13/estilo-251233.asp> (consulta: 15 enero 2013).

Sobre los materiales utilizados la artista establece: *‘Ahora trabajo con textiles vinílicos brillantes, con colores fuertes, plateados. Justamente la idea es que estos animales se diferencien totalmente de la naturaleza. Es un artificio, busco que se vea esa condición porque creo que la obra que podemos hacer los seres humanos es cruda al lado de una obra gestada por la naturaleza. Por eso en los materiales se expresa el producto absolutamente humano y personal’.*

Sobre el proceso de construcción: *‘El sistema de construcción no es el modelado sino uno más artificial. Son como prótesis, carcazas, mascarones, caretas, disfraces. Esta técnica que trabajo tiene que ser muy exacta, muy pulida y he ido buscando que la obra me diga algo convincente. Yo soy una mujer que se siente contemporánea. Me gustan las ideas que aparecen ligadas a la industria, a la tecnología’.*

A modo de cierre de la nota: *‘Una mano poderosa, osada y profundamente contemporánea es la que nos tiende Susana para que lleguemos hasta su obra que, en definitiva, no es otra cosa que su pensamiento en estado concreto’¹⁰³.*

La serie en general explora el cortejo amoroso en analogía con la caza. Por un lado con la búsqueda de alimento de un animal, pero también con la cacería de animales por parte del hombre. La simbología de la caza tiene varios aspectos: primero, la matanza del animal representa la destrucción de la ignorancia, de las tendencias nefastas, simboliza el dominio del hombre sobre el caos, representado por las bestias salvajes; es también expresión de la lucha interior sobre los impulsos salvajes, la brutalidad, los instintos. Segundo, la persecución de la presa rastreando sus huellas es un acto de destreza, la caza es un deporte. Las danzas de caza remedan los gestos del animal, así el cazador se transforma en la presa, y transformado en ella es capaz de cazarla. Éste es el sentido de los animales-atuendo en la obra de Dragotta, mientras que otras obras se presentan a modo de tótem.

Actualmente la caza es sinónimo de violencia, de salvaje depredación, de la destrucción del mundo natural por parte del hombre. Esta serie también puede ser interpretada como un bestiario: los bestiarios medievales, eran escritos de gran popularidad y amplísima distribución en su época, catálogos de historias de animales que combinaban información zoológica, mitos y leyendas. Con hincapié en lo

¹⁰³ Patricia Slukich. **Me siento una mujer contemporánea, documento electrónico:** losandes.com.ar, 13 de diciembre de 2007, <http://www.losandes.com.ar/notas/2007/12/13/estilo-251233.asp> (consulta: 15 enero 2013).

bizarro y fantástico, mucho del contenido tenía fuentes antiquísimas tales como tradiciones orales e incluso Aristóteles. En su época la información que los bestiarios contenían era de valor científico y enseñanza moral. Las criaturas de los bestiarios influenciaron el desarrollo de alegorías y simbolismos en la literatura y el arte. La escultura románica abunda en representaciones de animales reales y fantásticos; estas representaciones, de gran simbolismo eclesiástico, tenían la misma función que su par literario: vehiculizar mensajes simbólicos de significado religioso y moral.

Las mitologías clásicas abundan en narraciones sobre metamorfosis animales, por ejemplo el mito de Pasifae, el rapto de Europa, el rapto de Ganimedes. Estos relatos tematizan la metamorfosis como medio para alcanzar el objeto amoroso, pero subyacente a esto está el sentido del ejercicio tiránico del poder. Actualmente la cultura urbana ‘furry’ crea sensación de pertenencia entre sus miembros, por ser adeptos a vestirse de animales y consumir imágenes de animales incluso imágenes de erotismo animal llamado ‘yiff’. Los adeptos a esta tendencia se disfrazan de animales del bosque y organizan reuniones orgiásticas. También se identifican con la necesidad de vestir un disfraz como modo de vida y estrategia de identidad.



24. ‘Perro terapéutico’. 2006. Medidas: 150x100x10 cms. Fotografía Susana Dragotta.

‘Perro terapéutico’ es una escultura blanda. El proceso de trabajo inicia con la construcción de un objeto tridimensional. Lo que requiere planeamiento por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras. Se contemplan posibles modificaciones durante la construcción para optimizar el ensamblado de los planos. La forma se finaliza en el montaje en el espacio exhibitivo.

Al igual que la serie anterior este grupo de obras se puede subdividir en dos subgrupos por un lado un grupo de los objetos ensamblados tridimensionalmente y por el otro los objetos-trofeo. La siguiente serie productiva también mostrará dos subgrupos.

Esta obra tuvo un montaje por suspensión de tanzas y correas, con elevación respecto a la altura de la mirada del espectador. El acercamiento a la obra revela dos planos rojos en el interior. El órgano de simetría es un plano de orientación vertical. Las formas planas que constituyen el objeto se encuentran por duplicado (a la manera en que se cortan y ensamblan las vestimentas). Las correas en tensión crean espacios vacíos que completan el tipo icónico de una cabeza de perro. Los materiales son: tela plateada de textura satinada, tela plástica del tipo media sombra color gris, tela roja satinada, correas negras con botones a presión plateados. La retórica es de ordenamiento racional y planificado de los procesos materiales.

Según los modos de producción signica esta obra es una ostensión de una muestra ficticia pues el contenido es el objeto y la clase a la que pertenece. Las muestras ficticias son ostensión y réplica a la vez, y es así como este objeto es también una estilización. La obra pertenece a la colección de arte contemporáneo mendocino de Fundación del Interior.

En Junio de 2006, Dragotta brindó una entrevista a Patricia Benito, Graciela Guillo y Fernando Guevara, que fue publicada en el sitio web sobre arte ‘*losumbrales.com*’. La entrevista inquiriere sobre los circuitos oficiales y la posición de Dragotta dentro de los mismos. También se trata el tema de la influencia de los criterios de salones y galerías sobre la producción de la artista.

‘¿Cómo definirías el circuito oficial y cómo te insertas vos dentro de ese circuito?’

-Para mí el circuito oficial es el de los museos y todo lo que tiene que ver con las instituciones del gobierno. Acá a diferencia de otros lugares, que vos participes en él, no quiere decir que seas un artista oficial, del bando del gobierno, sino que se refiere a que te movés en esos circuitos, de las secretarías de cultura, de los museos, de las galerías manejadas por el estado provincial o nacional. Eso defino yo como el circuito oficial.

Yo me considero una artista absolutamente independiente, no me he insertado a nivel de salones, no me presento generalmente en ellos; sí me muevo en el circuito oficial desde que empecé porque acá no había (y no hay) circuito privado ni mercado de arte. Entonces yo me inserté de esa manera y seguí así. Ahora me he estado aproximando un poco a otros circuitos privados diferentes, por ejemplo ArteBA y otras ferias que se hacen en el país para entrar ya en otros circuitos comerciales del arte.

El estar dentro, pienso yo, del circuito oficial me ha permitido ser aún más independiente y toda mi carrera la he desarrollado así, con libertad absoluta. Cosa que por ahí el circuito privado (ojo, no estoy en contra), se maneja de otra forma, con otro ritmo, otras experiencias de producción. Según yo he visto, en cuanto a las galerías, hay otro tipo de exigencias, eso no quiere decir estar en desmedro o no de la obra..., eso no lo puedo decir.¹⁰⁴

Esta obra fue exhibida en la muestra 'Interfaces. Diálogos visuales entre regiones. Arte contemporáneo argentino. Salta – Mendoza', Expuesta en MMAM en Agosto de 2006, luego en Octubre en la sede del Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires y, en diciembre, en el Museo de Arte Contemporáneo de Salta. Esta exposición fue curada por Andrea Elías y Laura Valdivieso. Sobre las obras el texto curatorial reza:

'...Dragotta no evade el protagonismo de la factura de su obra y la presencia escultórica que la misma tiene. Pero parte de un lugar diferente, de la tela como material blando y desde una extrapolación del oficio de la modista. Ambos son tensados hasta penetrar con soltura el contexto de lo contemporáneo y redefinirse

¹⁰⁴ Patricia Benito, y ots. **Entrevista a Susana Dragotta, documento electrónico:** losumbrables.com, 28 de junio de 2006, <http://www.losumbrables.com/artecontemporaneomendoza/entrevista-a-susana-dragotta-mendoza-28-de-junio-de-2006/>. (consulta: 12 de noviembre de 2011).

como objeto. El vestuario está desfuncionalizado y desplegado hacia nuevas sensaciones que sólo lo rozan...¹⁰⁵



25. 'Mi caballo de fuego' (escultura-vestido), 2006. Medidas: 100x80x80 cms.
Fotografía Susana Dragotta. Colección de Fabio Szwarcwald, Brasil.

'Mi caballo de fuego' es un objeto tridimensional de materiales blandos. El proceso de trabajo para su producción comenzó con planeamiento por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras. Se contemplan posibles modificaciones durante la construcción para optimizar el ensamblado de los planos. Esta obra presenta dos funciones: una como objeto escultórico y la otra como vestimenta. A diferencia de las obras anteriores que mostraban una analogía con la vestimenta, esta obra posee esa función. La diferencia es radical pues en la serie anterior 'Los trofeos' incluían máscaras de animales que eran sacadas de su función original, en cambio esta obra es un objeto construido con dos funciones.

¹⁰⁵ Andrea Elías, Laura Valdivieso. *Interfaces: Diálogos visuales entre regiones. Arte contemporáneo argentino. Salta – Mendoza*. Mendoza, MMAM, 2006, catálogo de exposición.

El montaje es elevado de la mirada del espectador. La relación con el objeto es distante. La forma es cóncava-convexa, el interior está vacío. Simetría en torno a un plano vertical. El ordenamiento de las formas también responde a un plano horizontal, por tanto la obra posee una doble simetría, esto se relaciona con su bajo grado de iconicidad pues las formas animales no presentan esta característica. Los materiales son: telas de textura lisa, blancas, amarillas, plateado corroído por un incendio no intencional con la incorporación en la obra de este suceso. Correas negras que bordean los planos de tela. Accesorios metálicos. El grado de iconicidad es comparable al de 'Famosa cebra', más alto que 'Raya la carcajada'. La retórica es de ordenamiento racional. Las huellas de producción son: ensamblado de la forma en el proceso de montaje. En el montaje la cabeza se cuelga al revés de cómo se viste. La función de vestimenta indica un uso performático del objeto.

Interdiscursivamente se observa que en 'Corazón maldito' de 1997 hay una chaqueta escultura. El catálogo muestra a Dragotta vistiendo la chaqueta. Por su funcionalidad se vincula con 'Pato pesado'. En 2010 el artista y diseñador Leo Peralta realizó el vestuario de la Fiesta Nacional de la Vendimia; las vestimentas de los actores los caracterizaban como caballos y se vinculaban a algunas de las producciones de Susana Dragotta por la temática, los materiales y el ensamblado de las formas por medio de broches a presión. Señala entonces este tipo de obras de Dragotta como un discurso fundacional. En abril de 2012 Leo Peralta lanza su colección 'Bestiario', inspirado en los bestiarios medievales y en 'Historia de la fealdad' de Eco.

Esta obra resultara también siendo una versión preliminar de 'Famosa cebra' la cual abordaré más adelante.

Según los modos de producción signica esta obra es una invención. Es una vestimenta para dos seres de diferentes especies. También es un disfraz de caballo para un humano y un disfraz de caballo para un caballo.

La vestimenta culturalmente es un símbolo exterior de la actividad interior, expresa la realidad fundamental del que la lleva. Es la forma visible que tiene una relación de naturaleza simbólica entre el sujeto y su mundo interior. La profunda relación de la vestimenta con el cuerpo se halla en el hecho de que la vestimenta

oculta el cuerpo, le da nuevas formas, lo nombra, lo designa, lo protege, lo disciplina y al fin lo determina.

*'...naked without knowing it, animals would not, in truth, be naked. They wouldn't be naked because they are naked. In principle, with the exception of man, no animal has ever thought to dress itself. Clothing would be proper to man, one of the "properties" of man.'*¹⁰⁶

La piel del animal como la primer vestimenta: si en las obras anteriores a 2001, Dragotta había trabajado la vestimenta como metáfora del cuerpo, y como corset de la identidad de género; en las obras de 2001 en adelante la vestimenta además de retorizar sobre el cuerpo se relacionará con el campo semántico de la piel del animal (y por extensión con la piel humana como veremos más adelante). La piel animal, actualmente polémico artículo de lujo; fue la primer vestimenta humana. La piel animal no sólo protegió del frío, también pasó a ser investidura del animal. La primer vestimenta también era un disfraz de animal¹⁰⁷.

El vestido, el concepto de vestimenta, tiene connotaciones sobre el uso y el desecho; sobre el vacío y aludir al cuerpo por medio del vacío. El vestido toma forma mientras es usado, luego cambia su forma o digamos pierde su forma. Esta condición podría llegar a ser leída como una metáfora de las relaciones románticas o de las relaciones interpersonales en general. Además el vestido, es lo que está en contacto con el cuerpo y lo que asume la forma del cuerpo, o más bien asume el cuerpo. Esta homologación vestido-cuerpo que hace esta obra de arte nos remite al lugar del cuerpo en las relaciones interpersonales. También nos increpa sobre el lugar actual del cuerpo en las relaciones. En una relación uno otorga su cuerpo, lo da para que el otro asuma el cuerpo de uno, para el uso.

Dice la artista:

'...Después llegó la exposición en ArteBA 2007, en el stand de ED Contemporáneo, y busqué que esta idea se relacionase más con el diseño y con el vestuario; que son temas con los que yo trabajo y surgió el disfraz de caballo que, a la vez, es una

¹⁰⁶ 'Desnudos sin saberlo, los animales, no estarían en realidad desnudos. No podrían estar desnudos, porque están desnudos. En principio, con excepción del hombre, ningún animal ha jamás pensado en vestirse. La vestimenta es propia del hombre, una de las propiedades del hombre.' Jacques Derrida. 'The animal that therefore I am'. En: *Critical Inquiry* n°28, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.

¹⁰⁷ 'Experiencias oceánicas' como las designó Freud, son parte del significado de estas obras: Cómo hacer transitar el cuerpo hacia otras formas no antropomórficas como estrategia de liberación.

*escultura. Esa obra la vendí a un coleccionista brasileño ahí mismo y, a partir del éxito que tuvo ese disfraz, seguí investigando con animales*¹⁰⁸.



26. 'Raya la carcajada'. 2006. Medidas: 130 x 130 x 100 cm. Tela vinílica, tela mosquitera, cierres, broches, cintas. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta.

'**Raya la carcajada**' es un objeto tridimensional de tela. El proceso de trabajo comienza con planeamiento por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras. Se contemplan posibles modificaciones durante la construcción para optimizar el ensamblado de los planos. La forma se realiza en el proceso de montaje en el espacio exhibitivo. Montaje elevado de la mirada del espectador. La relación con el objeto es distante. Bajo grado de iconicidad a diferencia de 'Famosa cebra', el tipo icónico al que remite se identifica por medio del nombre de la obra.

La obra presenta una forma cóncava-convexa, el interior está vacío. Simetría en torno a un plano vertical. El ordenamiento de las formas también responde a un plano horizontal, por tanto la obra posee una doble simetría, esto se relaciona con su

¹⁰⁸ Patricia Slukich. **Me siento una mujer contemporánea, documento electrónico**: losandes.com.ar, 13 de diciembre de 2007, <http://www.losandes.com.ar/notas/2007/12/13/estilo-251233.asp> (consulta: 15 enero 2013).

bajo grado de iconicidad pues las formas animales no presentan esta característica ('Famosa cebra' por ejemplo). Los materiales son telas de textura lisa, rojas, verdes, doradas y negras. Correas negras que bordean los planos de tela. Accesorios metálicos. El nombre de la obra es el que remite al tipo 'mantarraya'. La retórica es de ordenamiento racional. El ensamblado de la forma en el proceso de montaje constituye una huella de producción. Por sus características formales esta obra recrea algunos de los desarrollos de 'Medidas aberturas'; también se verán estos desarrollos en 'Camaleón en comportamiento de cortejo'.

Según los modos de producción signica esta obra es una invención pues al articular expresión y contenido, da forma a ambos, pues no hay precedentes para expresión ni contenido. La raya es una animal que simboliza los deseos sexuales, el título de esta obra alude a la sonrisa que las rayas parecen tener. Un ejemplo de este sentido está presente en la pintura de Jean Siméon Chardin de 1728 'Bodegón con gato y raya'.

Esta obra formó parte de la exposición 'Contemporary Argentine Masterworks'. 'Argentina at the Smithsonian 2010' fue una serie de eventos en celebración del Bicentenario Argentino organizados en conjunto por el Smithsonian Latino Center y la secretaría de Cultura de la Nación Argentina. La exposición, también llamada 'Southern Identity' en el catálogo, la muestra inauguró en Octubre de 2010 en Washington D.C.

Se expusieron obras de León Ferrari, Luis Felipe Noé, Marta Minujin, Rogelio Polesello, Norberto Gómez, César Paternosto, Gyula Kosice, Tulio de Sagastizábal, Pablo Siquier, Eduardo Stupía, Facundo de Zuviría, Miguel D'Arienzo, Fermín Eguía, Marcia Schwartz, Duilio Pierri, Nicola Costantino, Daniel García, Victor Quiroga, Ariel Mlynarzewicz, Susana Dragotta, Fernando Allievi, Marcos López, Marcelo Torretta, Jorge Macchi, Daniel Santoro y Eduardo Iglesias Brickles. La muestra fue curada por Alberto Petrina, Director Nacional de Patrimonio y Museos y Andrés Duprat, Director Nacional de Artes Visuales. Esta misma exposición luego fue presentada en el Museo Provincial de Bellas Artes 'Franklin Rawson' de San Juan desde Octubre de 2011 hasta Febrero 2012 con motivo de la inauguración oficial de la nueva sede del museo. Según los curadores: *'La obra de la mendocina Susana Dragotta aborda desde una perspectiva contemporánea la*

*tradición del arte textil argentino y su propia historia familiar.*¹⁰⁹. La obra de Dragotta forma parte de la muestra dentro de la línea curatorial ‘Apuntes sobre la identidad’ según los curadores este núcleo reúne obras que se enfocan en la identidad del país. El criterio de selección fue el de representar a las provincias dentro de la exposición.



27. Museo Franklin Rawson, San Juan, Argentina. Fotografía Andrea Barrera Mathus.

¹⁰⁹ Andrés Duprat, Alberto Petrino. *Identidad del sur: arte argentino contemporáneo*. San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes ‘Franklin Rawson’, 2011, catálogo de exposición.p.22.



28. 'Mariposa gigante/pórtico'. 2007. Tela vinílica, cintas, correas y broches.
Colección: Fundación del interior. Fotografía Marcelo de Focatis.

'**Mariposa gigante**' es un objeto plano de tela vinílica. El proceso de producción es análogo al descrito a las otras obras que componen esta serie. El montaje es de suspensión por tanzas, ocasionalmente la obra ha sido montada contra la pared a gran distancia del espectador lo que quiere decir que al igual que muchas de otras obras de esta serie las posibilidades de montaje son variadas. El título refuerza la relación con el tipo icónico 'mariposa'. La forma es plana, compuesta por planos de contornos curvos principalmente ensamblados por medio de costuras. La simetría es axial en torno al eje vertical y en torno a un eje horizontal; por lo tanto esta obra cuenta con doble simetría. Los materiales son telas vinílicas en blanco y rosa y tela mosquitera verde. Todos los contornos de los planos están bordeados por cinta negra. La retórica es de ordenamiento racional.

Según los modos de producción signífica esta obra es una estilización pues es una expresión aparentemente icónica que es resultado de una convención que estipula su reconocimiento en virtud de su coincidencia con un tipo expresivo que permite muchas variables libres. También es un vector pues las marcas de

espacialidad que propone pueden ser identificadas con el contenido. También es una muestra ficticia pues es una ficción del objeto y de la clase a la que pertenece.

Esta obra además forma parte de la exposición ‘Esculturas en el jardín’ edición 2006, del Museo Enrique Larreta. La curadora de la muestra fue Nelly Perazzo.

La versatilidad de montaje es una huella de producción pues la obra permite ser presentada en diferentes contextos como por ejemplo la feria de diseño ‘Indigna 2009’ realizada en el Auditorio Ángel Bustelo de Mendoza. Esta obra también se expuso en el exterior de MMAM para la presentación de la colección de arte contemporáneo mendocino de Fundación del interior, ED galería en Marzo de 2009.

Esta obra formó parte de la exposición ‘Interferencias espaciales’ inaugurada en Octubre de 2010 en el aeropuerto Francisco Gabrielli de Mendoza. La muestra fue organizada por Aeropuertos Argentina 2000, el Museo Castagnino + MACRO de Rosario y MEC Museo en Construcción. La muestra también contaba con obras de Luis Quesada y Marcelo Mortarotti¹¹⁰.

¹¹⁰ ‘Reconocidos artistas locales exponen en Buenos Aires’, documento electrónico: elsol.com.ar, 21 de octubre de 2010. (consulta: 8 de mayo de 2012).



29. 'Camaleón en comportamiento de cortejo'. 2007. Medidas: 150x120x100 cms.
Colección: Fundación del interior. Fotografía Susana Dragotta

El proceso de trabajo para '**Camaleón en comportamiento de cortejo**' ha sido análogo al descrito anteriormente. El montaje es a la altura de la mirada del espectador. En esta serie productiva hay un grupo de obras en las cuales el espectador al acercarse por detrás de la obra, queda como si pudiera vestir la misma. Esto refuerza la cercanía de estos objetos escultóricos con el disfraz como parte del sentido aunque está vedada la posibilidad de vestir las obras propiamente. El espacio está tratado por medio de planos ensamblados e intersectados. La cola del camaleón tiene un cruzamiento de los lados derecho e izquierdo de la obra. La simetría está dada en torno a un plano de orientación axial y vertical. La cabeza del camaleón es una forma de gajo con una funda de vinilo transparente, a partir de ahí el cuerpo del animal se divide en dos planos simétricos entrelazados por la cola en forma de espiral. Al acercarse por el lado cóncavo de la obra se ve el interior vacío. Los materiales son: tela vinílica transparente roja, telas verde de textura de escamas y dorada de textura satinada. Cintas verdes y rojas bordean todos los contornos de los

planos y refuerzan la estructura del objeto. Accesorios metálicos como arandelas y botones a presión. El color de la tela apoya la relación con el tipo icónico. El lado convexo del objeto remite a un camaleón (el tipo es reforzado por el título de la obra). El lado cóncavo remite a una vulva. La retórica es de ordenamiento racional de procesos y materiales. El montaje es huella de producción. Interdiscursivamente se conecta con imágenes de la cultura visual popular, y teniendo en cuenta el proceso de trabajo con obras de series anteriores como ‘Raya la carcajada’ y ‘Medidas, aberturas’.

Según los modos de producción signica es una estilización pues es una expresión icónica con un número de transformaciones hechas al tipo expresivo. También es una Invención pues el contenido no estaba previamente correlacionado con la expresión.

El camaleón cambia de color a voluntad, se adapta a todas las circunstancias, representa la sociabilidad. En un sentido negativo también es un símbolo de la hipocresía, de los intereses sórdidos y las maquinaciones inconfesables, también representa la falta de originalidad y personalidad. Por su forma de cazar, representa la facultad de mentir y esconderse largamente en una emboscada para sorprender a su víctima. También se lo caracteriza como precavido, y observador desconfiado, además de vanidoso.

Son las mentiras en el cortejo, los aderezos para aumentar nuestro atractivo, la adaptación a lo que desea nuestra víctima con el fin de atraparla.

La obra pertenece a la colección de arte contemporáneo mendocino de Fundación del Interior. También se expuso en el Aeropuerto Internacional Francisco Gabrielli de Mendoza. Con esta obra, Dragotta participó de ‘World Textile Art’ V Bienal Internacional de Arte Textil (Abril 2009), expuesta en Palais de Glace.



30. 'Ungulada rumiante'. 2007. Medidas: 120x80x60 cms. Tela vinílica, broches, cintas. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta



31. Foto diario Uno. La misma obra con montaje alternativo, obsérvese por detrás 'Conejos portando carruajes' con montaje plano también.

Para '**Ungulada rumiante**' el proceso de trabajo es el descrito anteriormente. En esta obra el grado de iconicidad es mayor que en el de la serie anterior. Montado a la altura del espectador, al acercarse éste por el lado cóncavo, queda como vistiendo el disfraz, casi dentro de la obra. Los planos derecho e izquierdo en simetría especular, unidos por un plano inferior paralelo al piso. La

forma tiene un lado cóncavo y uno convexo. El órgano de simetría es un plano perpendicular al piso. El exterior está formado por planos de tela vinílica negra de textura satinada y por tela satinada plateada. El plano paralelo al piso es azul punteado no brillante. Por dentro la obra muestra telas roja y plateada vinílica satinada brillante, y azul con puntos.. En un montaje alternativo este plano se mostró dado vuelta, con el lado rojo hacia afuera y rotado 180 grados. Cintas negras contornean los planos y botones a presión realzan los rasgos lineales del animal. Los tipos icónicos a los que remite son ‘vaca’, ‘funda para una vaca’, ‘piel de vaca’ y ‘disfraz de vaca’. La retórica es de ordenamiento racional del proceso de trabajo y la disposición de los materiales. El montaje que ofrece alternativas de ensamblado y fácil traslado y almacenamiento es huella de producción. Interdiscursivamente se relaciona con obras del tipo hamaca, por ejemplo ‘Hamaca para dado vuelta’ de la serie ‘Estuches hamacas’. También se relaciona con la forma de ‘Famosa cebra’ y ‘Mi caballo de fuego’ de la serie ‘Brillantes vacíos y luces de un amor’.

Según los modos de producción signica es ostensión de muestra ficticia de funda para vaca. Invención. Estilización.

Simbólicamente la vaca sagrada es un intocable, por su asociación a la tierra nutritiva, el animal tiene su correlato en la mujer, la sangre menstrual es equiparable a la sangre sacrificial, siendo la sangre símbolo de vida y muerte. La vaca, arquetipo de la madre fértil, simboliza el misterio femenino, el principio, el origen de la vida, lo pasivo de la tierra, las riquezas y la fecundidad. Por otra parte la vaca en la cultura védica es un psicopompo (un ser que tiene la función mitológica de conducir el alma del difunto al reino de los muertos). Una vaca negra se presenta al moribundo, la cual luego será sacrificada al pie de la pira funeraria y sus vísceras dispuestas sobre el difunto. Hathor, diosa nutricia, es representada como una vaca o con cuernos de vaca que sostienen el disco solar, patrona de la fertilidad y la riqueza, al igual que en las tradiciones germánicas y védicas está asociada con los muertos. La vaca negra es símbolo de la muerte. En la vida contemporánea una vaca negra cruzando la ruta de noche provocará un accidente mortal. Remite directamente a Pasifae, la madre del minotauro, quien se disfraza de vaca y concibe al monstruo. La evocación de este mito es aún más directa que la establecida en la obra ‘Artefacto’ de 2004.

El 21 de Octubre de 2009 se realizó en el Centro Cultural Ruth Santander de Vila una muestra homenaje a la escultora Eliana Molinelli. Participaron de la muestra

María del Carmen Ramírez, Vivian Magis, Ana Matilde Alsina, Amalia Burlando y Susana Dragotta. Las obras ‘Ungulada rumiante’ y ‘Conejos portando carruajes’ fueron exhibidas por medio de una montaje plano, extendidas contra la pared.

‘...como parte de esta significativa muestra , se destacan las figuras creadas por la premiada artista plástica Susana Dragotta. Estas obras pertenecen a la serie “Comportamiento animal” y están hechas sobre la base de textiles vinílicos, broches a presión y cierres. Dice la artista que la vaca es una nueva versión del caballo (que en su versión anterior -vendida a un coleccionista- sufrió quemaduras durante el proceso de creación. Se llamaba “Mi caballo de fuego” ¡Vaya paradoja!, teniendo en cuenta su nombre)’¹¹¹.



32. 'Laxodonta confesionaria'. 2007. Medidas: 220x200x100 cms. Materiales: telas vinílicas, cintas, broches. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta

¹¹¹ Oscar Trapé. **Cuando el arte persiste, documento electrónico:** diariouno.com.ar, 21 de octubre de 2009, dirección URL: www.diariouno.com.ar/edimpresa/2009/10/21/nota227203.html. (consulta: 8 de mayo de 2012).

'Laxodonta confesionaria' tuvo el mismo proceso de trabajo que las otras obras de esta serie. El armado de la forma se da mediante un proceso de ensamblado de las partes por medio de botones a presión, lo cual sucede durante el montaje de la obra. Se da un aumento del grado de iconicidad, el título no es necesario para evocar el tipo icónico. Montado por suspensión a la altura del espectador que al acercarse por detrás lo inviste con su forma. La traílla de la máscara aleja al espectador pues establece una zona propia de la obra mucho mayor que si no tuviera esta cinta proyectándose hacia delante. En comparación a la serie productiva anterior, los planos que componen la forma son de contornos más complejos y curvos, Los planos están cortados por duplicado en simetría especular. Esto se relaciona con el mayor grado de iconicidad buscado con el fin de evocar más directamente el tipo icónico que es un animal simétrico axial. Un plano de orientación vertical y perpendicular al piso es el órgano de simetría especular. En este caso la simetría especular está dictada por el tipo icónico al que remite. La trompa del elefante se desarrolla a lo largo de un eje vertical, formas de contornos curvos componen la cabeza y las orejas. El ensamblado de los planos curva el material en algunos pliegues, mostrando la blandura de la tela. Los contornos de los planos están bordeados por cintas con botones a presión que permiten el ensamblado de la forma y resaltan los diferentes planos. La trompa está compuesta por una sucesión de rectángulos marcados por cinta negra.. Una cinta se proyecta hacia adelante y hacia abajo para tensar el objeto pero también funciona como una correa o traílla. Esto se relaciona con los bozales que presentan los 'Trofeos' de la serie anterior. Los materiales son: tela gris de textura lisa y opaca. Cintas negras y accesorios metálicos. El color de la tela apoya la relación con el tipo icónico. Remite a una 'cabeza de elefante', 'máscara de elefante' o 'funda para elefante'. Hay un mayor grado de iconicidad y ordenamiento racional del proceso de trabajo y en la disposición de los materiales. Alto grado de planeamiento en proyecto y en la ejecución que se reflejan en la obra. El montaje y blandura del material y el grado de iconicidad más que en series productivas anteriores son huellas de producción.

Durante el planeamiento previo de esta serie de obras, Dragotta leyó la obra de Claudio Eliano 'Historia de los animales':

‘Los elefantes son animales ecuanímenes y provistos de gran valor. Ahora, aludí a su carácter sobrio. Quien desee emplear su tiempo en conocer cuánto detestan la maldad pueden abrir sus oídos y escuchar.’¹¹²

Según los modos de producción sígnica esta obra es una ostensión de muestra ficticia pues es una ficción de un objeto y el contenido es este objeto y la clase a la que pertenece que es ‘vestimentas para animales o fundas’. Estilización de un tipo icónico. Invención de un objeto. Este disfraz disfraz a al elefante de sí mismo y también lo disfraz de aquello que los humanos creemos que son los elefantes. Un disfraz se usa para cambiar de forma, para disfrazarse de otra cosa; este es un disfraz de elefante para un elefante ¿Qué es lo que recubre al elefante si no es un disfraz de otra cosa? Lo que recubriría al elefante es un artefacto construido por la mano del hombre, una muestra de la técnica y la cultura humana. Este artefacto cubre por medio de la técnica industrial las irregularidades y detalles de la piel del animal, la especificidad del animal. Esta obra expresa la relación actual con la naturaleza. Este disfraz también puede ser usado por un humano: cuando un espectador rodea la obra y se sitúa por detrás de la misma a su cuerpo (visto de frente) se le superpone la cabeza de elefante y entonces así se construye una imagen de cuerpo humano con cabeza de elefante (como la iconografía del dios hindú Ganesha).

La imagen occidental del elefante es torpe y pesada mientras que en las culturas asiáticas sirve para simbolizar el poder real, la prosperidad. El elefante evoca la imagen de Ganesha, símbolo del conocimiento, también representa al cosmos y en la India y el Tíbet se cree que el universo descansa sobre el lomo de un elefante.

El color gris es melancólico, la ortogonalidad de las bandas negras es también deprimente, simboliza el encierro de la forma animal en un esquema ortogonal. Esto incluso es simbólico y alegórico de lo que hace el ser humano con los animales. Expresa el triunfo de la abstracción uniformadora por sobre la especificidad. Esta obra habla del deseo de Dragotta por cortar con las falsedades de las relaciones amorosas, o por el contrario le atrae sentirse una cazadora, para ver al otro como presa y sentirse presa a la vez.

¹¹² Claudio Eliano. Historia de los animales. Madrid, Akal, 1989. (cca. II d.C.).



33. Stand ED contemporáneo, ArteBA 2009. Fotografía Fundación del Interior.

‘Por cuarto año consecutivo y por primera vez en el sector oficial de galerías internacionales, ED contemporáneo - Fundación del Interior se presenta en la 18° Feria Internacional de Arte Contemporáneo ArteBA 2009, la feria de arte más importante de Latinoamérica...En esta ocasión los artistas seleccionados para la propuesta expositiva de ED Contemporáneo son Isabel Barbuzza, Susana Dragotta, Luis Quesada, Miguel Gandolfo, Héctor Romero y Egar Murillo. Artistas de reconocida trayectoria, con una sólida producción, que se incorporarán en las colecciones de algunos de los más de 100.000 visitantes entre coleccionistas, empresarios, artistas y público en general.’¹¹³

La ficha de presentación de Dragotta incluída en esta nota caracteriza su producción:

‘Desde la década del ochenta presenta sus objetos esculturas. A partir de la serie Corazón maldito crea un discurso personal y femenino. No es su deseo hacer un alegato de género, sino hablar de sus pasiones. Crea objetos a escala humana, similares a vestuarios no utilizables. Con la presentación de Estuches – hamacas da un salto hacia el uso de las telas industriales y crea una serie de objetos que remiten a indumentarias técnicas. Utiliza abrojos, cremalleras, tachas y hebillas que le permiten múltiples opciones de despliegue en el espacio. Exhibe luego sus Trofeos realizados con caretas de cotillón de animales, con los que alude irónicamente a sus relaciones amorosas pasadas. En Comportamiento animal confecciona una serie de

¹¹³ ‘ED Contemporáneo de Mendoza en ArteBA 2009’, documento electrónico: planoazul.com, 2009.

*objetos zoomorfos y en este caso se vuelca hacia la posibilidad del vestuario y el disfraz.*¹¹⁴

La ficha releva rápidamente los materiales con los que Dragotta trabaja y además señala a qué remite cada serie productiva. Estos señalamientos corresponden a la lectura establecida sobre la obra de Dragotta. (Cotejando con los textos de catálogo, por ejemplo los de Azul Méndez, vemos coincidencias, lo que también coincide con lo expresado por Dragotta en las entrevistas).

El 97° Salón Nacional de Artes Visuales 2008 fue exhibido en el Palacio de las Artes – Palais de Glace. Las categorías eran: arte cerámico, arte textil, dibujo, escultura, fotografía, grabado, nuevos soportes e instalaciones y pintura. El jurado de la categoría textil estuvo compuesto por: Nora Correas, Rosa Faccaro, Ruth Corcuera, Pablo Delfini y Stella Maris Canale por Secretaría de Cultura de la Nación.

En el catálogo, José Nun, el entonces Secretario de Cultura de la Nación; caracteriza al certamen:

*‘Su realización es producto del esfuerzo de muchas personas e instituciones que año tras año se ponen al servicio del premio más importante de las artes plásticas que se imparte en nuestro país...Además de su importancia para el estímulo y desarrollo de las artes visuales de nuestra nación, y de configurarse como una plataforma de lanzamiento y promoción de nuestros artistas, el Salón es también un homenaje a la cultura del trabajo, cultura que defiende y afianza esta democracia que disfrutamos y que tanto nos costó conseguir. Es un orgullo para mí, dejar inaugurado este evento que tiene como fin último difundir nuestro arte al pueblo que es el destinatario de todos estos esfuerzos.*¹¹⁵

De un total de 2024 participantes y 390 aceptados al Salón, la categoría textil tuvo 151 participantes y 65 aceptados, de los cuales 51 eran mujeres (del total de participantes, el 1,19% provenía de la región de Cuyo). La categoría escultura tuvo 183 participantes y 35 aceptados, de los cuales 13 eran mujeres. El Gran Premio Adquisición fue para Pablo Lehman, el Primer Premio Adquisición para Paula

¹¹⁴ Quiroga, Gustavo (coord.). *C/Temp: Arte contemporáneo mendocino*, Mendoza, Fundación del Interior, 2008. P.134.

¹¹⁵ ‘Salón Nacional de Artes Visuales 97° edición’. Palais de Glace, Palacio Nacional de las Artes, 2008, catálogo de exposición.

Diringer y el Segundo Premio para Susana Dragotta con la obra ‘Laxodonta confesionaria’.¹¹⁶

La revista digital Estampa 11, releva el texto de fundamentación con que la artista presentó la obra al Salón:

‘La fabricación de la obra es mía, no obstante la idea es ocultar una factura personal, despojar al objeto de técnicas propias del arte, oponiendo a este distanciamiento lo poético que puede transmitir la obra, que parece más un objeto de fabricación masiva.

Mi intención es reunir diseño, material, técnica y poesía. Tal vez, poner al espectador en estado de incertidumbre ante la necesidad de definir lo que ve.’
Susana Dragotta.¹¹⁷

En una nota firmada por Andrés Cáceres: **‘Una escultora inclasificable’** de Julio de 2009, del suplemento Estilo del diario Los Andes se reseña la obtención del segundo premio en el Salón Nacional de Artes Visuales en la categoría Textil, con la obra ‘Laxodonta confesionaria’.

Caracteriza a la artista como: *‘...escultora de alma, sólo que no recurre a elementos duros, ni mucho menos tradicionales, y resulta ser doblemente original.’* Se describe a las obras como piezas espaciales, desarmables, livianas y nunca literales.

‘La ambigüedad de las formas, que aluden a algo y casi siempre a nada más que a sí mismas, contrasta con el impacto visual y la sensación táctil de las piezas, que varía, según el caso, de lo sedoso y brillante a lo rugoso, lo texturado, muy colorido y contrastado o dentro de gamas sutiles, con insensatas combinaciones, todo unido con cierres, broches y enganches y colgado del techo o las paredes.

Su mayor mérito estético consiste en saber expresar lo inexplicable, en objetivar lo que su mente imagina y ponerlo impudicamente a consideración de los demás, segura de sus inseguridades, de modo tal que no le interesa para nada la opinión crítica, sino que se comparta con ella ese objeto inclasificable, que le sirve –

¹¹⁶ ‘Salón Nacioal de Artes Visuales 97° edición’, op.cit.

¹¹⁷ Estampa 11, n°1. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, Uncuyo. 2012.

*nada más y nada menos- para construirse a sí misma, para crecer espiritualmente como si se retroalimentara con la duda metódica.*¹¹⁸

La nota continúa con una entrevista a Dragotta en la que ella caracteriza a su producción:

‘Podría llamarla objeto, escultura, obra tridimensional, textil, diseño, disfraz, atuendo, etc. En nuestra época, las fronteras de las áreas artísticas van borrándose. Entra en la disciplina de arte textil por el uso de la trama como material. En este caso, son vinílicos, porque no quiero representar un elefante, sino hacer un disfraz o un estuche para elefante.

“Laxodonta” está construida con un sistema de ensamblaje en el que las piezas planas se empalman con broches a presión o cierres desmontables, pero la forma definitiva se logra por medio del montaje en el espacio, colgada desde el techo, suspendida, tensada desde varios puntos.

Siempre diseño las partes y el objeto entero con dibujos basados en fotografías y observación del modelo real, pero la forma de confección y los materiales emulan la factura de las mochilas, los artefactos deportivos y otros elementos más industriales, pero aquí el interior de la obra es tan visible como el exterior, de acabado prolijo.’

La nota prosigue mencionando el premio del Salón Nacional 2008; Dragotta desea poner al espectador en estado de incertidumbre, no le importa que la obra no guste, la obra es para reflexionar. La artista expresa la relación de las obras y los textos que escribió con las historias de amor, dice que muchos niños disfrutaron de la muestra ‘Comportamiento animal’. La artista llevaba 10 años sin presentarse a un salón y lo hace obteniendo el segundo premio, un gran reconocimiento de sus pares y que servirá para difundir la obra.

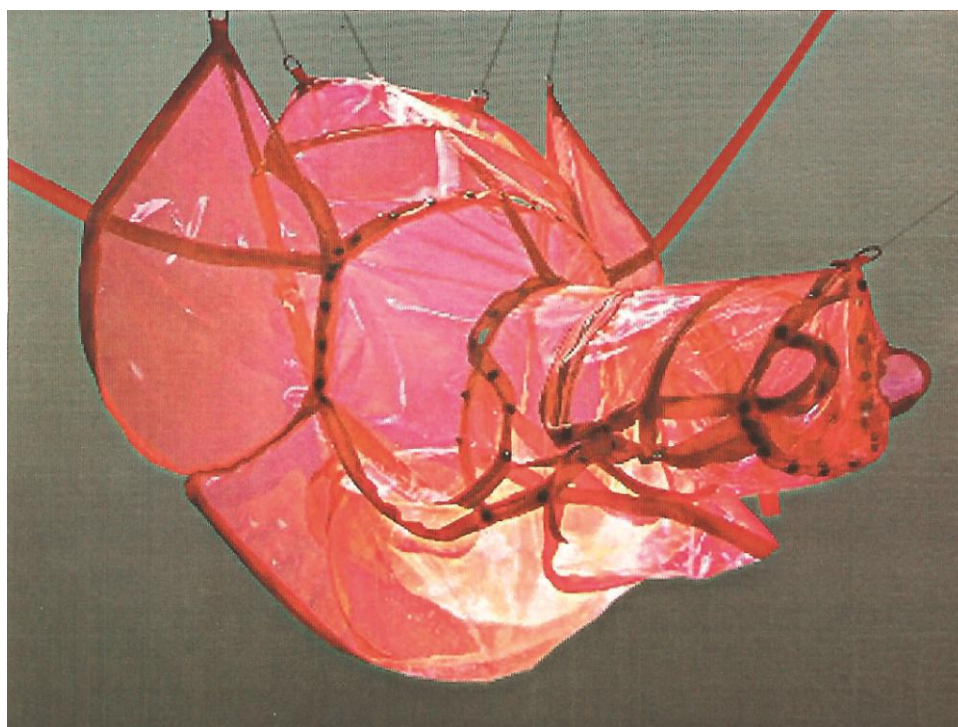
En una nota de Diario La Jornada titulada ‘Mendocinos renuevan su compromiso con el arte contemporáneo mendocino’. Con motivo de la Feria ArteBA 2009, dice: *‘ED contemporáneo muestra una selección de artistas con valiosas obras*

¹¹⁸ Andrés Cáceres. **Una escultura inclasificable, documento electrónico:** losandes.com.ar, 25 de julio de 2008. (consulta: 8 mayo 2012).

que proponen la posibilidad de una inversión sólida para coleccionistas y compradores especializados.¹¹⁹

Esta obra formó parte de la muestra ‘Conquistadas entre 1998 y 2008’. La misma Dragotta seleccionó las obras:

‘La artista eligió diferentes obras con el criterio de ideas conquistadas, es decir, aquellas que pudo sacar de su cuaderno y resultaron más que otras; pensamientos laboriosos que se incubaron durante mucho tiempo y en el momento exacto se consumaron con valentía, afabilidad, espacio, tensión, ambigüedad, miedo, humor.’¹²⁰



34. 'Jabalina rosada'. 2007. Medidas: 170x100x80 cms. Colección de la artista.

Fotografía Fundación del Interior.

'Jabalina rosada' fue producida al igual que el resto de las obras de esta serie. Del mismo modo que 'Laxodonta confesionaria' y que 'Leopardo', esta obra representa sólo la cabeza del animal que funciona como tipo icónico. En este sentido se relaciona con las máscaras de las obras-trofeo. La decisión de representar sólo la

¹¹⁹ Mendocinos renuevan su compromiso con el arte contemporáneo, documento electrónico: [jornadaonline.com](http://www.jornadaonline.com), 2009, dirección URL: <http://www.jornadaonline.com/Mendoza/27715> (consulta 15 mayo de 2012).

¹²⁰ Graciela Distéfano. 'El lugar de las imágenes'. En: *Arte al día*, Buenos Aires, Septiembre de 2010.

cabeza del animal, permite a la artista producir máscaras de animales a una escala mayor que las máscaras de la serie productiva anterior. Montaje por suspensión a la altura de la mirada del espectador. La escala aumentada establece una distancia respecto al observador. Los planos que componen la forma son comparativamente más complejos que en obras anteriores. También es más complejo el ensamble entre diferentes planos. Simetría especular. Forma cóncava – convexa, por el lado cóncavo muestra el interior vacío, en relación con la transparencia del material. Los contornos de las formas están delineados con cintas y botones a presión. Las cintas que tensan la forma componen también la obra, esto en series anteriores era menos destacado, y en esta serie productiva la suspensión con cintas está acentuada en el objeto (ver ‘Laxodonta confesionaria’). Los materiales son: vinilo rosado liso, satinado y transparente. Cintas rosas y accesorios metálicos. En esta serie Los colores de las cintas varían, esta innovación en la serie anterior sólo aparecía en dos obras trofeo. Remite al tipo icónico ‘máscara de cerdo’ o ‘cabeza de cerdo’, la correspondencia con el tipo icónico es directa, el grado de iconicidad es mayor comparado con la serie productiva anterior (no respecto a las máscaras trofeo sino a las otras obras). Ordenamiento racional en proyecto y ejecución. Escala aumentada respecto al tipo. El montaje y ensamblado de las obras, la blandura del material, el grado de iconicidad son huellas de producción. Según los modos de producción signica es una estilización pues esta obra es una máscara, una careta gigante no podría ser utilizada ni por animal ni por una persona. También es una invención. Una jabalina es también un arma, los títulos de las obras como en este caso ofrecen una lectura en clave humorística o con doble sentido.

Mientras que el cerdo remite a la voracidad, a los impulsos descontrolados, a la glotonería, las tendencias oscuras, la lujuria y el egoísmo, la vida sensual. La cerda es símbolo de lo femenino reducido a su función reproductiva, la fecundidad y abundancia.



35. 'Leopardo'. 2007. Medidas: 200x100x90 cms. Materiales: textiles vinílicos, broches a presión, cierres. Fotografía Susana Dragotta.

'**Leopardo**' tuvo un proceso de trabajo similar al de las otras obras de esta serie. La obra se ensambla por medio de botones a presión durante el montaje. Esta obra continúa con la línea de cabezas/ máscaras de animales a una mayor escala que las obras trofeo. Este grupo de tres obras de grandes cabezas es una confluencia entre las obras trofeo y los animales tridimensionales ensamblados. El montaje es por suspensión a la altura de la mirada del espectador. La escala aumentada establece una distancia respecto al observador. Forma cóncava-convexa de simetría especular en torno a un plano vertical. Objeto compuesto por planos de contornos curvos ensamblados con botones a presión. Los materiales son: tela con estampado de leopardo, innovación que también se observa en 'Famosa cebra'. Tela gris lisa y opaca. Telas roja y dorada satinadas. Tela negra transparente. Cintas negras y accesorios metálicos. Remite al tipo icónico 'cabeza' y/o 'mascara de leopardo'. Mayor escala que al tipo que remite. Ordenamiento racional de procesos y materiales. El montaje y ensamblado de las obras, la blandura del material, el grado de iconicidad son huellas de producción. Según los modos de producción signfica es una estilización y una invención. El estampado de leopardo y la tela dorada junto al

plano inferior interno rojo remiten, a la sensualidad al lujo banal. Pero además el estampado hace una operación reivindicatoria (al igual que lo hace 'Famosa cebra') pues restituye simbólicamente su piel al leopardo.

Estas cabezas a mayor escala, no son ya disfraces para el ser natural. Son magnificaciones, hay una nota conmemorativa en estas obras, son efigies, monumentales.

Con motivo de la Feria ArteBA 2009, una reseña en MDZ online: caracteriza a ArteBA como la feria de arte contemporáneo más importante de América Latina, en la que Dragotta y otros estarán representando a Mendoza. Todos estos artistas de reconocida trayectoria y sólida producción. La nota esta reseña el libro 'C/temp' y además dice: *'En esta oportunidad la galería promociona a artistas que han realizado un importante aporte en la consolidación del campo de las artes visuales de Mendoza.'*¹²¹



36. 'Pato pesado' (disfraz objeto). 2008. Dimensiones: variables. Materiales: telas vinílicas, broches. Fotografía Susana Dragotta.

¹²¹ 'Gran presencia mendocina en ArteBA 2009', documento electrónico: mdzol.com, <http://www.mdzol.com/mdz/nota/129880-Gran%C2%A0presencia-mendocina-en-arteBA-2009/> (consulta 15 de mayo de 2012).

Este objeto posee dos funciones, una como escultura y otra como vestimenta performática¹²². Montada a la altura del espectador ofrece sus detalles al acercarse y muestra su otra función, la de vestimenta, aunque tal posibilidad está vedada al espectador de museo. Durante el uso performático funciona como un disfraz, y la artista deambula entre los espectadores vistiendo la prenda. En su uso performático, el objeto tiene doble simetría, una en torno al eje vertical y otra en torno al horizontal (entre la cabeza de pato y la cabeza del usuario). En montaje la obra es un plano tensado compuesto por dos configuraciones en simetría especular. Cada una de estas configuraciones es una silueta de pato unida a la otra por un plano triangular de tela tableada. Los planos están bordeados por cintas y tienen contornos curvos en su mayoría. Los materiales son: tela gris opaca, vinilo liso amarillo y blanco, cintas grises y accesorios metálicos. Remite a los tipos icónicos ‘vestido’, ‘pato’ y ‘disfraz de pato’. La retórica es de ordenamiento racional. En uso performático la artista deambula vistiendo la prenda. Obra que tiene dos funciones, una como objeto escultórico y otra como vestimenta performática, lo cual constituye huella de producción. Interdiscursivamente se vincula con ‘Mi caballo de fuego’ de la serie anterior. Los vestuarios teatrales realizados por Leo Peralta se relacionan con ‘Mi caballo de fuego’ y con ‘Pato pesado’ por la forma de construir usando botones y tela industrial.

Según los modos de producción sígnica es una ostensión de ejemplo. El disfraz de pato expresa la clase de la que es miembro: disfraces de animales.

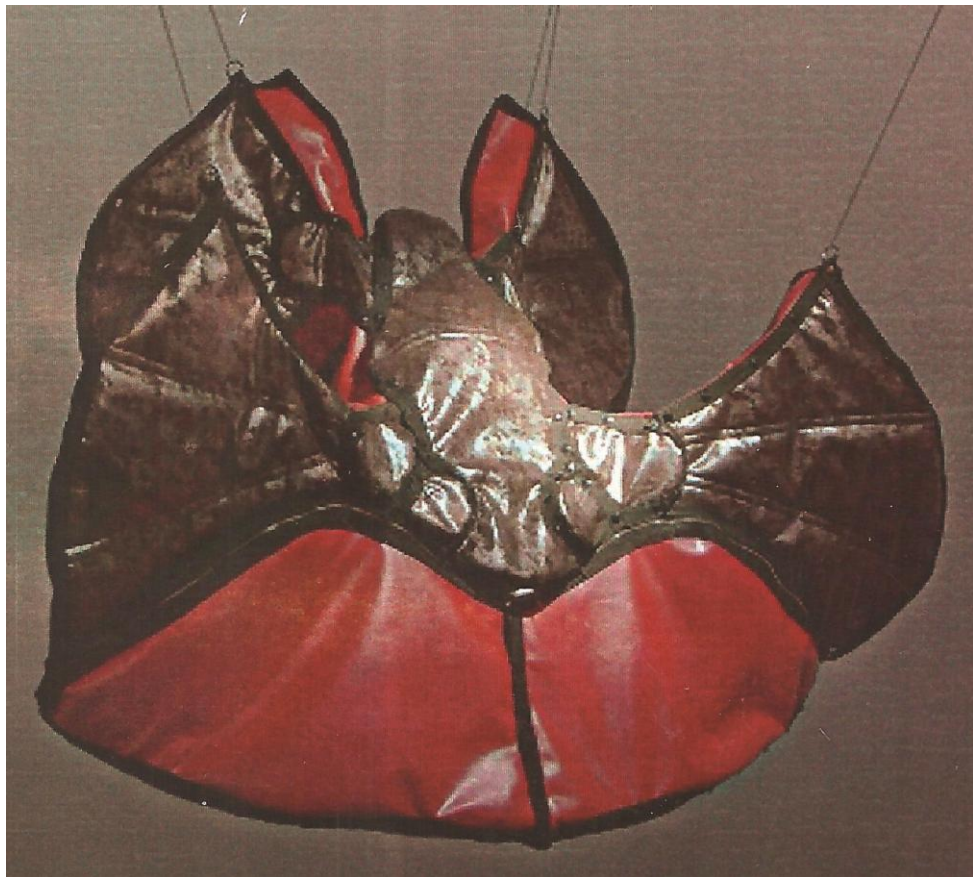
Este vestido lo usó Susana Dragotta para su performance en ArteBA 2008. La performance consistía en armar el objeto ensamblando sus broches y cremalleras, y luego ponérselo y caminar por la feria. Este tipo de acciones buscaban generar interés en el artista o en el stand de su galería, y es una práctica común en esta feria. En Septiembre de 2009 esta obra formó parte de la exposición denominada ‘Indicios’ realizada en Buenos Aires:

‘Como parte de la celebración en Buenos Aires de los 70 años de la fundación de la Universidad Nacional de Cuyo, se realiza la muestra ‘Indicios’ que reúne obras de artistas plásticos mendocinos contemporáneos, elegidos por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad. La Facultad fue creada en 1980...

¹²² ver ‘Mi caballo de fuego’ de la serie ‘Brillantes vacíos...’.

*Gestos, palabras, sonidos o imágenes, son insuficientes por sí solas; es indispensable que con ellas, alguien se conmueva. Resulta indispensable, entonces, que el receptor se convierta en un verdadero participante, utilizando sus poderes de observación e imaginación para conseguir la conexión entre esa realidad visual, material y tangible, y ese otro nivel ausente. La muestra que ofrecemos, a modo de INDICIOS, provoca completar la experiencia artística de los creadores, invitando a una vivencia profundamente expresiva, en la cual cada espectador se convierta en artífice de interpretaciones múltiples.*¹²³

Además de la obra de Dragotta, se mostraron trabajos de Vivian Magis, Gabriela Menéndez, José Luis Molina y Alejandro Iglesias.



37. 'Ranita de San Antonio a cuántos sapos habrá que besar para encontrar un novio'. 2007. Medidas: 120x150 mts. Materiales: telas vinílicas, broches, cintas, arandelas. Colección del artista. Fotografía Susana Dragotta.

¹²³ **Indicios, Muestra de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo, documento electrónico:** arte-online.net, 20 de septiembre de 2009, (consulta 17 mayo 2012).



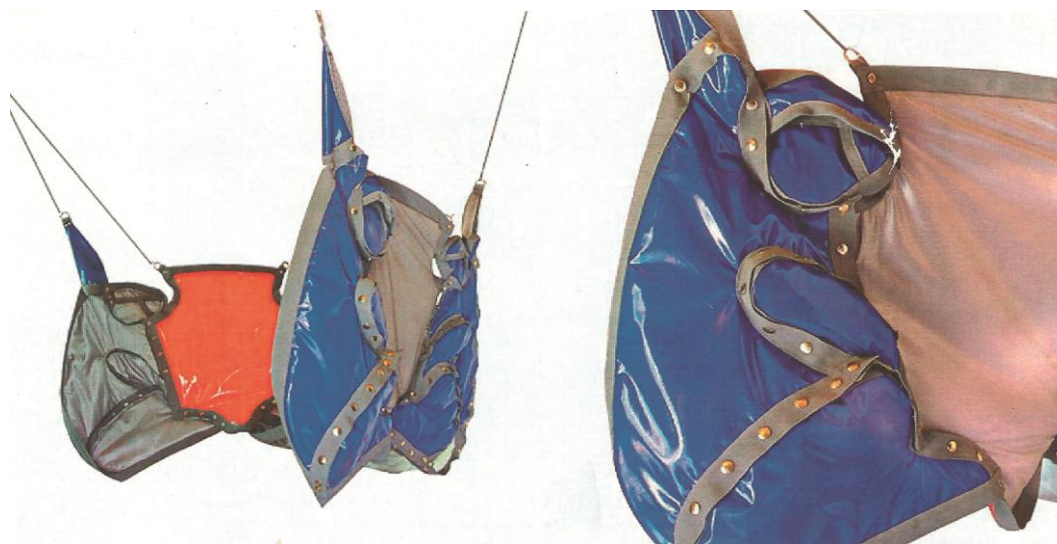
38. Montaje en MMAMM. Crédito fotografía: Fundación del Interior

‘**Ranita...**’ tiene un tamaño a escala aumentada respecto al tipo representado. Suspendeda por tanzas contra la pared, lo que impedía observar el reverso de la forma. Es una forma creada a partir de planos de tela ensamblados o cosidos entre sí. Los planos varían de tamaños y poseen contornos curvos en general. Simetría especular en torno a un eje vertical. Simetría con variaciones en torno a un eje horizontal, lo que da a la forma una doble simetría. Los planos se pliegan y tensan para adquirir la forma. Cintas bordean los contornos y señalan líneas dentro de los planos. Otras líneas estructurales están señaladas con dobles líneas de costura. Los materiales son: tela roja y marrón satinada con una textura visual moteada. Cintas negras y accesorios metálicos. El título refuerza la relación con el tipo icónico ‘rana’. El grado de iconismo es de intermedio a bajo. Montaje y materiales son las huellas de producción.

Según los modos de producción signica esta obra es una estilización del tipo expresivo ‘rana’. Invención pues el contenido es transformado en la manipulación del continuum. Este contenido y este continuum no estaban correlacionados en experiencias previas. Alude las preocupaciones de un cierto tipo de persona buscando novio, la decepción, el cansancio, las expectativas relación romántica, san antonio el

santo que da novio, la princesa que besa al sapo para que se convierta en príncipe, ese cuento tiene gran carga simbólica porque plantea la transformación del ser amado, es decir una metamorfosis y también sobre el hombre correcto para cada mujer. Esta obra también remite a las ilustraciones científicas en los libros de ciencias.

El título de la obra se asocia con el cuento 'El rey rana o Enrique el férreo' de los hermanos Grimm. Las sucesivas adaptaciones de la historia conservan el episodio en que la princesa besa a la rana que así vuelve a recuperar su forma de príncipe humano.



39. 'Conejos portando carruajes'. 2007. Medidas: 150x120x100 cms. Materiales: telas vinílicas, broches, cintas. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta.

‘**Conejos...**’ representa cuatro animales, a diferencia de todas las obras anteriores que muestran un individuo. Montaje a la altura de la mirada del espectador. En un montaje alternativo la obra se colgó desplegada contra la pared. Que el montaje permita tanta variación en la forma de la obra, muestra que el proceso de montaje es constitutivo del discurso artístico en este caso. Esta obra fundamenta que el montaje sea tomado como huella de producción. La obra está compuesta por dos configuraciones planas simétricas, unidas por un plano paralelo al piso. Cada una de estas configuraciones está organizada en torno a una simetría especular. Presenta entonces una doble simetría, pero no alrededor de dos ejes

perpendiculares como en obras anteriores, sino una doble simetría en torno a un eje vertical (para cada configuración) y en torno a un plano vertical perpendicular al piso. Los planos son de contornos curvos y están bordeados por cintas. Esta obra presenta con mayor evidencia porciones en las que la cinta se independiza del contorno para curvarse en el espacio cambiando de orientación (por ejemplo en las cabezas de los conejos). Esta característica no es una innovación pues aparece también en obras como 'Jabalina rosada' y 'Laxodonta'. Señalo esta característica para agrupar por oposición un grupo de obras de desarrollo plano como 'Pato pesado' y 'Portal/mariposa gigante'. La combinación de colores, es la misma usada para el interior de 'Ungulada rumiante' de esta misma serie productiva. Telas azul, roja y gris de textura lisa satinada. Cintas grises. Accesorios metálicos. El tipo icónico al que remite es de 'conejo'.

Según los modos de producción signica esta obra es una invención pues es nueva la correlación entre expresión y contenido.

Esta obra junto a 'Ungulada rumiante' fue expuesta en la ya citada muestra homenaje a Molinelli.

'Preso y trofeo mi cabeza en la pared de tu pieza'



40. 'Cabra'. 2007. Medidas: 100x70x50 cms. Materiales: tela vinílica, broches, cintas. Colección del artista. Fotografía de Susana Dragotta.

Para producir ‘Cabra’ el proceso de trabajo comenzó con selección de objetos para continuar con la construcción de un trofeo usando tela vinílica, cintas, arandelas, botones a presión. Retoma la línea de producción establecida en la serie anterior para las obras-trofeo. El montaje es sobre la pared, a la altura de la mirada del espectador, refuerza la analogía con un trofeo de caza. Forma oblonga. Los objetos están dispuestos según un centro y ejes radiales. Una máscara de cabra está dispuesta en el centro del objeto y alrededor se ubican figurillas de plástico usadas en la construcción de trofeos deportivos. Dos cintas dispuestas en ordenamiento radial acentúan la simetría axial en torno a un eje vertical. Los materiales son: tela vinílica blanca bordeada con cintas negras. Máscara de plástico blanco y negro con acentos en tonos rosas. Figurillas de plástico dorado. Accesorios metálicos.

Los tipos icónicos a los que remite son: ‘trofeo’, ‘máscara de cabra’ y ‘figurillas de trofeos deportivos’. La obra une el tipo ‘trofeo de caza’ con el ‘trofeo deportivo’. Las figurillas aladas simbolizan la victoria, tal es el significado en los trofeos deportivos. Además estas figurillas remiten a un tipo humano particular: el humano alado y es en este sentido que muestran una transición entre humano y animal. Más adelante veremos otro trofeo que explora esta innovación incluso a niveles formales. La retórica es de ordenamiento racional de los objetos encontrados y en el proceso de trabajo. La inserción de objetos encontrados constituye una huella de producción.

Según los modos de producción sónica esta obra es una ostensión de muestra ficticia donde el contenido es el objeto y su clase. El objeto es un trofeo ficticio de caza y la clase los trofeos de caza. Este subgrupo de obras plantea la analogía entre el cazador y su presa y el amante y su objeto de deseo.

La unión de trofeo de caza y trofeo deportivo plantea el concepto de caza deportiva pero más profundamente la competitividad y la relación entre la casa como actitud en relación con los fines que persigue. Pues la caza con fines deportivos es una acción imbuida de estilo, en cuanto modo de actuar depurado y reglado. **Las figurillas aladas como símbolo de la victoria y además como transición entre lo humano y lo animal.**

En una entrevista para Diario Los Andes en Diciembre del 2007 Dragotta caracteriza este grupo de obras:

‘¿A qué se debe a que asociaras los trofeos con los sujetos?

A esta noción del “cazador, cazado”. A esa costumbre de los cazadores, de colgar en las paredes sus trofeos. Esta idea de cómo uno puede, a un mismo tiempo, ser presa y cazador. Una de las obras se llama “Presa y trofeo. Mi cabeza en la pared de tu pieza”. Me gustó mucho esa idea y viajé a Buenos Aires a comprar más caretas de animales para seguir trabajando en esas ideas.’¹²⁴



41. ‘Gatos’. 2007. Medidas: 100x70x50 cms. Materiales: telas vinílicas, broches, cintas, caretas. Fotografía de Susana Dragotta.

El proceso de trabajo es análogo al descripto anteriormente. De un modo particular esta obra presenta dos máscaras, dos individuos presentados, y en ese sentido es atípica en cuanto al resto de los trofeos. Como la obra ‘Conejos portando carruajes’, éste trofeo muestra que la artista prueba los límites del código que ella misma creó. En otras palabras, podemos apreciar en este trofeo cómo la artista pone

¹²⁴ Patricia Slukich. **Me siento una mujer contemporánea, documento electrónico:** losandes.com.ar, 13 de diciembre de 2007, <http://www.losandes.com.ar/notas/2007/12/13/estilo-251233.asp> (consulta: 15 enero 2013).

a prueba las reglas bajo las cuales produce. El montaje es análogo al descripto anteriormente. Este grupo de trofeos fue exhibido como una sola obra compuesta de varios objetos. Forma compuesta por dos círculos unidos. Simetría especular en torno a un eje vertical. Dos máscaras muy similares se ubican en los centros de cada círculo. Remaches metálicos acentúan el contorno de las máscaras. Cinta con remaches bordea la forma dándole grosor. Los materiales son: tela vinílica celeste, cinta blanca y accesorios metálicos. Máscaras de plástico blanco. Remite a ‘trofeo’, ‘gato’ y ‘trofeo de máscaras de gato’.

Según los modos de producción signica es una ostensión de muestra ficticia donde el contenido es el objeto y su clase. El objeto es un trofeo ficticio de caza y la clase los trofeos de caza.



42. ‘La más perra’. 2007. Materiales: telas vinílicas, broches, cintas. Medidas: 70x40 cms. Fotografía de Susana Dragotta.

Esta obra junto con el trofeo de ‘Gallo’ presenta el uso de tela estampada con un motivo figurativo. En este caso son cabezas de perros. En series anteriores el uso de tela estampada como en ‘Leopardo’ o ‘Famosa cebra’ reforzaban el tipo al que remitían. Este trofeo presenta en la tela estampada una multiplicidad de individuos rodeando la máscara encontrada. El sentido de esta obra incluye la presentación de

un individuo en yuxtaposición a un grupo de la misma especie. Esta yuxtaposición incluye una oposición: la máscara como objeto tridimensional está rodeada de representaciones bidimensionales. Forma oval con el eje mayor dispuesto en sentido vertical. La máscara está ubicada en el centro. Simetría axial. Cintas rodean la forma y forman un bozal para la máscara. Los materiales usados en esta obra son: tela vinílica estampada con motivo figurativo de alto grado de iconicidad. Los tipos icónicos a los que remite son: ‘trofeo’, ‘máscara de perro’ y ‘cabezas de perros en el estampado de la tela’.

Según los modos de producción signífica es una ostensión de muestra ficticia donde el contenido es el objeto y su clase. El objeto es un trofeo ficticio de caza y la clase los trofeos de caza. Alude a que entre todos los individuos, uno de ellos es diferente porque es el objeto moroso. Todos son iguales, pero el objeto amoroso parece diferente. Tiene un bozal, otras obras también tienen un bozal. El bozal es no poder morder, hacer daño, no poder hablar también, es la dominación de lo natural a través de la técnica. El vestido al igual que el bozal, simbolizan la técnica.



43. ‘Chanco’. 2007. Medidas: 70x40 mts. Materiales: telas vinílicas, careta, cintas, broches a presión. Fotografía de Susana Dragotta.

‘**Chanco**’ posee forma oval. Simetría en torno al eje vertical. La máscara de cerdo y el plano circular rojo están ubicados simétricamente en torno a un eje horizontal. Cintas bordean las formas y forman un bozal para la máscara. Accesorios metálicos. Los materiales utilizados son: tela vinílica blanca. Máscara en tono rosa con detalles en negro. Círculo de tela vinílica roja hace contrapunto a la máscara y es en este sentido que esta obra se relaciona con la anterior ‘Gatos’ pues también presenta una duplicidad aunque no de dos objetos. La duplicidad en esta obra es entre una máscara y un elemento formal: ‘cerdo’ y ‘círculo rojo’. A diferencia de ‘La más perra’ la yuxtaposición es entre el objeto máscara y un objeto no icónico. Los tipos icónicos a los que remite son ‘trofeo’ y ‘máscara de cerdo’.

Según los modos de producción signica esta obra es una ostensión de muestra ficticia donde el contenido es el objeto y su clase. El objeto es un trofeo ficticio de caza y la clase los trofeos de caza.



44. ‘Gallo’. 2007. Medidas: 70x70 mts. Materiales: cintas, tela vinílica, máscara, broches. Fotografía de Susana Dragotta.

En **‘Gallo’** la relación entre la máscara y el estampado de la tela ya no muestra un individuo entre un grupo sino que presenta un individuo rodeado de individuos de otra especie. Forma circular. La máscara está ubicada en el centro de la forma. Dos cintas rodean la máscara en ejes horizontales paralelos. Los materiales utilizados son: máscara de plástico amarillo y rojo. Cintas amarillas y accesorios metálicos. Tela vinílica amarilla estampada. Los tipos icónicos a los que remite son: ‘trofeo’, ‘gallo’, ‘trofeo de máscara de gallo’, ‘aves’ y ‘mariposa’. El estampado de la tela presenta aves y mariposas, animales que vuelan mientras que el gallo no lo hace. Esta yuxtaposición señala una incapacidad del tipo al que remite ‘gallo’

Según los modos de producción signífica es una ostensión de muestra ficticia donde el contenido es el objeto y su clase. El objeto es un trofeo ficticio de caza y la clase los trofeos de caza. También es una invención.

El gallo del gallinero, el único macho, rodeado de hembras. Alude a la gallardía. Al hombre mujeriego y orgulloso. Aunque por otro lado este es un animal doméstico que ha de ser sacrificado para su consumo.



45. ‘Zorro clínico’. 2006. Medidas: 60 x 60cms. Materiales: telas vinílicas, máscaras, cintas, broches. Fotografía de Susana Dragotta.

‘Zorro clínico’ presenta máscaras de humanos con dientes de vampiro. Las demás obras trofeo presentaban máscaras de animales. El trofeo ‘Cabra’ presentaba figurillas humanas y en ese sentido se diferenciaba de los demás trofeos. Este trofeo presenta un tipo humano que analizaré en profundidad más adelante. Sin embargo la innovación del trofeo ‘cabra’ es explorada nuevamente incluso desde el ordenamiento de los objetos en ejes radiales. Forma circular. La máscara de zorro está ubicada en el centro del objeto. Alrededor y en ejes radiales se ubican las máscaras de vampiro. Cintas dispuestas a modo de bozal en ejes diagonales acentrales rompen la disposición radial. Los materiales empleados en la obra son: tela vinílica blanca, cintas blancas con accesorios metálicos y máscaras de plástico. Los tipos icónicos a los que remite son: ‘trofeo’, ‘zorro’, ‘máscara de zorro’ y ‘vampiro’. Las máscaras de vampiros remiten a un tipo humano con características animales, opera como un tipo en transición entre humano y animal del mismo modo que lo son las figurillas del trofeo ‘Cabra’. Interdiscursivamente en cuanto al proceso de producción se relaciona con el trofeo ‘Cabra’.

Según los modos de producción sígnica esta obra es una ostensión de muestra ficticia donde el contenido es el objeto y su clase. El objeto es un trofeo ficticio de caza y la clase los trofeos de caza.

Alude a los celos, el engaño. Se relaciona con el zorro como animal simbólico. Desde las fábulas de animales que los animales se han humanizado adquiriendo una personalidad arquetípica definida. Las caretas blancas parecen las rivales en la conquista amorosa, vampiresas, por los dientes. El zorro es simbólicamente el animal que miente, el que puede fingir lo que no es. El personaje del vampiro como transición entre lo humano y lo animal.



46. 'Famosa cebra'. 2009. Medidas: 118x150x60cms. Materiales: textiles vinílicos, cintas, broches. Fotografía Susana Dragotta.

‘Famosa cebra’ es un objeto tridimensional de tela. El proceso comienza con planeamiento por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras. Se contemplan posibles modificaciones durante la construcción para optimizar el ensamblado de los planos. Hay menos ambigüedad en la vinculación con el tipo icónico dado por el uso de tela con estampado de cebra. Montaje elevado considerando la altura del espectador. La forma es de cabeza de equino/ungulado. El tipo se identifica más fácilmente que ‘Perro terapéutico’ dado un mayor grado de iconicidad de las formas. El órgano de simetría es un plano de orientación vertical. Las formas en torno al plano de simetría se encuentran por duplicado, unidas por dos planos paralelos con disposición superior e inferior. El interior está vacío a modo de funda o carcasa. Los materiales usados son: telas blancas, negras y estampadas de cebra. Correas negras que definen el borde de los planos. Accesorios metálicos como botones, arandelas y cierres. El tipo icónico al

que remite es ‘cebra’ y ‘funda de cebra’. El estampado de cebra refuerza la relación con una piel de cebra, incluso si se observa que la forma está vacía en su interior. La retórica es de ordenamiento racional de los procesos y materiales. El ensamblado de la forma en el proceso de montaje y los materiales blandos son una huella de producción.

Interdiscursivamente es comparable formalmente a ‘Ungulada rumiante’ y a la anterior ‘Mi caballo de fuego’. El estudio comparativo propicia una visión en la que cada obra es ensayo preparatorio de las siguientes.

Según los modos de producción sígnica esta obra es una ostensión de muestra ficticia pues es un disfraz de cebra para una cebra, esto implica una invención de un objeto de carácter artificial destinado hipotéticamente a cubrir un ser natural. Pone de manifiesto la artificialidad de una confección humana para cubrir, disfrazar, tapar lo natural. Disfraza a la cebra de sí misma, por tanto establece una comparación entre ambos dominios, y muestra un cubrimiento para mostrar la cosa aludida. Remite a la ropa para animales y lo que esta ropa para animales significa: la humanización de los animales de compañía o bien la eliminación de lo animal por medio del desdibujamiento de lo propiamente animal. Restituye por medio de una funda artificial las rayas a la cebra. Es un disfraz de cebra para una cebra, de lo que se desprende que el sentido es disfrazar el animal de lo que es, casi una contradicción si tomamos en cuenta que el disfraz oculta. En este caso la operación oculta para mostrar.

El 98° Salón Nacional de Artes Visuales 2009, inauguró la exposición de premiados el 24 de Septiembre de 2009. La obra ‘Famosa cebra’ obtuvo el Gran Premio Adquisición en la categoría Arte Textil. Coscia, Secretario de Cultura de la Nación caracteriza al Salón de la siguiente manera en el catálogo de la exposición:

‘Toda cultura genera un arte fiel a sí mismo y a su identidad. Testimonio de ello es esta edición del Salón Nacional de Artes Visuales, el certamen más relevante y más antiguo del país en su tipo, estímulo permanente para los artistas argentinos, e invitación irrestricta a crear lenguajes e investigar nuevas técnicas. Este espacio

*expresa a la Argentina en toda su diversidad y sus matices; y nos permite convertirnos en protagonistas de nuestras propias imágenes.*¹²⁵

Se da a entender así que las obras premiadas representan la identidad argentina. También se presenta al Salón como una importante instancia legitimadora por su importancia y antigüedad. Además en su declaración, Coscia destaca el uso de nuevos lenguajes y técnicas. En el mismo catálogo, Smoje, el Director del Palacio Nacional de las Artes – Palais de Glace caracteriza al Salón como la pieza fundamental del Estado argentino en la promoción de las artes visuales. Resalta el crecimiento de los envíos en la categoría Nuevos Soportes e Instalaciones, especialmente en los formatos digitales identificando este crecimiento con la incorporación al Salón del paradigma del Arte Contemporáneo. También se destaca la cantidad de envíos de artistas del interior del país *‘lo que otorga al Salón un rasgo eminentemente federal’*.

En la categoría Textil de un total de 215 participantes, 189 son mujeres; del total de participantes 62 fueron seleccionados de los cuales 51 son mujeres. En la categoría Escultura de un total de 166 participantes, 76 son mujeres; del total de participantes 43 fueron seleccionados de los cuales 23 son mujeres. Del total de participantes (1893), el 1,22% pertenece a la región Cuyo.

En la categoría Escultura, todas las obras premiadas fueron de técnicas mixtas que incluían el hierro y el cemento junto con técnicas tradicionales como la chapa batida, tratándose de esculturas figurativas de bulto. Las obras premiadas de la categoría Arte Textil abarcaban bordados sobre lienzo, bordado de objetos y retazos cosidos sobre lienzo, además de la obra de Dragotta. En 2010, Dragotta formará parte del jurado del mismo Salón en la categoría Textil junto a: Ana María Battistozzi, Estela Pereda, Pupi Rymberg y Berta Teglio.

El 29 de Julio de 2009 se publicó en diario Los Andes una entrevista a Dragotta, con motivo de su reciente premiación en el 98° Salón Nacional de Artes Visuales. La nota, escrita por Patricia Slukich se tituló *‘Susana Dragotta: “Siempre hice la obra que se me dio la gana”*’.

¹²⁵ ‘Salón Nacional de Artes Visuales 98° edición’. Palais de Glace, Palacio Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2009, catálogo de exposición.

‘Puede que por su libertad creativa haya sido de aquellas artistas a las que Mendoza marginó con elegancia, algo así como: “Estás demasiado calificada para el puesto”. Puede que en su propia tierra muy pocos conozcan la potencia conceptual de su obra. Puede que sus piezas sean difíciles de vender. Puede que a pocos les suene su nombre. Puede que sea “lenta”, como ella misma se define, a la hora de producir. Todas estas son posibilidades, hechos discutibles o sujetos a una más amplia justificación. Pero hay instancias de legitimación que son elocuentes y no requieren del discurso para explicar: el nombre, la libertad creativa, la fuerza de la expresión, el acopio de la obra que pocos compran, o la lentitud del proceso creativo.’¹²⁶

De la nota se infiere que el premio obtenido por Susana Dragotta es sumamente prestigioso, es el máximo galardón. Según la periodista, la artista posee libertad creativa, y ha sido marginada por eso. Las obras son difíciles de vender; se hace alusión a la gran cantidad de tiempo invertido para su realización, a la lentitud en la producción.

El premio ha sido una instancia de legitimación, ubica a la artista en la escena nacional. Recién el año anterior (2008) tuvo ingreso al mercado nacional de arte. La artista señala una diferencia entre el circuito de críticos y galeristas (del que se considera excluida) y el de los reconocimientos honoríficos (que es el capital que desea disputar, capital cultural y social). Para ella, su obra tiene un valor que excede el del mercado del arte, y relaciona esto a una postura propia de los artistas de su generación. Susana Dragotta se considera una artista que no siguió los vaivenes del mercado de arte. Declara que construyó su obra con independencia de los premios y las posibles ventas, que el reconocimiento y la legitimación son externos a su actividad.

‘-Una de tus preocupaciones es qué sucedería con tu obra cuando vos no estés, este premio también garantiza que una de ellas estará bien cuidada...

-Sí. Ahora, lo que hice, fue donar un montón de obras a pedido de ED Contemporáneo. Doné muchísima: esculturas, dibujos. Pero la doné sabiendo que es gente a la que le interesa mi obra y porque va a pertenecer a todos. Eso también me

¹²⁶ Patricia Slukich. **Susana Dragotta: ‘Siempre hice la obra que se me dio la gana’**, documento electrónico: losandes.com.ar, 27 de julio de 2009, dirección URL: <http://www.losandes.com.ar/notas/2009/7/29/estilo-437451.asp> (consulta: 28 de agosto de 2010).

permitió sacarme de encima obra que se puede deteriorar. Imagínate que tuve que hacer una trastienda porque en el taller no cabía...

-Esta obra que obtuvo el premio ¿la hiciste para el concurso?

-Sí. Tiene que ver con la última producción de animales que he estado haciendo. Es una cebra: la tenía pensada para la muestra desde el año pasado y finalmente la hice para éste. Está hecha en un material al estilo “animal print”, lo que le da un carácter de imitación, de algo absolutamente falso; que es lo que quiero mostrar. Es artificiosa. La hice como si fuera un traje para ponerle a una cebra.

-¿Vas a seguir produciendo en torno de este concepto?

-Sí, pero de otra manera.

-¿Y hacia dónde va el giro?

-Es como hacer una simbiosis mía con el animal. Hoy pensaba, justamente, que hace ya varios años que trabajo con el cuerpo mío para hacer la obra. Ahora me interesa mirar esa parte autorreferencial de la relación del cuerpo con el afuera. También esta relación cuerpo – exterior ha venido girando más hacia lo ligado con el placer y el juego. Ahora las obras se parecen más a un juguete que a ese tono trágico que tenían los trabajos previos.’¹²⁷

La artista comenta la donación de obras a la colección de la galería ED Contemporáneo (actualmente perteneciente a Fundación del Interior). Sobre la obra ‘Famosa cebra’, la artista la considera perteneciente a la serie ‘Comportamiento animal’ y describe el sentido con que produjo la obra: una funda de cebra de acabado artificial. Dragotta luego describe el sentido que poseen para ella sus próximos trabajos.

¹²⁷ Patricia Slukich. **Susana Dragotta: ‘Siempre hice la obra que se me dio la gana’**, documento electrónico: losandes.com.ar, 27 de julio de 2009, dirección URL: <http://www.losandes.com.ar/notas/2009/7/29/estilo-437451.asp> (consulta: 28 de agosto de 2010).

Sobre la serie 'Una que muda', presentada el 18 de Noviembre de 2010

En Diciembre de 2010, Dragotta presenta la serie 'Una que muda'. Muda alude a la piel animal, y a la vestimenta en cuanto es muda de ropa, la muda es el cambio, la transición pero también es el mutismo, no poder o no querer responder. En esta serie lo tridimensional es llevado a su mínima expresión volumétrica: el relieve sobre tela, o gofrado de tela (estas obras definen las formas por medio de la diferencia de texturas). Se observa mayor austeridad tanto en la construcción espacial como en la variedad de colores de los materiales. Hay obras casi monocromáticas, elaboradas en materiales brillantes. Continúa apareciendo la vestimenta como tema, y reintroduce representaciones del cuerpo humano. Las representaciones del cuerpo remiten a la ilustración científica. Remite a las diferencias entre el cuerpo real y el cuerpo modelo, a la política representativa de los cuerpos.

También hay una vuelta de la artista al tema del cuerpo aludido, porque en series anteriores produjo vestidos vacíos de cuerpos, por eso le llamo el cuerpo aludido. Estas obras remiten a las huellas que dejan los cuerpos en las sábanas, durante el acto amoroso. Esta serie también es sobre la muerte, pues también remite a la huella del cuerpo en sábanas de hospital o en lechos de muerte, por eso algunas se llaman 'fantasma'. Es más para disfrazarse de fantasma, hay que poner una sábana sobre el cuerpo.

La serie es sobre uso del cuerpo en tanto objeto separado del sujeto como en la medicina moderna, en la ilustración científica, en la exposición de cadáveres, en las autopsias, incluso en la serie 'Una que muda' de Susana Dragotta vemos imágenes que giran alrededor de la noción de la transformación del cuerpo en objeto.

La íntima relación con la 'Lección de anatomía del Dr. Tulp' (1632) y la 'Lección de anatomía del Dr. Deijman' (1656), ambas de Rembrandt, nos muestra que este tipo de imágenes giran alrededor de la noción de la transformación del cuerpo en objeto, en una abstracción que se puede dominar.

Durante Noviembre de 2010, Dragotta participó de la muestra 'Cien años después...mujeres' en Cicunc:

'Las obras abordan el tema de la mujer en su dimensión de artista, pensadora y transformadora poniendo en relieve su participación en los cambios sociales, artístico-culturales y políticos que se han desarrollado en

*el último siglo en la Argentina, en el Cono Sur, en el mundo entero, como un movimiento pujante y expansivo.*¹²⁸

En 2010 también participa de la bienal de tapiz del Museo Sívori en la categoría tapiz artesanal, no recibe premio. En julio de 2011 participa también en una muestra de identidades y diversidad de género en el Espacio Contemporáneo de Arte curada por Pilar Altillo.¹²⁹

Una nota en el Diario Los Andes del 18 de diciembre de 2010, ‘Cristina Bañeros y Susana Dragotta en el MMAMM’ reseña la presentación de la serie ‘Una que muda’:

La nota inicia destacando la trayectoria de ambas a nivel local e internacional como artistas y docentes. Respecto a Dragotta, resalta que *‘...ganó el Gran Premio en el Salón Nacional de Artes Visuales 2009 y este año fue invitada a la muestra Identidad del Sur, Arte Argentino Contemporáneo, en The Smithsonian International Gallery, de Washington DC, como representante del arte argentino contemporáneo en los festejos del Bicentenario.*¹³⁰

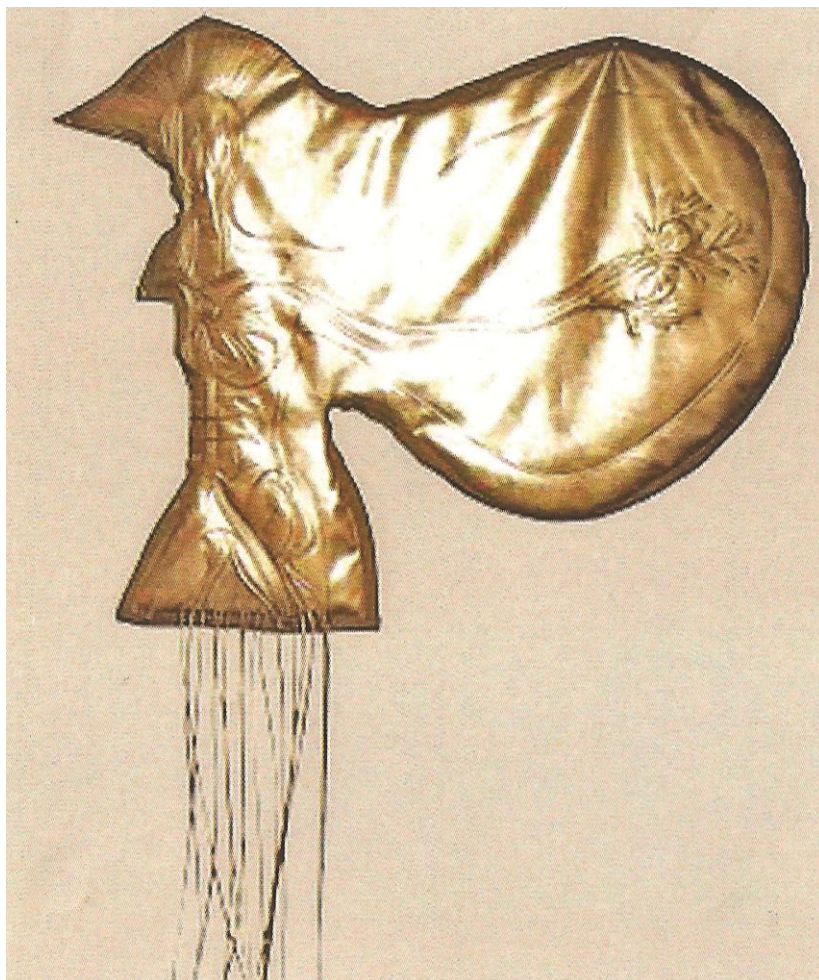
Sobre las obras, la nota las caracteriza como relacionadas con el mundo interno y externo de la autora. Esta referencia al mundo personal del autor, es un lugar común que rehúye la posibilidad de proponer una lectura. Destaca el cambio de tema en esta serie, aludiendo a que el cuerpo humano es el tema de las obras mientras que en la serie anterior eran los disfraces de animales. Refiere la ligereza de los materiales y la lentitud en la producción de las obras. Esto implica la construcción del valor de unos objetos artísticos, según el tiempo que demanda su fabricación y la innovación temática que presentan. La nota continúa con la descripción de otras obras: *‘Los objetos mantienen su corporeidad, contruidos con material vinílico impreso con la textura del cabello de la artista. Son representaciones de cáscaras- animales- autorretratos, suspendidos en el espacio y huecos.’*

¹²⁸ **Cien años después...mujeres, documento electrónico:** unidiversidad.com.ar, 9 de noviembre de 2010. (consulta 17 mayo 2012).

¹²⁹ **Muestra de identidades y diversidad de género en el ECA, documento electrónico:** muchamerd.com.ar, 26 de julio de 2011. (consulta 27 mayo 2012).

¹³⁰ **Cristina Bañeros y Susana Dragotta en el MMAMM, documento electrónico:** losandes.com.ar, 18 de diciembre de 2010. (consulta 27 mayo 2012).

La nota describe los materiales y la forma de las obras. La fuente es probablemente una corta entrevista con la artista. El objetivo es interesar al público para que visite la muestra.



47. 'Circulatoria'. 2010. Medidas: 120x150 cm. Materiales: dibujo con cordón sobre tela. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.

El proceso de trabajo para realizar '**Circulatoria**' comienza con un dibujo sobre papel. A partir de este diseño el dibujo se traslada por medio de cordones sobre un plano de tela. Aparte con el boceto sobre papel con que inició este proceso se producirá (en un proceso paralelo o posterior) un 'fantasma' de este primer objeto; como veremos en la obra siguiente.

Respecto a la serie productiva anterior se ha producido un cambio de código. Analizando esta serie productiva en interdiscursividad con la anterior:

‘Comportamiento animal’, se tratará de delinear la transición entre códigos. El montaje es por suspensión a la altura de la mirada del espectador. La obra ofrece posibilidad de inspeccionarla a corta distancia de acuerdo a los detalles en la factura. La obra presenta un plano de contorno irregular formado por curvas. La silueta del plano está determinada por el dibujo de un medio torso humano con un plano circular adosado a la altura del brazo. El plano de tela está delineado con cordón, en una representación del sistema circulatorio a la manera de la ilustración científica. Rematan por la parte inferior una hilera de cordones. Los materiales utilizados son: tela dorada de textura satinada, cordón dorado. El tipo icónico al que remite es ‘ilustración científica del cuerpo humano’. En este sentido esta obra representa una imagen. En un nivel más abarcativo remite al tipo ‘cuerpo humano’. Se observa disposición minuciosa de los materiales. Hay un ordenamiento racional de los procesos. Alto grado de iconicidad respecto al tipo representado, el cual está representado como dije con minuciosidad. La blandura del material constituye una huella de producción.

El título de la obra: ‘Circulatoria’, especifica el cuerpo representado como femenino. Esta obra fue confeccionada a partir de un dibujo, ese dibujo será utilizado por Dragotta para producir otra obra: ‘Fantasma de circulatoria’. El proceso de trabajo produce entonces dos objetos. Esta obra tiene un ‘fantasma’. Dragotta produce dos representaciones, la de un cuerpo y la de su fantasma. La representación del fantasma ha sido realizada en un plano de tela que parece mucho una sábana. El fantasma tiene en bajo relieve lo que en esta obra es la línea.

Interdiscursivamente se relaciona con otras obras en las que se utiliza el material tela dorada, por ejemplo: ‘Muñeca dorada’, ‘Sacro fagocitador’. También se conecta con las figurillas doradas de la obra ‘Cabra’ de la serie productiva anterior, en el sentido de que son representaciones de cuerpo humanos alados y esta obra presenta una sección de un cuerpo humano alado.

Según los modos de producción signica esta obra es una réplica y estilización pues es un dibujo que remite a un tipo expresivo que es otro dibujo. También opera como una invención pues instituye un código y la correlación entre expresión y contenido no existía previamente. Esta obra muestra un cuerpo visto por dentro. ¿Qué cuerpo se puede ver por dentro? Un cuerpo muerto, un cuerpo en una operación

quirúrgica. Un cuerpo en una autopsia. En los diagnósticos médicos por imágenes. Un cuerpo-objeto.

La disección de un cuerpo se hace ‘para verlo’ por dentro. Un cuerpo visto por dentro, disecado, es un cuerpo objetivado, sin identidad, un cuerpo normalizado, pues eso también hace la ilustración científica: normaliza el cuerpo humano para representarlo en su generalidad. Una disección es un procedimiento que al abrir, destruye, que destruye para mostrar. La disección destruye, destruye para mostrar porque una vez abierto el cuerpo de ese modo no se lo reconstituye nuevamente, no se puede pues es un cuerpo muerto.

El dorado es ornato, pompa. La línea es dibujo y en cuanto tal es estilo, es ornato también. Tal como son ornamentales los flecos que rematan este objeto.

El título plantea un femenino, algo muy raro en la ilustración científica. En la ilustración científica los cuerpos representados son mayoritariamente masculinos (excepto para representaciones específicas del cuerpo femenino).

Una nota en Diario Los Andes reseñó la muestra “Una que muda”, que nace bajo la premisa *"La obra es escritura. Se puede leer, dice, duda o pregunta"*.¹³¹

¹³¹ **Muestra colectiva en el MMAMM, documento electrónico:** losandes.com.ar, 2 de noviembre de 2010. (consulta 27 mayo 2012).



48. 'Fantasma de circulatoria'. Año: 2010. Medidas: 150x140 cms. Materiales: papel sobre tela. Fotografía de Susana Dragotta.

Para '**Fantasma de circulatoria**' el proceso de trabajo inicia a partir del boceto dibujado. A partir del boceto dibujado producido para la obra 'Circulatoria', la artista recupera ese dibujo, cala sus líneas y adhiere este papel calado a un plano rectangular de tela. Este proceso de trabajo parte de un proceso de trabajo de otra obra. Visto de otro modo, un proceso de trabajo inicial produce dos obras. Es un caso de institución de código pues relaciona de una nueva manera el plano de expresión y el plano de contenido.

El montaje es por suspensión a la altura de la mirada del espectador. La obra ofrece la posibilidad de inspeccionarla a corta distancia de acuerdo a los detalles en la factura. La distancia con el espectador es media, la que se requiere para ver una imagen de este tamaño, dos metros y luego prevé un acercamiento. La obra se cuelga por la parte superior en el montaje. La forma de la obra es un plano rectangular de tela que presenta en relieve una sección de un torso humano en el estilo de la ilustración científica del sistema circulatorio. A la altura del brazo hay un plano circular. La línea está dada con bajorrelieve, lo que en la obra anterior era fondo (en

la tradicional oposición figura – fondo) en esta obra es figura, es un reverso en este sentido. Por eso señalo esta obra como pareja y opuesto a la vez de la obra anterior. Los materiales son tela vinílica amarilla de textura satinada. Monocromía y a la vista se presenta este sólo material (el reverso tiene el papel calado adherido a la tela). Remite a la representación del sistema circulatorio del cuerpo humano que se encuentra en enciclopedias y textos científicos. Remite al mismo tipo icónico que la obra con la que hace pareja. Minuciosidad en el acabado. Pliegues y arrugas del material alejan el objeto de las anteriores reminiscencias industriales. El grado de iconicidad es alto.

Según los modos de producción signica esta obra es una réplica y estilización pues es un dibujo que remite a un tipo expresivo que es otro dibujo. Es además una invención pues instituye un código y la correlación entre expresión y contenido no existía previamente. El cuerpo está aludido por la huella que deja aunque el modo de producción signica no es una huella de un cuerpo. Estrictamente es una ficción de una huella. Es importante pensar que remite al mismo tipo icónico que la obra con la que hace pareja, pero remite al mismo tipo de un modo diferente, al nivel en que esta sábana o sudario presenta en relieve lo que parece una huella del cuerpo dibujado en la otra obra. Funciona a la vez como su par y como su opuesto. Siendo un fantasma, es esta la huella de un fantasma en una sábana. Es un fantasma el espíritu que animaba un cuerpo, si la obra anterior presenta un cuerpo aludiendo su materialidad, un cuerpo disecado, objetivado, esta obra presenta el espíritu que animaba ese cuerpo. De todas formas esta obra alude por su ausencia al cuerpo en cuanto simula una huella.

En la pintura moderna las crucifixiones, los desnudos detrás de cortinados que se abren y otros temas iconográficos producen la presentación de un cuerpo por medio de la representación de un cuerpo. Por ejemplo el motivo iconográfico de un ángel sosteniendo el cuerpo de Cristo.¹³² A diferencia de los retratos de la corte como los del s.XVI de Tiziano o los del s.XVIII de Mengs, que exhiben vestimenta e investidura en lugar del cuerpo y el cuerpo real es reemplazado por los atributos

¹³² Valgan de ejemplo ‘Cristo muerto sostenido por un ángel’, de Antonello da Messina, 1475; y ‘Ángel sosteniendo el cuerpo de Cristo’ de la escuela flamenca del s.XVI.

simbólicos del poder pues esa es en ese caso la función del ropaje¹³³; esta obra representa un cuerpo.

En 2012 Susana Dragotta gana el diploma al mérito en arte textil¹³⁴: premio honorífico obtenido junto con Leo Chiachio Daniel Giannone, Marina De Caro, Roberto Fernández, y Analía Segal en la categoría arte textil. Entregados el 4 Septiembre de 2012 en Ciudad Cultural Konex. Buenos Aires. Jurado compuesto por: Luis Felipe Noé, Ricardo Blanco, Blas Castagna, Rafael Cippolini, María Teresa Constantin, Alicia de Arteaga, Alberto Giudici, Facundo Gómez Minujín, Berto González Montaner, María Herrada, Fabián Lebenglik, Adriana Lestido, Matilde Marín, Eduardo Médici, Lucía Pacenza, Emilio Rivoira, Adriana Rosenberg, Diana Saiegh, Fernando Sendra, Ronald Shakespear y Diana Wechsler.



49. 'La cascaruda'. Materiales: lona, cierres, broches a presión. Colección del artista.

Fotografía de Susana Dragotta.

¹³³ Estos desarrollos pertenecen a la obra de Louis Marin, y exceden a esta investigación: *La Critique du discours: études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, París, Éditions de Minuit, 1975.

¹³⁴ **Generación Konex, documento electrónico:** clarin.com, 15 de mayo de 2012.(consulta 27 mayo 2012).

El proceso de trabajo de **‘La cascaruda’** fue análogo a varias obras anteriores: Planeamiento por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras. El código creado en series anteriores ahora será usado para poner en relación la obra con un sentido diferente, por tanto hay una renovación del código o bien un cambio. El montaje es por suspensión a la altura del espectador. El tamaño de la obra favorece la contemplación a uno o dos metros y la visión es circunambulatoria.

La obra posee simetría axial en torno a un plano vertical. Planos de contornos curvos cortados por duplicado o de forma simétrica. Los planos están totalmente bordeados por contornos naranja y cintas negras. Con las cintas en tensión se forma la obra, esto se produce en el montaje para su exhibición. La forma es hueca; una forma con un lado cóncavo y otro convexo. El espacio ha sido tratado a través de planos que al unirse y ser tensionados se curvan, se unen entre sí. Los materiales son tela translúcida color naranja, lona plotteada con la fotografía del cabello de Susana Dragotta. Cintas negras y accesorios metálicos. Los tipos icónicos a los que remite son ‘cabellera’, ‘peluca’, y muy débilmente a un insecto lo que está reforzado por el título de la obra. Ordenamiento racional de los procesos y la presentación de materiales y formas. Bajo grado de iconicidad. La fotografía impresa de cabello es una huella de producción. Esta obra no representa un cambio de código, pero sí pone en acción una serie de premisas probadas en series y obras anteriores. Veamos: tela estampada, como en ‘Leopardo’, ‘Famosa cebra’ e incluso estampada con fotografías como en ‘La más perra’. Forma de hamaca o cóncava-convexa como en la serie ‘Estuches-hamacas’, otra cosa en común con esta serie es el grado de iconicidad bajo, al igual que sucede en ‘Raya la carcajada’. La organización de acuerdo a una simetría axial es una constante en las obras de la artista. El tipo de obra que se ensambla en el montaje es constante también.

En esta obra podemos ver que la artista ha aplicado las variables que han resultado efectivas. Al mismo tiempo esta fórmula de producción está siendo puesta a trabajar en función de un sentido diferente (abandonar pieles de animales y/o hamacas para remitir al cuerpo humano). Utilizando un nuevo aspecto técnico: la fotografía sobre lona.

Según los modos de producción signica es una invención con consiguiente institución de código. Representa el cabello que es símbolo de la vanidad, y del

envejecimiento cuando tiene canas. El cabello también es signo de muerte, pensemos en el mito de que el cabello continúa creciendo después de la muerte. El cabello es sexual, porque es parte del cuerpo y por tanto puede representar al cuerpo como muestra. El cabello es cuerpo íntimo y también al mismo tiempo es adorno público. En la fotografía de la obra montada se puede ver por delante que la forma es de una peluca gigante de plástico. O sea que si en obras anteriores la artista restituía las rayas a la cebra, en esta obra restituye su propio cabello a sí misma, lo que es símbolo de una restitución de su identidad. El proceso de recepción establece que esta obra es una especie de autorretrato, pero es un autorretrato de un modo muy particular porque no está presentado el rostro de la artista sino solo su cabellera. La serie comportamiento animal no tematiza el cuerpo de los animales sino su piel, esta obra realiza una operación similar pues la artista para autorrepresentarse toma como muestra sólo su cabello. Además la peluca remite a la pérdida del cabello, lo cual es signo de la decadencia del cuerpo, de su finitud. Identifico que las obras de esta serie remiten a la muerte del cuerpo en general. De las máscaras que son disfraces y la artista las trató en obras anteriores ahora ha pasado a las pelucas que también son disfraces.

Con el mismo plotteo de fotografía de cabello, Dragotta produce una funda para un árbol. Este objeto formó parte de una exposición inaugurada en Noviembre de 2011 en la Nave Cultural de Municipalidad de Mendoza. La exposición se denominó 'Land Art'¹³⁵ y en el interior del edificio de la Nave se exhibieron obras de Kardo Kosta. En el espacio exterior los artistas Sepúlveda, Titonve, Villarroel, Marañón, Yamila Siliotti, y Dragotta además de Kosta produjeron instalaciones efímeras.

¹³⁵ Kardo Kosta. **Land art –Expo la Nave Cultural- Mendoza, documento electrónico:** landartkosta.blogspot.com.ar, 13 de noviembre de 2011. (consulta 27 mayo 2012).



50. 'Linha'. Dibujo con cordón sobre tela. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.

El proceso de trabajo para '**Linha**' es análogo a 'Circulatoria' de esta misma serie productiva. El proceso comienza con un dibujo sobre papel. A partir de este diseño el dibujo se traslada por medio de cordones sobre un plano de tela. Aparte con el boceto sobre papel con que inició este proceso se producirá (en un proceso paralelo o posterior) un 'fantasma' de este primer objeto; como veremos en la obra siguiente. El montaje es análogo a 'Circulatoria', por suspensión a la altura de la mirada del espectador. La obra ofrece posibilidad de inspeccionarla a corta distancia

de acuerdo a los detalles en la factura. Pero agrego que esta obra con forma de silueta al ser observada por el espectador produce un paralelismo entre el cuerpo del espectador y la obra. La forma es un plano de contorno simétrico que determina una silueta. La silueta del plano está determinada por el dibujo de un cuerpo humano. Sobre el plano de tela está delineado con cordón una representación del sistema linfático (indicado por el nombre de la obra) a la manera de la ilustración científica. La mitad inferior de la silueta está delineada por una serie de cordones dispuestos en líneas verticales. Los materiales son tela vinílica negra, cordones dorados, cinta negra bordea los planos. Accesorios metálicos como arandelas y botones a presión. Remite al tipo ‘ilustración científica del cuerpo humano’. En este sentido esta obra representa una imagen. En un nivel más abarcativo remite al tipo ‘cuerpo humano’. Se observa una disposición minuciosa de los materiales. Ordenamiento racional de los procesos. Alto grado de iconicidad respecto al tipo representado. La blandura del material es una huella de producción.

El tópico de las obras de siluetas es grandísimo y esta muestra gira en torno a eso. Esta obra tiene un ‘fantasma’. Dragotta produce dos representaciones, la de un cuerpo y la de su fantasma. La representación del fantasma ha sido realizada en un plano de tela que semeja una sábana. El fantasma tiene en bajo relieve lo que en esta obra es la línea.

Según los modos de producción signica esta una obra es una réplica y estilización pues es un dibujo que remite a un tipo expresivo que es otro dibujo proveniente de la ilustración científica del cuerpo humano. Invención pues instituye un código y la correlación entre expresión y contenido no existía previamente. Además remite visualmente a la dama de hierro, instrumento de tortura, es una carcasa, un estuche que controla, constriñe, castiga. El sistema linfático es el encargado de transportar los desechos provenientes del cuerpo.

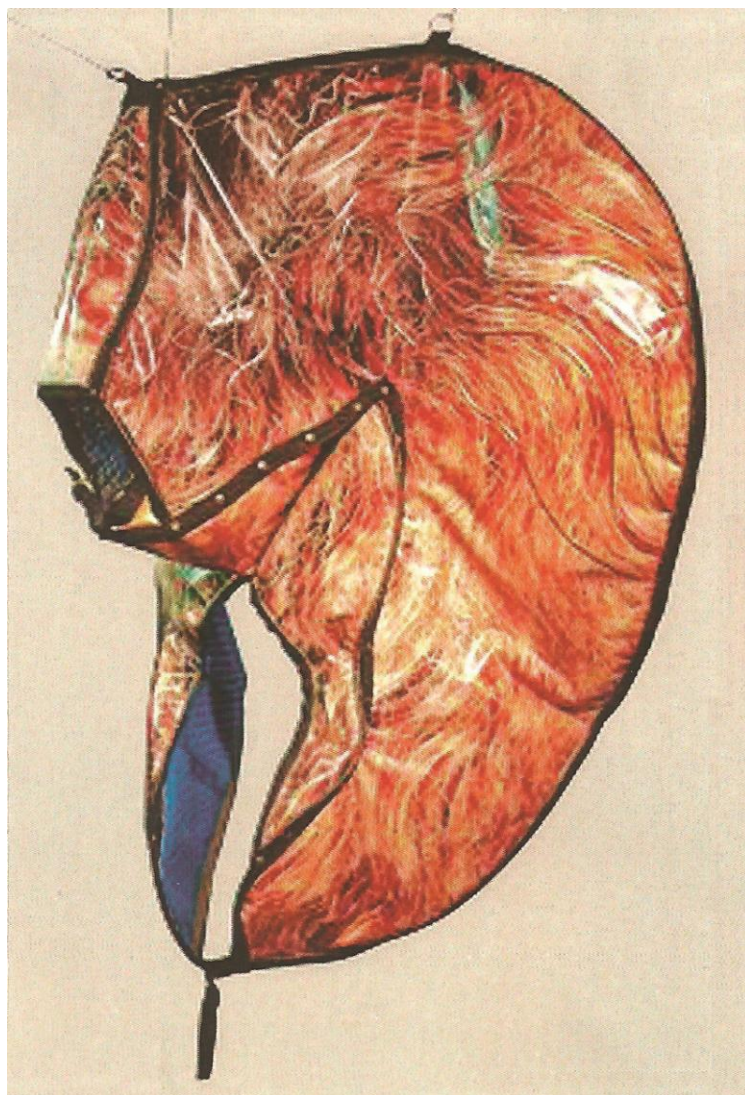


51. 'Fantasma de linfa'. 2010. Papel sobre tela. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.

El proceso de trabajo de '**Fantasma de linfa**' es como en '**Fantasma de circulatoria**' a partir del boceto dibujado producido para la obra '**Linfa**', la artista recupera ese dibujo, cala sus líneas y adhiere este papel calado a un plano rectangular de tela. Este proceso de trabajo parte de un proceso de trabajo de otra obra. Continúa con el código de '**Fantasma de circulatoria**'. El montaje por suspensión a la altura de la mirada del espectador contra la pared a modo de tapiz. La obra ofrece la posibilidad de inspeccionarla a corta distancia de acuerdo a los detalles en la factura. La distancia sugerida al espectador es entre uno y dos metros. Propone una visión frontal. La forma es como en '**Fantasma de circulatoria**'. Un plano rectangular de tela que presenta en relieve cuerpo humano en el estilo de la ilustración. La línea está dada con bajorrelieve, lo que en la obra anterior era fondo (en la tradicional oposición figura – fondo) en esta obra es figura, es un reverso en este sentido. Por

eso señalo esta obra como pareja y opuesto a la vez de la obra anterior. Los materiales son tela azul de textura satinada brillante. Un solo material de un solo color se presenta al espectador. Remite a la representación del cuerpo humano que se encuentra en enciclopedias y textos científicos. Remite al mismo tipo icónico que la obra con la que hace pareja. Aunque remiten al mismo tipo, lo hacen de diferentes modos. Minuciosidad en el acabado. Pliegues y arrugas del material alejan el objeto de las anteriores reminiscencias industriales. El grado de iconicidad es alto. Interdiscursivamente se vincula con una obra de Egar Murillo 'Idea del destino' de 2009 en base a un motivo iconográfico común.

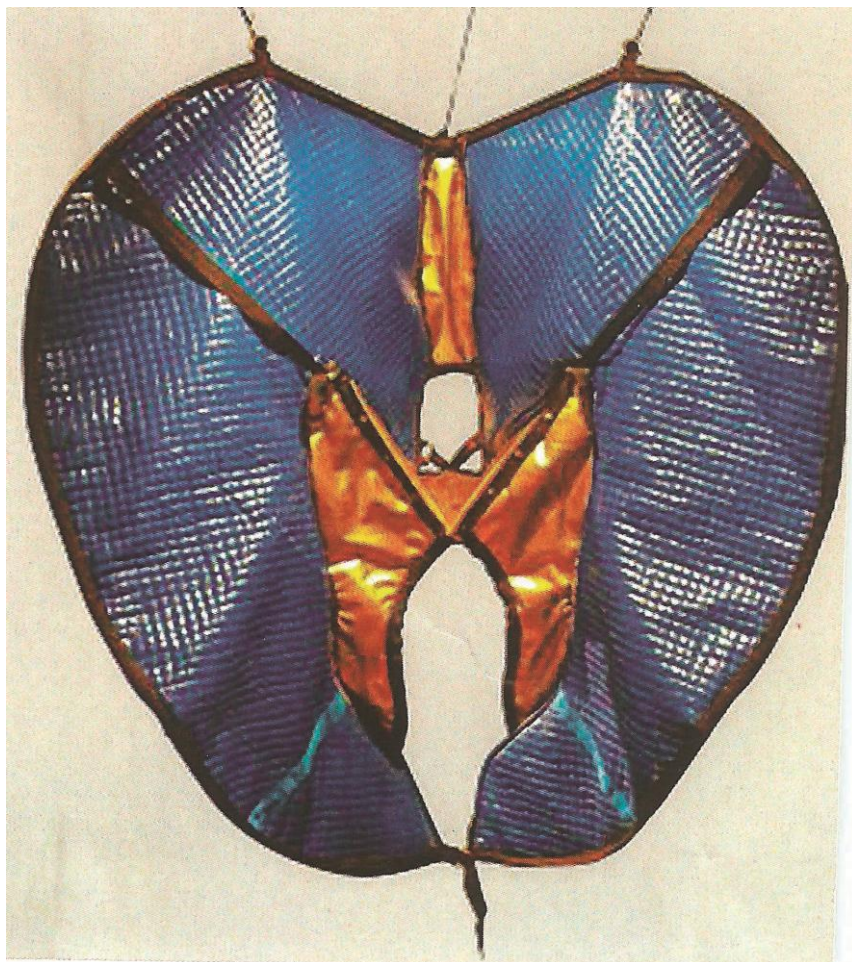
Según los modos de producción signica esta obra es una réplica y estilización pues es un dibujo que remite a un tipo expresivo que es otro dibujo. Es una invención pues instituye un código y la correlación entre expresión y contenido no existía previamente. El cuerpo está aludido por la huella que deja aunque el modo de producción signica no es una huella de un cuerpo. Estrictamente es una ficción de una huella. Representa el cuerpo desollado de las ilustraciones científicas. Es un sudario, una sábana que envuelve un muerto, es la última vestimenta.



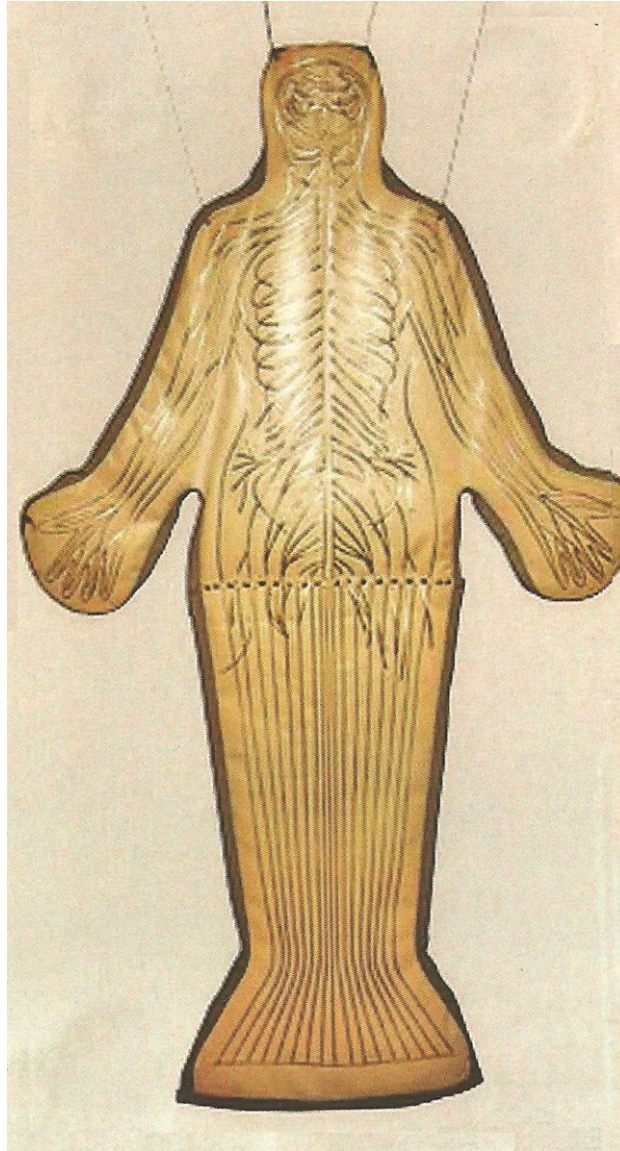
52. 'Mansita'. 2010. Materiales: fotografía sobre lona, broches, cintas. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.

El proceso de trabajo de '**Mansita**' análogo a varias obras anteriores planeamiento por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras. Constituye un caso de renovación del código pues construye un sentido diferente usando las mismas reglas que en obras anteriores. El montaje es por suspensión a la altura del espectador. El tamaño de la obra favorece la contemplación a uno o dos metros y la visión circunambulatoria. Posee dos planos en simetría especular se unen para formar una configuración de contorno redondeado. Lo que llamaré la cara frontal presenta una forma similar a un hocico de animal sin llegar a remitir a un animal. (forma estructuralmente comparable al hocico de cebra en 'Famosa cebra'). La cara posterior presenta la contraparte cóncava del 'hocico'. Cintas negras bordean los planos y tensan la forma. Accesorios metálicos. Los

materiales son lona vinílica plotteada con una fotografía del cabello de la artista. Tela dorada brillante y tela azul con motivo matelassé. Con refuerzo del título la cara frontal remite a un animal no específico y la cara posterior a una manzana partida por la mitad y al mismo tiempo a una vulva. Ordenamiento racional de los procesos y la presentación de materiales y formas. Bajo grado de iconicidad. La fotografía plotteada de su cabello es una huella de producción. Interdiscursivamente se relaciona con 'La cascaruda'. Según los modos de producción signica esta obra es una invención en cuanto articula una nueva correlación entre expresión y contenido.



53. Vista posterior de 'Mansita'. Fotografía de Susana Dragotta.



54. 'Matora'. 2010. Materiales: dibujo con cordón sobre tela. Colección de la artista.
Fotografía de Susana Dragotta.

El proceso de producción es análogo a 'Linha'. El proceso comienza con un dibujo sobre papel. A partir de este diseño el dibujo se traslada por medio de cordones sobre un plano de tela. Aparte con el boceto sobre papel con que inició este proceso se producirá (en un proceso paralelo o posterior) un 'fantasma' de este primer objeto. Continúa con el código de 'Linha'. El montaje es análogo al de 'Linha'. Montaje por suspensión a la altura de la mirada del espectador. La obra ofrece posibilidad de inspeccionarla a corta distancia de acuerdo a los detalles en la factura. Esta obra, en forma de silueta al ser observada por el espectador produce un

paralelismo entre el cuerpo del espectador y la obra. La forma es un plano de contorno simétrico que determina una silueta. La silueta del plano está determinada por el dibujo de un cuerpo humano. Sobre el plano de tela está delineado con cordón una representación del sistema motor (indicado por el nombre de la obra) a la manera de la ilustración científica. La mitad inferior de la silueta está delineada por una serie de cordones dispuestos en líneas verticales. A diferencia de 'Linha' las líneas no están ordenadas de forma divergente si no tendientes a rítmicas paralelas en general. Los materiales son cordones dorados sobre tela satinada del mismo tono, bordeado con cintas negras. Monocromía. Accesorios metálicos como arandelas y botones a presión. Como 'Linha' remite al tipo 'ilustración científica del cuerpo humano'. En este sentido esta obra representa una imagen. En un nivel más abarcativo remite al tipo 'cuerpo humano'. Disposición minuciosa de los materiales. Ordenamiento racional de los procesos. Alto grado de iconicidad respecto al tipo representado. La blandura del material es una huella de producción.

Interdiscursivamente hace pareja con su 'fantasma' pero también con 'Linha'. El receptor al contemplar la obra pasa a formar parte de un juego de repeticiones que involucra: el cuerpo del espectador, la obra con forma de silueta que actúa como un eco del cuerpo del espectador y la sombra de la obra que actúa como un eco de la obra. Esta configuración es una progresión que va de lo natural (cuerpo humano) a lo representado (la obra) para llegar a una huella o proyección de la obra en su sombra. Esta sombra funciona como un 'fantasma' producido por el montaje. Esta serie de obras, montadas de esta forma, crean un juego de dobles que se repiten entre obras, con sus sombras y con el cuerpo del receptor.

Según los modos de producción signica esta obra es réplica y estilización pues es un dibujo que remite a un tipo expresivo que es otro dibujo proveniente de la ilustración científica del cuerpo humano.



55. Montaje de la serie 'Una que muda', MMAMM, 2010. Créditos Diario Los Andes.



56. 'Fantasma de motora'. 2010. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.

A partir del boceto dibujado producido para la obra 'Matora', la artista recupera ese dibujo, cala sus líneas y adhiere este papel calado a un plano rectangular de tela. Este proceso de trabajo parte de un proceso de trabajo de otra obra. Continúa con el código de obras 'fantasma'. Comparada con 'Fantasma de linfa' esta obra va montada rotada 90° a la izquierda, es decir que el torso se presenta acostado, en eje horizontal. Montaje por suspensión a la altura de la mirada del espectador contra la pared a modo de tapiz. La obra ofrece la posibilidad de inspeccionarla a corta distancia de acuerdo a los detalles en la factura. La distancia sugerida al espectador es entre uno y dos metros. Visión frontal. La forma es opuesto a 'Fantasma de linfa' que muestra la mitad derecha, esta obra muestra la mitad izquierda de un torso humano. Un plano rectangular de tela que presenta en relieve cuerpo humano en el estilo de la ilustración. La línea está dada con bajorrelieve, lo que en la obra anterior era fondo en esta es figura. En la exhibición en MMAM las obras de siluetas producen una sombra sobre la pared. Los materiales utilizados son tela ocre de textura lisa opaca. Monocromía y un solo material se presentan al receptor. Según los tipos icónicos esta obra remite a la ilustración científica del cuerpo humano. Se observa minuciosidad en los procesos y en el acabado que incluye algunos pliegues y arrugas del material y alejan la factura de lo industrial de series anteriores. La blandura y la sombra del objeto como doble son huellas de producción.

Este tipo de obra se inscribe en un gran conjunto de imágenes de 'siluetas' desde el conocido 'Siluetazo' de 1983, la obra de Ana Mendieta, y la ya mencionada obra de Egar Murillo.

Según los modos de producción sígnica esta obra es una réplica y estilización pues es un dibujo que remite a un tipo expresivo que es otro dibujo. Invención pues instituye un código y la correlación entre expresión y contenido no existía previamente. El cuerpo está aludido por la huella que deja aunque el modo de producción sígnica no es una huella de un cuerpo. Estrictamente es una ficción de una huella; estas obras de los 'fantasmas' remiten a la huella de un cuerpo en un sudario, o en las sábanas de una cama. Una cama como lecho amoroso y también como lecho mortuario. La asimilación de lo amoroso sexual y lo mortuario es un tropos común, baste recordar que el orgasmo es la 'petit morte'. Y que 'el sueño es el

hermano de la muerte’, según la mitología griega, la liturgia católica e incluso en una obra de John Willian Waterhouse de 1874.



57. ‘Pantalón de montar con zapatos’. Materiales: tela vinílica, broches, cintas, zapatos. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.

El proceso de trabajo involucró la construcción de un objeto tridimensional: El proceso comienza con planeamiento por medio de bocetos dibujados, diseño de moldes, corte y ensamblado por medio de costuras. El proceso involucra un objeto encontrado (como en las obras ‘Trofeos’). Este objeto posee dos funciones, una como escultura y otra como vestimenta posible. Posee entonces una función real y otra posible. Montado por suspensión a la altura del cuerpo del receptor. Como el título indica, la forma incluye un par de zapatos como objeto encontrado y alterado (en ese nivel se relaciona con las obras trofeo de series anteriores). Como el título indica la forma es un pantalón de montar. Los planos son simétricos y de contornos rectos bordeados por cinta negra. Los materiales son tela con estampado de cebra en blanco

y negro, zapatos forrados con la misma tela vinílica. Interior en tela gris opaca. Cintas negras y accesorios metálicos. La obra es el tipo al que remite, es una presentación además de una representación. Se observa ordenamiento racional en los procesos y en el objeto. Las huellas de producción son la blandura, el montaje y que sea una obra que es una escultura y una vestimenta. Interdiscursivamente retoma el estampado de 'Famosa cebra' por el estampado, revisita la tipología de obra para vestir como 'Pato pesado'.

Según los modos de producción sígnica esta obra es una ostensión de un ejemplo. El contenido es la clase a la que este objeto pertenece. Esta es una de las obras atuendo que metaforiza las relaciones interpersonales. Recordemos los conceptos que diferencian la representación de un cuerpo y representación de una investidura en la pintura de corte. La representación de una vestimenta es presentación de una investidura. La investidura que se presenta aquí puede ser la de un cazador y al mismo tiempo la de un animal, y quizás la del artista también. La identificación entre cazador y presa se remonta hasta el arte prehistórico¹³⁶.

¹³⁶ Me remito como ejemplo al 'Hechicero' de Trois Frères, grabado rupestre del Paleolítico superior.

CONCLUSIONES

A modo de cierre de esta investigación, desglosaré la hipótesis de trabajo y detallaré el grado de confirmación de la misma que la aplicación del modelo de análisis arrojó. Aplicado el modelo de análisis al conjunto de obras abordadas, detallaré las continuidades y rupturas observadas.

Respecto al análisis de un cambio de poética se identificaron las siguientes continuidades y rupturas:

Las continuidades son las marcas que el análisis relevó como ocurrencias repetidas, tal es el caso del proceso de trabajo utilizado para producir la gran mayoría de las obras abordadas (corte y ensamblado de planos de tela). Cuando la artista introduce una modificación en el proceso de trabajo (en las obras – trofeo de la serie ‘Brillantes vacíos...’ de 2005), selecciona un objeto y produce una obra a partir de ese objeto encontrado.

Así, dentro de un proceso de trabajo con continuidad, identifiqué una ruptura, o innovación. La artista seguirá trabajando estos dos procesos de trabajo simultáneamente. En 2010, en la serie ‘Una que muda’ introduce un tercer proceso de trabajo que es el que produce dos objetos a partir de un mismo proceso de trabajo inicial. En la última serie abordada la artista trabaja con 3 procesos de trabajo simultáneamente (corte y ensamblado, bordado sobre tela, y pegado de papel sobre tela)

El montaje es una continuidad a lo largo de toda su producción pero aquí también hay rupturas. Una ruptura es que la artista abandona el montaje de obra en un pie de maniquí (como en la serie ‘Corazón maldito’ de 1997, no abordada por esta investigación) y se decide por la suspensión por tanzas.

La innovación en el montaje se observa cuando Dragotta cambia el formato de obras y produce obras para montar contra la pared (las tipologías trofeo y las tipologías sudario).

Las tipologías como hamaca y máscara, son continuidades. Hay otras continuidades formales como la simetría de las formas. Especialmente la forma cóncava - convexa de núcleo vacío es una constante. La artista las hace confluir y en

algunos casos el objeto es una combinación de ambas tipologías (como en ‘Hamaca primera versión’ o ‘La muñeca dorada’). En otras obras trabajó por fuera de estas tipologías. Por ejemplo en los sudarios - sábanas. Por tanto la tipología sudario es una ruptura.

Otra continuidad son las esculturas-atuendo, que se observan como ocurrencias presentes en todas las series productivas (‘Descanso rojo’, ‘Mi caballo de fuego’, ‘Pato pesado’ y ‘Pantalón de montar con zapatos’).

La retórica de ordenamiento racional de los procesos y materiales es una constante a lo largo de toda su producción.

Los materiales, las telas industriales, correas, broches a presión, cierres son una continuidad, pero en la serie ‘Una que muda’ introduce el papel calado pegado sobre tela. En la siguiente serie (llamada ‘Quiero decir nada’ y no abordada por esta investigación) presenta el papel calado solo. Se puede apreciar una paulatina construcción de la innovación en los materiales.

El grado de iconicidad es bajo en la primer y segunda serie productiva, y en la tercera y cuarta serie aumenta hasta llegar a un grado de iconicidad alto respecto al tipo representado.

Los tipos icónicos a los que remiten las obras van variando de una serie a otra, aunque a veces la artista revisita un tipo icónico ya probado: ‘vaca’, ‘caballo’, cuadrúpedo. Identifico estas ocurrencias como una previsión de efectos.

Otra continuidad es la alusión constante a la vestimenta en el sentido de las obras. También la alusión a la piel del animal en lugar del cuerpo del animal tiene continuidad con las obras en las que aparecen fotografías de su cabello, pues es una alusión a la superficie de los cuerpos. En la serie ‘Una que muda’ efectúa una ruptura aludiendo al interior de los cuerpos normalizados.

Identificación en el proceso de circulación de las estrategias de la artista y las normas, instituciones y prácticas de museos, críticos, galeristas y público

La estrategia de la artista de producir obras de fácil almacenamiento y transporte, es una previsión de efectos, pues planifica que las obras van a transitar por varios espacios de exhibición, incluso por fuera de la escena local.

Que la obra se forme en el proceso de montaje, en el espacio institucional visibiliza la práctica expositiva y de montaje en sí mismas. A lo largo del trabajo se han relevado las instituciones que trataron con la obra. Esta previsión de la artista fuerza a las instituciones al trabajo colaborativo (el montaje de estas obras es un proceso minucioso, lúdico y grupal).

La estrategia de la artista de postularse para los salones nacionales en la categoría de arte textil en lugar de escultura está explicitado (me remito a las estadísticas de seleccionados y premiados en ambas categorías). Eso es una previsión de efectos.

Las prácticas de galeristas, instituciones y coleccionistas han sido relevadas cuando se detalla la donación de obras al MACRO, o cuando se detalla la donación de obra a ED contemporáneo/ Fundación del Interior y las ventas. La asociación de la artista con el espacio ED, marca la circulación de la obra en los circuitos de arte contemporáneo. Una entrevista de 2007 a la artista se tituló ‘Me siento una mujer contemporánea’. Lo resalto como una previsión de efectos con el objetivo de adecuarse al paradigma contemporáneo.

Este modelo de análisis no ha podido dar cuenta de las prácticas del público con profundidad. La causa de esto es en parte que el modelo no ha podido abarcar este interrogante, pero también que los discursos pertenecientes al proceso de reconocimiento no dan suficiente cuenta de las reacciones y prácticas del público. Si estas prácticas no han sido relevadas por los discursos, significa que han sido silenciadas.

La obra de arte contiene premisas de su propia circulación, algunas fueron aplicadas efectivamente y esto se transformó en la lectura normalizada otras fueron invisibilizadas y se transforman en lecturas aberrantes cuando se hacen.

La lectura normalizada de las obras de Susana Dragotta establece que son obras que borran la frontera entre diseño y arte, no representativas; que dan cuenta de las ausencias por el uso de espacios vacíos, que evocan por ausencia la pesadez, que integran varios medios, que poseen apariencia ambigua. Se dice que son construcciones blandas, despojadas de los cuerpos que podrían contener. Obras que unen lo funcional y lo intuitivo, que parecen funcionales y no lo son. Todo esto son

atribuciones que se han hecho a partir de las obras de la serie ‘Hamacas’ y que extendiendo a ‘Brillantes vacíos...’.

En la serie ‘Comportamiento animal’ se caracteriza a las obras como personajes ambiguos, sensuales, inocentes que despliegan lúdicamente su espacialidad y resignifican la idea de vacío y espacio. Se dice que son un bestiario. Esa lectura se ha hecho a partir de las marcas, pero a partir de esas mismas marcas hago la lectura que no es un bestiario sino que es una recreación irónica de un montaje de museo de historia natural. Este sentido es de fuerte crítica institucional.

Sobre la serie ‘Una que muda’ la lectura normalizada propone que son obras innovadoras pues remiten al cuerpo humano, mientras que en la serie anterior eran disfraces de animales. Obras ligeras y de laboriosa producción. Son representaciones de cáscaras-animales-autorretratos suspendidos en el espacio y huecos.

La lectura aberrante:

La lectura inmersa en el discurso de las producciones artísticas de Dragotta, a veces difiere con el sentido que el proceso de reconocimiento atribuyó a las obras. Por ejemplo: la tematización de los animales podría haber tenido en reconocimiento, tintes ecologistas, o relacionados con el giro animal en filosofía. En cambio, el reconocimiento le atribuyó a las obras la propiedad de ser escultura contemporánea de calidad profesional y proveniente del interior del país. El sistema absorbió el potencial crítico de las obras. Incluso a pesar de ello, se hace lectura no autorizada de estas obras.

Las lecturas normalizadas por el sistema institucional artístico han dado lugar a la proliferación en la escena local de esculturas blandas.

En este apartado quiero reconocer el potencial crítico, ecologista, anticonsumista, y de planteos filosóficos que estas obras tienen y que las instituciones neutralizaron. También la posible lectura en clave mítica, ha sido acallada.

Las obras también despiertan una pregunta sobre la vestimenta y cómo disciplina los cuerpos. Esa lectura tampoco aparece en los procesos de reconocimiento totalmente delineada. El corolario de esa posible lectura es ‘la vestimenta industrial constriñe, castiga, normaliza y disfraz’.

Las obras también podrían despertar la siguiente cuestión: Los objetos que nos rodean son de apariencia amigable, crean un espacio confortable para inducirnos a creer que los objetos son nuestros amigos. El problema que se plantea es que vivimos en una época en que no lo son.

La relación entre el animal y la vestimenta es profunda, pues la piel del animal fue la primer vestimenta. Las obras inquietan sobre el consumo; el consumo que destruye, que aliena, que transforma las cosas, el entorno y los seres en productos.

Algunas obras recientes son específicas en cuanto al cabello como parte del cuerpo. El cabello es identidad, como lo es el cuerpo, modos de existir. Dragotta conoce el sufrimiento que la normalización del cabello impone. El cabello debe ser lacio, sin frizz, joven, sin canas. Las fotos de cabello muestran un cabello específico, fuera de la norma, que reconocemos como parte de la identidad de la artista. Está implícita en las obras la crítica a la normalización de los cabellos, de los cuerpos; a la normalización de los modos de existencia.

La referencia a la ilustración científica, remite a la ciencia. La ilustración científica normaliza cuerpos. En nuestra época la ciencia es convocada por la industria del consumo como voz autorizada, para comercializar por ejemplo, shampoo. Pensemos en las publicidades en las que un actor con bata blanca, encarnando un científico, recomienda un producto.

Luego de exponer todo esto, cabe preguntarse: ¿Por qué en todo el proceso de reconocimiento estos sentidos no aparecen, o aparecen tangencialmente? ¿Acaso nadie a lo largo del proceso de circulación de las obras pudo proponer estas lecturas? El caso es que estos son sentidos inconvenientes, y estas lecturas no pasaron al dominio público.

Lo que salva a las obras de convertirse en objetos de museo sin ningún apelativo es la posibilidad de hacer lecturas no autorizadas de las mismas.

Las variables de la hipótesis son:

1. Grado de previsión de efectos en la producción: a continuación enumero las previsiones identificadas.

- La estrategia de postular las obras bajo la categoría de arte textil y no de escultura en salones nacionales.
- Las obras de fácil almacenamiento y previendo su fácil traslado.
- La performance en ArteBA '09 en la que viste una de sus obras, propicia que su arte sea visto como arte contemporáneo, pero además desdibujando en la acción la frontera entre arte y diseño de vestuario. También la artista en entrevistas se define como contemporánea.
- Cuando Dragotta observa que cierta obra ha tenido una circulación eficaz, incluso en el mercado, produce otra obra bajo la misma tipología y la presenta en un concurso nacional.
- En la elección de los materiales industriales pero al mismo tiempo nobles, de durabilidad y resistencia hay una previsión de que la obra perdurará en el tiempo y que resistirá los traslados y el almacenamiento.
- El tipo de montaje de las obras que se adecúa al espacio institucional en el que van a ser exhibidas es una previsión que permite que sean exhibidos en lugares variados, incluso en el exterior (feria Indigna en Auditorio Bustelo en Mendoza, jardines del museo Larreta en Buenos Aires, parque de la Nave Cultural en Mendoza).

2. Marcas de lectura normalizada.

La lectura normalizada se ha podido identificar verificando las coincidencias entre el sentido que se construye en el proceso de recepción y las marcas de la fase 1 del proceso de producción. La forma del modelo de análisis estaba destinada a identificar la lectura normalizada, porque a partir del núcleo que constituye la fase 1 se desprenden 2 lecturas. La fase 2 ofrece la lectura aberrante y la fase 3 muestra la lectura normalizada, a través de los discursos de reconocimiento. Por ejemplo el texto de Jorajuria y Fiore en el libro *C/temp* caracteriza la serie 'Comportamiento animal' como objetos zoomorfos que se vuelvan hacia la posibilidad del vestuario y el disfraz. Mi análisis releva esas características con las que coincido, pero además identifico como sentido de esta serie que lo que recubriría al animal es un artefacto construido por la mano del hombre, una muestra de la técnica y la cultura humana. Este artefacto cubre por medio de la técnica industrial las irregularidades y detalles

de la piel y cuerpo del animal, la especificidad del animal. Así las obras critican la normalización mostrándola, la primacía de lo uniforme por sobre lo específico.

3. Cómo desde las marcas los agentes construyen la circulación.

En la escena local los debates se centran alrededor de la adecuación al paradigma contemporáneo y a la poca circulación y ventas. Considero la falta de lectura independiente un problema de gravedad, en comparación a los anteriores. Los cuestionamientos que estas obras de Dragotta podrían plantear, quedaron minimizados, neutralizados.

ANEXO

EL GIRO ANIMAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO MENDOCINO

Con el desarrollo de esta investigación se fue delineando una vía para investigaciones futuras, que exceden el desarrollo de esta tesis, pero que brevemente puedo enumerar y presentar algunas reflexiones en torno al caso de manera tentativa.

El enfoque se centra no sólo en obras que representan animales sino que además abarcan una problemática particular. Es decir que no todas las obras que tengan animales representados van a tocar estas cuestiones. Entonces la selección no es meramente iconográfica sino que es un criterio conceptual.

El animal, o lo animal como concepto ha servido en filosofía como límite teórico para definir lo humano, lo pensante, lo civilizado, incluso lo subjetivo se ha definido como una experiencia común a todos los humanos.

Los 'estudios animales' son un campo interdisciplinario que incluye historia del arte, antropología, biología, estudios sobre cine, psicología, literatura, filosofía, y sociología. Por ser un campo en construcción los investigadores tienen libertad a la hora de elegir las problemáticas y los criterios con que se investigan (se toma como fundación el trabajo de 1975 del filósofo Peter Singer 'Liberación Animal'). Los últimos trabajos de Jacques Derrida fueron fundamentales en la constitución del campo de los estudios animales.

Los estudios animales han borrado, han cruzado, han problematizado la frontera entre humano y animal, por extensión entre naturaleza (lo propio del animal) y cultura (lo propio del humano) entre otras.

A modo de hipótesis de trabajo diré que el arte está dando cuenta (al decir de Eco en forma de 'metáfora epistemológica') de la relación con la figura filosófica del animal, está dando cuenta de un giro animal, y está proponiendo una forma de conocer el tema. Plantea la relación con el otro a través de la representación de animales, y de pensar la cuestión animal desde el arte. La representación del animal expresa la relación simbólica con El Otro que el artista propone.

A la base de estas cuestiones está la diferencia entre espectáculo natural y artificial pues explica la diferencia entre el animal y la representación del animal.

Para ahondar en este tema remito a las teorizaciones de Groupe μ 'Tratado del signo visual', y de Eco 'Tratado de semiótica general' y 'Sobre los espejos'. También indico el libro de W. J. T. Mitchell 'The Last Dinosaur Book'.

La representación del animal expresa la relación imaginaria, la relación con ese 'otro' que el productor de la imagen tiene. Por ejemplo las pinturas rupestres no sólo representan una vaca, sino la relación del productor de la imagen con el animal. Remito al texto de John Berger sobre Lascaux.

Bajo las conclusiones de John Berger en ¿Por qué miramos a los animales?, podemos decir que asistimos a un Ragnarök, al ocaso de los dioses, a la muerte de los arquetipos bajo la forma de los animales. Estos argumentos interpretativos son válidos incluso para mi propia producción artística.

El ocaso de los dioses, el momento apocalíptico es un suceso que ha de pensarse sublime: Nicholas Mirzoeff, a partir de Lyotard, hace una genealogía de lo sublime como categoría estética:

"...Lo sublime es la experiencia placentera que representa lo que en realidad sería doloroso o aterrador y que conduce a la comprensión de los límites de lo humano y de los poderes de la naturaleza. Longino fue quien primero elaboró una teoría de lo sublime en la antigüedad y describió divinamente como 'nuestra alma es exaltada por la verdad sublime; realiza un vuelo altivo y se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha sentido' (Bukatman, 1995, p. 266). La estatua clásica conocida como Laocoonte es una representación típica del trabajo artístico sublime. Muestra al guerrero troyano y a sus hijos luchando contra una serpiente que pronto los mataría. Generaciones de espectadores consideran que esta lucha vana evoca lo sublime. El filósofo de la Ilustración Immanuel Kant, quien describió lo sublime como 'una satisfacción mezclada con horror', le proporcionó una importancia renovada. Kant comparaba lo sublime con lo bello, viendo lo primero como una emoción más compleja y profunda que llevaba a quienes apreciaban lo sublime a 'odiar todas las cadenas, desde la variedad dorada que se llevaba en la corte, hasta los hierros que arrastraban las esclavos de las galeras'. Esta preferencia por lo ético sobre lo simplemente estético condujo a Lyotard a revivir lo sublime como un término clave para la crítica posmoderna. Lo ve como 'una combinación de placer y dolor: placer en la razón que excede toda

presentación, dolor en la imaginación y sensibilidad que demuestran que el concepto es inadecuado' (Lyotard, 1993, p. 15). La labor de lo sublime consiste, por tanto, en 'presentar lo impresentable', un papel apropiado para el implacable mundo visual de la era posmoderna. Además, dado que lo sublime se genera mediante el intento de presentar ideas que no tienen correspondencia en el mundo natural, por ejemplo; la paz, la igualdad, la libertad, 'la experiencia del sentimiento sublime exige una sensibilidad por las ideas que no es algo natural, sino que se adquiere a través de la cultura' (Lyotard, 1993, p.71). A diferencia de lo hermoso, que puede experimentarse a través de la naturaleza o la cultura, lo sublime es la creación de la cultura y, por consiguiente, es fundamental para la cultura visual. Está claro que la representación de temas naturales puede ser sublime, como en el clásico ejemplo de un naufragio o una tormenta en el mar. Sin embargo, la experiencia directa de un naufragio no puede ser sublime ya que principalmente se experimentaría dolor y la dimensión (sublime) del placer habría desaparecido.

No obstante, no hay posibilidad de aprobar de forma general la adaptación que hace Lyotard del trabajo de Kant. Por una parte, Kant rechazaba todo el arte y religiones africanos por considerarlos 'insignificantes', tan alejados de lo sublime como podía imaginar. Para los ojos con menos prejuicios, las esculturas africanas como las poderosas figuras minkisi tan llenas de dureza son importantes ejemplos de la combinación de placer y dolor que da lugar a lo sublime, y también del deseo de mostrar lo que no se puede ver.' ”¹³⁷

Lo sublime entonces, pone en relación varios de los aspectos que señalo en este grupo de obras, como la diferencia entre espectáculo natural y artificial, el deseo de representar lo que no se puede ver, entre otros.

Debo hacer unas aclaraciones sobre el tipo de análisis de obra que voy a hacer. No será formal, sino que relataré las operaciones retóricas y simbólicas que hallo en estas obras, deseo hacer hincapié en que estas ideas son las que las obras despiertan en mí, como una de las receptoras posibles, y que estas reflexiones no son las únicas que estas obras pueden despertar.

Mis interpretaciones tienden a encontrar un sistema de ideas con el que estas obras trabajan, y ese sistema de ideas no corresponde exclusivamente al ámbito del

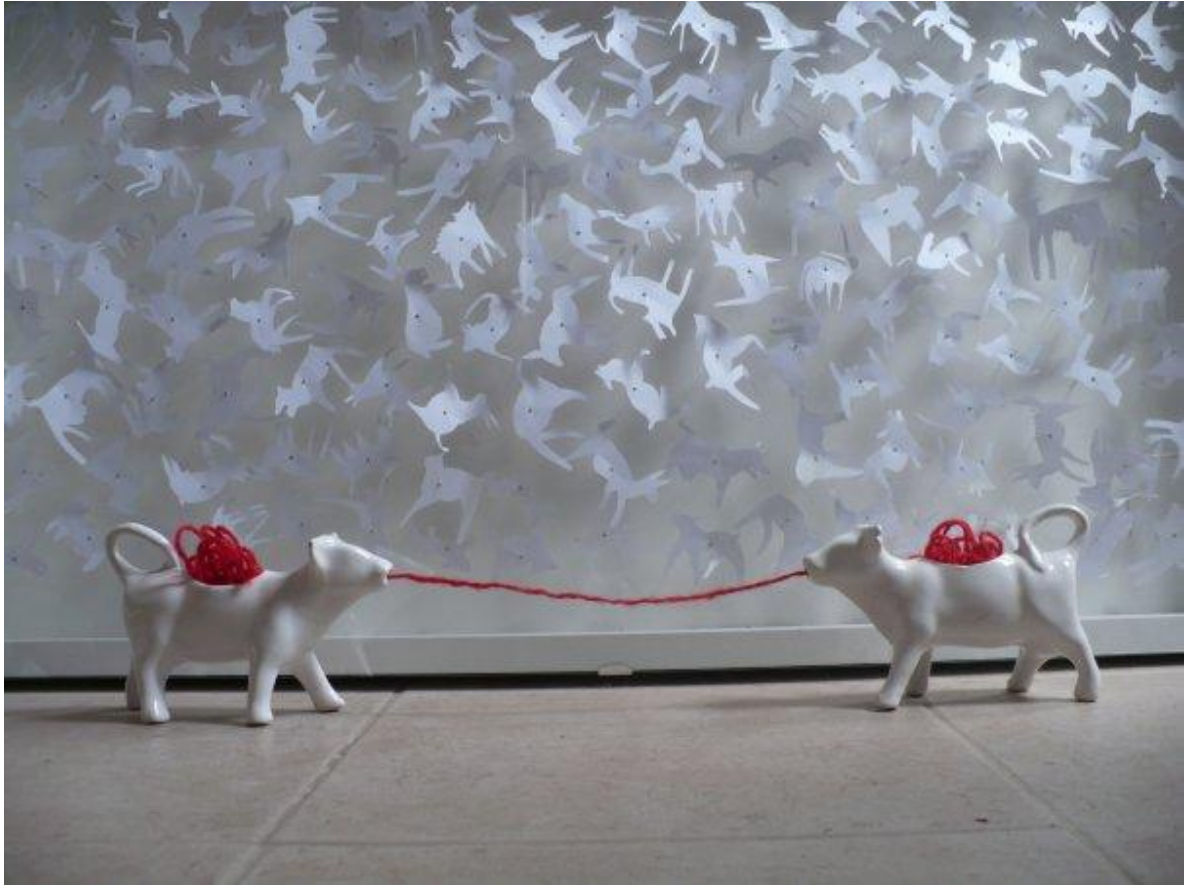
¹³⁷ Nicholas Mirzoeff. Una introducción a la cultura visual. Barcelona, Paidós, 2003, p. 37.

arte sino que está vinculado con nuestras vidas y los problemas que nuestra vida como grupo, como colectivo, presenta.



58. Bruno Cazzola, Sin título, 2008.

Cazzola usa el ciervo y en la siguiente obra la vaca, los cuales son las clásicas víctimas sacrificiales (además del cordero). Son la presa de otros animales y del humano. Esta víctima tiene los ojos cubiertos, para que no nos vea, para que el animal, el Otro (recuerden que la divinidad también es un otro de lo humano), para que el otro no nos vea. ¿Por qué? ¿Qué es lo que estamos haciendo? ¿Qué es lo que vamos a hacer? ¿Por qué se vendan los ojos de un fusilado? Comer un animal es un acto eucarístico en tanto es acto, y la eucaristía es re-presentación de un sacrificio cruento. En esta obra no podemos ver el ‘rostro’ del animal, es una clausura a la compasión y mantengan esta idea en mente, para las próximas obras porque mencionaremos a Lévinas.



59. Bruno Cazzola, Instalación, sin título, 2010.

El hilo rojo representa vísceras, sangre, simboliza la vida. Simboliza la cadena de vida que va de un animal a otro.

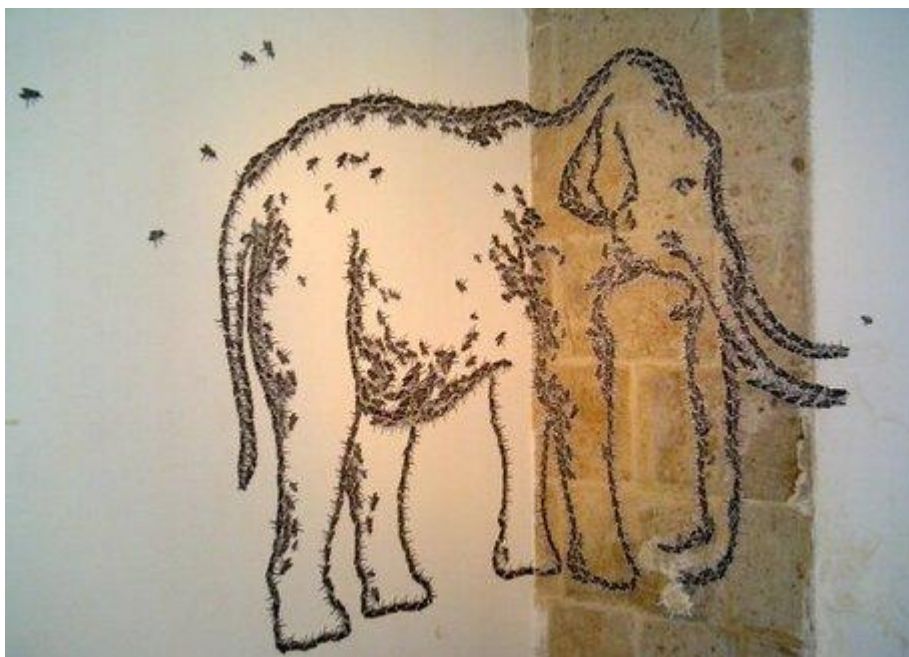


60. Detalle de obra anterior.

Los animales de papel, múltiples, en apariencia infinitos, están hechos de un material frágil. Esta obra representa los animales de manera uniforme y aséptica (color blanco). En este sentido es común la percepción de los animales como pertenecientes a una sola clase, la de ‘el animal’ en la que englobamos a una cantidad enorme de especies e individuos. La obra nos muestra una categoría en acción. Esta es una de las muchas formas de dominio de lo humano sobre los animales. Mientras que esta obra es explícita en este sentido, contiene una provocación. ¿Cuál es? Creo que la obra asedia (no lo alude directamente) asedia la idea misma de individuo, y no sólo de individuo animal.

Bruno Cazzola respondió a la pregunta de ¿Qué significan los animales en sus obras? Una pregunta en apariencia inocente que cito textualmente, sólo para mostrar que la respuesta espontánea del artista (en apariencia también inocente) revela la superficie de un significado profundo de las obras, incluso para su productor. Aunque esto parezca obvio, en realidad no lo es:

‘Es muy simple por lo que empecé a trabajar con animales. Siempre empiezo cualquiera de mis trabajos como colectando, juntando, trato de imponerme sistemas, métodos, como pequeñas tareas que tienen como finalidad juntar cosas en un tiempo. Lo de los animales surgió de eso, yo veía que en todas las culturas primigenias, la forma más simple de entender la vida (de forma material y espiritual) era por el canal del animal y por la acumulación del signo de eso. De todos modos los animales me interesan como mecanismos, como cosas, como otredades. . Un tiempo intenté diseccionar simbólicamente cuerpos humanos, pero no era lo mismo. El animal es como que le tengo la misma admiración, pero no me da culpa abrirlo...entenderlo de todas las formas, y a la vez se relaciona con lo humano – porque el animal come, toma, coge y se muere como nosotros, tiene vida.’



61. Marcela Furlani, instalación, 2006, Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.



62. Detalle obra anterior.

Furlani compone la forma del animal más grande a través del más pequeño. El elefante representa lo macro mientras que la mosca lo micro, alude a que incluso las grandes configuraciones del mundo están formadas por pequeñas cosas. Asocia un animal amigable con uno desagradable, y así también sucede en el mundo. Un

elefante es algo magnífico, pero las moscas aluden a su excremento. Ambos animales aluden a Asia y África, al tercer mundo, con su tremenda conjunción de riqueza y pobreza, la obra resuena en niveles espirituales pues conjuga un animal sagrado en algunas culturas con las moscas que simbolizan la putrefacción.



63. Fotograma de 'La Mosca' de David Cronenberg, 1986.

"¿Has oído hablar de la política de los insectos... Yo tampoco. Los insectos no tienen política. Son muy brutales, no tienen compasión. No podemos confiar en el insecto. Quisiera convertirme en el primer insecto político...". La mujer le dice que no entiende, lo exaspera: "Trato de decirte que soy un insecto que soñó que fue humano y le encantó, pero ahora el sueño acabó. El insecto ha despertado... Trato de decirte que te lastimaré si te quedas", y se escabulle por las sombras.

No me extenderé sobre la zoopoética de Kafka, ni sobre 'La metamorfosis' porque escapa al objetivo de este anexo, aunque las considero fundamentales para este tipo de estudios.



64. Peter Barrios, escultura sin título, 2010.

Esta instalación es una objetivación de la relación del artista con un animal, por extensión la obra propone una relación con lo otro, una relación con lo desechado, con lo vejado que es una relación compasiva, transformadora, creadora. Lleva la escultura a una de sus funciones primarias: la de sustitución de una cosa por otra. Rodea una escultura de objetos encontrados y en este sentido borra la diferencia entre varias categorías, por ejemplo: obra de arte y objetos cotidianos, espectáculo natural y artificial (gato artificial). Propone según el productor la narrativa acerca de las circunstancias de cómo encontró un gato. Alude a lo abandonado al borde de la ruta, lo desechado y el rescate de la belleza o de la vida de esos desechos. El acto compasivo como acto creador, y esta idea es central para abordar la siguiente obra.



65. Peter Barrios, Sin título, tinta sobre papel, 2012.

La imagen representa el asesinato, el crimen por fuera de la ley, muestra la metamorfosis del hombre al estar por fuera de la ley, es decir por fuera de sus límites.

La siguiente pregunta es fundamental ¿Los animales tienen rostro? En la compasión según Lévinas¹³⁸, el mirar el rostro del otro nos recuerda el no matarás. ¿Los animales tienen rostro? Dice Lévinas: *"Cuando el rostro del otro entra en nuestro mundo es como una visita y, de esta forma, es también una responsabilidad, ese rostro me mira y esto me impone una actitud ética, "*

Los seres representados en esta imagen están desnudos: a diferencia de los humanos, es propiedad de los animales el estar desnudos sin saberlo. Si los animales no saben que están desnudos, significa que no están desnudos. Sólo los humanos pueden estar desnudos entonces.

¹³⁸ Sólo indicaré que a partir de 'El tiempo y el otro' de 1949, Lévinas desarrolla la compasión filosóficamente.

Derrida en 'El animal que luego estoy siguiendo'¹³⁹ lo detalla: "*Vestirse viene a ser inseparable de las otras configuraciones de lo que es propio del humano, incluso si uno lo menciona menos que al habla o la razón, el logos, la historia, la risa, el luto, el entierro, el regalo, etc.*) La lista de propiedades de lo humano siempre forma una configuración, desde el primer momento. Por esa razón nunca puede limitarse a un sólo atributo, y nunca está cerrada..." La obra de Peter Barrios está trabajando en los márgenes de esa lista de atributos. Esta obra nos muestra dos límites de lo humano, y lo simboliza a través de la metamorfosis de los humanos en animales.



66. Andrés Piña, 'El fin de la vida como principio de la misma', 2012.

Esta obra recrea un mecanismo de vida, en el que un ser vivo se sustenta de un organismo que ha muerto. Este es un proceso que sucede en la naturaleza. En este sentido el artista toma un espectáculo natural y lo transforma en un espectáculo artificial al transformarlo en una obra de arte. Su obra se produce cruzando el límite entre natural y artificial. Al mismo tiempo nos muestra que ese mismo límite no

¹³⁹ Jacques Derrida. 'The animal that therefore I am'. En: *Critical Inquiry* n°28, Chicago, The University of Chicago Press, 2002.

existe claramente, pues al cruzarlo lo desdibuja. La misma operación (de cruzar un límite para borrarlo) se produce con el límite entre lo vivo y lo que ha muerto.



67. Andrea Barrera Mathus, 'Las más grandes canciones que jamás se hayan visto', 200x1600 cms., Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, 2012.

Mi obra es sobre el fin de lo humano, el fin temporal a veces, lo que habrá cuando no haya humanos ¿Quién lo verá? Es no sólo un límite temporal sino conceptual pues ¿Qué hay cuando ninguno de nosotros pueda verlo? ¿Habrá mundo? Si el límite de lo humano es no sólo temporal sino también espacial ¿Qué es más grande que los humanos? ¿El universo? Por eso conceptualizo el universo bajo la forma de un animal. La identificación del mundo con una criatura es un tropos de larga ascendencia: por ejemplo el mundo sobre 4 elefantes, o sobre una tortuga. Los fenómenos del mundo pueden ser interpretados como síntomas, ocurrencias biológicas de un ser vivo, de un otro que no es nosotros.

'Las más grandes canciones que jamás se hayan visto'

La Naturaleza es el escenario de la tragedia de los animales. Lo hecho no puede deshacerse, cada marca, cada descuido está contado. En la noche del progreso mecanizado, cantan y mueren los Primeros Llegados.

Lo hecho no puede lavarse. Esta es nuestra maldita educación humana. El animal vino a enseñarnos quiénes son los Otros. Por fuera de lo humano, pudieron haber sido grandes señores. Son simples presidiarios.

Lo hecho no tiene nombre. La vida entera tal como la conocemos es impracticable sin la destrucción de los otros.

Andrea Barrera Mathus. Texto de sala, MMAMM

Diciembre 2012

Lo animal permite transformar la comprensión de lo humano, transforma la noción de subjetividad. En el arte, lo humano y lo animal intercambian sus propiedades y así muestran el devenir de las culturas.

Los animales como tema del arte contemporáneo están en diálogo con una filosofía sobre el poder, la diferencia, y de cómo se construyen los sistemas dentro de la misma filosofía. Lo animal como una otredad permite pensar lo humano en términos plurales pues plantea la subjetividad como plural, y no como algo único y común.

SERPIENTE

Una serpiente vino a mi abrevadero
Un día ardiente, y yo en pijama por el calor,
Para beber ahí.

En la sombra espesa del extraño perfume del gran algarrobo negro
Yo descendía las escaleras con mi cántaro
Y tuve que esperar, pararme y esperar, porque ella estaba allí, en el abrevadero
antes que yo.

Ella se deslizó por una grieta del muro de tierra en la penumbra
Y arrastró su indolencia amarilla-parda de blando vientre por el borde del
abrevadero de piedra
Y posó su garganta en el fondo de piedra,
Y allí donde el agua corría del grifo gota a gota con una fina transparencia,
Aspiró con su boca recta
Dejando lentamente el agua, a través de sus encías rectas, deslizarse por
su largo cuerpo indolente,
Silenciosamente.

Alguien había venido antes que yo a mi abrevadero
Y yo, segundo en llegar, esperaba.

Ella levantó la cabeza como hace el ganado,
Y me miró vagamente, como el ganado que bebe,
Y su lengua bífida se movió entre sus labios y ella soñó un instante,
Y se inclinó y de nuevo bebió un poco,
Parda como la tierra, oro de tierra, extraída de las entrañas ardientes de la tierra
Un día de julio siciliano cuando humeaba el Etna.

La voz de mi educación me dijo:
Hay que matarla,
Porque, en Sicilia, las serpientes negras, las negras son inocentes,

las doradas venenosas.

Y dentro de mí las voces decían: si fueras un hombre

Agarrarías un palo para partirla y acabar con ella.

Pero debo confesar cuánto la amaba,

Qué feliz me hacía que hubiese venido así como un huésped apacible a beber a mi abrevadero

¿Vuelve después, ahíta e ingrata,

A las entrañas ardientes de esta tierra?

¿Era cobardía no haber osado matarla?

¿Era perversidad esas ganas de hablarle?

¿Era humildad sentirme tan honrado?

Me sentía tan honrado.

Y sin embargo esas voces:

¡Si no tuvieras miedo la matarías!

Es verdad, tenía miedo, tenía mucho miedo,

Pero todavía me sentía más honrado

De que hubiese solicitado mi hospitalidad

Tan pronto salió por la puerta oscura de la tierra secreta.

Bebió cuanto quiso

Y alzó la cabeza, soñadoramente, como alguien que está un poco borracho,

Y balanceó su lengua cual noche bífida en el aire, tan negra,

Pareciendo lamerse los labios,

Y observó a su alrededor, como un dios, sin ver, en el aire.

Y lentamente giró la cabeza,

Y lentamente, muy lentamente, como en un triple sueño

Empezó a encorvar su lenta longitud

Y a remontar a lo largo de mi muro agrietado.

Y como metía su cabeza en ese horrible agujero,

Como se izaba lentamente, en una lenta reptación de hombros y se deslizaba más adentro,

Una especie de horror, una especie de protesta contra su retirada en
el horrible agujero negro,
Yendo deliberadamente hacia la oscuridad, arrastrándose lentamente tras ella,
Ahora que me había dado la espalda, me sumergió.

Miré a mi alrededor, posé mi cántaro,
Agarré un pesado leño,
Y lo lancé con estrépito contra el abrevadero.

No creo haberle dado,
Pero, de pronto, todo lo que de ella estaba todavía fuera se convulsionó
Con una prisa poco digna,
Se retorció como un relámpago y desapareció
En el agujero negro, en esa boca de tierra de tierra agrietada del muro,
Que yo miraba fascinado en la tranquila intensidad del mediodía.

Y al momento lo lamenté.
Pensé: ¡qué acto tan cobarde, vulgar, mezquino!
Yo me despreciaba, a mí y a las voces de mi educación detestable.

Y pensé en el albatros, y deseaba que volviera mi serpiente.

Porque de nuevo me parecía que era como un rey,
Un rey en el exilio, sin corona, en el mundo subterráneo,
Listo para ser coronado de nuevo.

Y así pasé de largo junto a uno de los señores
De la vida.
Y tengo algo que expiar;
Una mezquindad.

Taormina
D.H. Lawrence¹⁴⁰

¹⁴⁰ Derrida hace un profundo análisis del poema en: 'La bestia y el soberano, vol I'. Buenos Aires, Manantial, 2011.

BIBLIOGRAFÍA

BENCHIMOL, Silvia. 'Armas para la paz'. *Huellas, búsquedas en Artes y Diseño*. Revista de investigación de la Facultad de Artes, UNCuyo. N°4, Noviembre 2004, p.136.

BOURDIEU, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Altea-Taurus, 1998.

Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario. Barcelona, Anagrama, 1995.

BERGER, John. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

CALABRESE, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra, 1994, pp.166-167.

CLAUDIO ELIANO. *Historia de los animales*. Madrid, Akal, 1989. (s.II d.C.).

DERRIDA, Jacques. *Seminario La bestia y el soberano: volumen I: 2002- 2003*. 1era E d. Buenos Aires, Manantial, 2011.

Seminario La bestia y el soberano: volumen II: 2002- 2003. 1era Ed. Buenos Aires, Manantial, 2011.

The animal that therefore I am (more to follow). En: Critical Inquiry n°28. Chicago, The University of Chicago Press. 2002.

CHEVALLIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1991.

DRAGOTTA, Susana. *Animales*. Documento electrónico: <http://susanadragotta.com.ar/home.htm> (acceso 10 de Abril de 2011).

Una que muda. Documento electrónico: <http://susanadragotta.com.ar/home.htm> (acceso 10 de Abril de 2011).

Susana Dragotta. Bola de nieve, Obra, biografía y pensamiento de 1090 artistas elegidos por artistas. Documento electrónico: <http://boladenieve.org.ar/node/8989> (acceso 10 de Abril de 2011).

ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona, Planeta, 1992.

Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. En: Revista Criterios, la Habana, 2007.

Tratado de semiótica general. Barcelona, Lumen, 1995.

FERRERAS, Ulpiano. *La dimensión pragmática del signo literario*. En: Revista de Estudios Filológicos. N° 36, Valdivia, 2001.

FORCADA, María de los Ángeles. *Condiciones de producción en las artes plásticas contemporáneas en Mendoza en los años noventa*: (Tesis de Maestría). Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño, 2004. Documento electrónico: <http://bdigital.uncu.edu.ar/fichas.php?idobjeto=2969>. (acceso 19 de Febrero de 2011). Inédito.

GROYS, Boris. *La topología del arte contemporáneo, en: Antinomies of Art and Culture*. Duke University Press, 2008. Documento electrónico: lapizynube.blogspot.com. Trad. Ernesto Menéndez Conde. (acceso 31 de Marzo de 2015).

GROUPE μ. *Tratado del signo visual, para una retórica de la imagen.* Madrid, Catedra, 1993.

HADJINICOLAOU, Nicos. *La producción artística frente a sus significados.* México, Siglo XXI, 1979.

KRAUSS, Rosalind. 'La escultura en el campo expandido'. En Foster, Hal (dir.). *La Posmodernidad.* Barcelona, Kairós, 2008.

LESPINA, Leonardo. *Género: observaciones sobre la obra de Susana Dragotta.* Tesis de grado dirigida por Sergio Rosas. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, 2005. Inédito.

MAGARIÑOS DE MORENTÍN, Juan A. *La semiótica de los bordes, apuntes de metodología semiótica.* Buenos Aires, Comunicarte, 2008.

Retórica y semiótica, la gramática de los sistemas semióticos y la ruptura retórica en la construcción de la historia. 2010. Documento electrónico: <http://www.magarinos.com.ar/2xyRETORICA-SEMIOTICA.pdf> (acceso 25 de Noviembre de 2012).

La(s) semiótica(s) de la imagen visual. Documento electrónico: <http://www.magarinos.com.ar/VISIONWEB.htm> (acceso 25 de Noviembre de 2012).

MÉNDEZ, Azul. *Arte latinoamericano – Globalización y resistencia.* Documento electrónico: <http://susanadragotta.com.ar/home.htm> (acceso 14 de Abril de 2011).

Estuches – Hamacas. Documento electrónico: <http://susanadragotta.com.ar/home.htm> (acceso 14 de Abril de 2011).

Dragotta – Leds. Documento electrónico: <http://susanadragotta.com.ar/home.htm> (acceso 10 de Abril de 2011).

Bestiario – Vestuario. Documento electrónico: <http://susanadragotta.com.ar/home.htm> (acceso 10 de Abril de 2011).

MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual.* Barcelona, Paidós, 2003.

OLIVERAS, Elena. *La metáfora en el arte.* Buenos Aires, Almagesto, 1993.

PEIRCE, Charles. *La ciencia de la semiótica.* Buenos Aires, Nueva Visión, 1986.

QUIROGA, Gustavo (coordinador). *C/Temp: Arte contemporáneo mendocino.* Mendoza, Fundación del Interior, 2008.

RIVANO, Juan. *El rectángulo de Brueghel y otros ensayos.* Santiago de Chile, Bravo y Allende editores, 1997. Documento electrónico: <http://www.quedelibros.com/libro/35656/El-Rectangulo-De-Brueghel.html> (consulta: 8 de Mayo de 2011)

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas.* México D.F. Fondo de Cultura Económica, 1996.

SCHAPIRO, Meyer. *Estilo.* Buenos Aires, Ediciones 3, 1962.

VERÓN, Eliseo. *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad.* Barcelona, Gedisa, 1996.

WHITE, Terence H. (editor). *The book of beasts*. Putnam, 1960. Documento electrónico: <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/HistSciTech.Bestiary> (acceso 8 de octubre de 2011).

ZECHETTO, Victorino. *La danza de los signos, nociones de semiótica general*. Buenos Aires, La Crujía, 2003.

ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

BENITO, Patricia; y otros. Entrevista a Susana Dragotta. 28 de junio de 2006. Documento electrónico: <http://www.losumbrales.com/artecontemporaneomendoza/entrevista-a-susana-dragotta-mendoza-28-de-junio-de-2006/>. (acceso 12 de noviembre de 2011).

CÁCERES, Andrés. *Una escultora inclasificable*. 25 de julio de 2008. Documento electrónico: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2008/7/25/estilo-371461.asp> (acceso 8 de mayo de 2012).

‘Cien años después...mujeres’. 9 de noviembre de 2010. Documento electrónico: <http://www.unidiversidad.com.ar/cien-anos-despues-mujeres> (acceso 17 de mayo de 2012).

‘Cristina Bañeros y Susana Dragotta en el MMAMM’. 18 de diciembre de 2010. Documento electrónico: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2010/12/18/cristina-baneros-susana-dragotta-mmamm-540135.asp> (acceso 27 de mayo de 2012)

DISTÉFANO, Graciela. *El lugar de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina. Arte al día, septiembre de 2010.

DRAGOTTA, Susana. Susana Dragotta. En: Estampa 11, n°1. Mendoza, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado UNCuyo, 2012.

‘Dragotta y Sepúlveda en el MMAM’. 1 de diciembre de 2002. Documento electrónico: <http://losandes.com.ar/article/cultura-56158> (acceso 8 de mayo de 2012).

‘Dragotta y Sepúlveda: diálogos existenciales’. 5 de diciembre de 2002. Documento electrónico: <http://www.losandes.com.ar/article/estilo-56594> (acceso 8 de mayo de 2012).

‘ED Contemporáneo de Mendoza en ArteBA 2009’. Mayo de 2009. Documento electrónico: <http://www.mendoza.planoazul.com/09/galeria/edcontemporaneo/mayo/artistas/index.htm> (acceso 8 de mayo de 2012).

‘El “Guernica” de la ONU, tapado en tiempos de guerra’. Enero 2003. Documento electrónico: http://internacional.elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604_850215.html. (acceso 15 de mayo de 2012).

‘Espacio Ojo al País’. 2002. Documento electrónico: http://www.fundacionkonex.com.ar/b2369-espacio_ojo_al_pa%C3%ADs (acceso 8 de mayo de 2012).

‘Generación Konex’. 15 de mayo de 2012. Documento electrónico: http://www.clarin.com/arq/arquitectura/Generacion-Konex_0_700730148.html (acceso 27 de mayo de 2012).

‘Gran presencia mendocina en ArteBA 2009’. 21 de mayo de 2009. Documento electrónico: <http://www.mdzol.com/mdz/nota/129880-Gran%C2%A0presencia-mendocina-en-arteBA-2009/> (acceso 15 de mayo de 2012).

‘Indicios, Muestra de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo’. 20 de septiembre de 2009. Documento electrónico: <http://www.arte-online.net/Notas/Indicios> (acceso 17 de Mayo de 2012).

KOSTA, Kardo. ‘Land art –Expo la Nave Cultural- Mendoza’. 13 de noviembre de 2011. Documento electrónico: <http://landartkosta.blogspot.com.ar/2011/11/land-art-expo-la-nave-cultural-mendoza.html> (acceso 27 de mayo de 2012).

‘Mendocinos renuevan su compromiso con el arte contemporáneo’2009. Documento electrónico: <http://www.jornadaonline.com/Mendoza/27715> (acceso 15 de Mayo de 2012).

‘Mujeres argentinas en Villa Victoria’. 2003. Documento electrónico: <http://www.lacapitalnet.com.ar/hoy/laciudad/noticias/40303232402.html> (acceso 15 de Enero de 2013)

‘Muestra de arte en el SID: Mujeres en el arte: Cuerpo, símbolo y experimentación’. 22 de septiembre de 2004. Documento electrónico: <http://www.uncu.edu.ar/muestra-de-arte-en-el-sid-mujeres-en-el-arte-cuerpo-simbolo-y-experimentacion> (acceso 15 de Enero de 2013).

‘Muestra de identidades y diversidad de género’. 26 de julio de 2011. Documento electrónico: http://www.muchamerd.com.ar/muestras/muestras_detalle_es.php?ID=19 (acceso 27 de Mayo de 2012).

‘Muestra colectiva en el MMAMM’. 2 de noviembre de 2010. Documento electrónico: <http://www.losandes.com.ar/notas/2010/11/2/muestra-colectiva-mmamm-524854.asp> (acceso 27 de Mayo de 2012)

‘Una poética de la inclusión’. 14 de julio de 2002. Documento electrónico: <http://www.losandes.com.ar/notas/2002/7/14/cultura-44536.asp> (acceso 8 de Mayo de 2012).

‘Reconocidos artistas locales exponen en Buenos Aires’. 21 de octubre de 2010. Documento electrónico: elsol.com.ar (acceso 8 de Mayo de 2012).

SLUKICH, Patricia. *Me siento una mujer contemporánea.* 13 de diciembre de 2007. Documento electrónico: <http://www.losandes.com.ar/notas/2007/12/13/estilo-251233.asp> (acceso 15 de Enero de 2013).

Susana Dragotta: ‘Siempre hice la obra que se me dio la gana’. 27 de julio de 2009. Documento electrónico: <http://www.losandes.com.ar/notas/2009/7/29/estilo-437451.asp> (acceso 28 de Agosto de 2010).

Dos mujeres que juegan con el espacio. 5 de agosto de 2005. Documento electrónico: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2005/8/5/estilo-162062.asp> (acceso 15 de Enero de 2013).

TRAPÉ, Oscar. *Cuando el arte persiste.* 21 de octubre de 2009. Documento electrónico: www.diariouno.com.ar/edimpresa/2009/10/21/nota227203.html. (acceso 8 de Mayo de 2012).

CATÁLOGOS

DRAGOTTA, Susana; PUENTE, Alejandro. *Espacio Ojo al país*. Fondo Nacional de las Artes. Centro Cultural Borges. Buenos Aires, 2002.

DRAGOTTA, MANZITTI, MÉNDEZ. *Comportamiento animal*. Mendoza, MMAM, 2007.

DUPRAT, Andrés; PETRINA, Alberto. *Identidad del sur: arte argentino contemporáneo*. San Juan, Museo Provincial de Bellas Artes 'Franklin Rawson', 2011.

ELÍAS, Andrea; VALDIVIESO, Laura. *Interfaces: Diálogos visuales entre regiones. Arte contemporáneo argentino. Salta – Mendoza*. Mendoza, MMAM, 2006.

MÉNDEZ, Azul. *'Brillantes vacíos y luces de un amor'*. Espacio Contemporáneo de Arte. Mendoza, 2005.

MÉNDEZ, Azul. *"Corazón Maldito", Arte latinoamericano, Globalización y resistencia*. En: *Desarmable*, catálogo de exposición, Museo Emiliano Guiñazú, casa de Fader, Mendoza, 2000.

PETRINA, Alberto. *'Arte de Mendoza' en catálogo: Argentina pinta bien*. Buenos Aires, MMAM/CCR, 2004-2005.

'Salón Nacional de Artes Visuales 97º edición'. Palais de Glace, Palacio Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2008.

'Salón Nacional de Artes Visuales 98º edición'. Palais de Glace, Palacio Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2009.

ENTREVISTAS

DRAGOTTA, Susana. Entrevista personal. Julio 2011.

MATTAR, Mariana. Entrevista personal. Abril 2013.

ÍNDICE

Introducción	página 3
Capítulo 1: Hipótesis y marco teórico	página 6
Capítulo 2: Lectura en producción. Herramientas necesarias	página 26
Capítulo 3: Lectura inmersa en el discurso	página 42
Capítulo 4: Proceso de reconocimiento	página 50
Capítulo 5: Presentación de Susana Dragotta y su obra	página 57
Capítulo 6: Análisis de las obras	página 61
Conclusiones	página 172
Anexo: ‘El giro animal en el arte contemporáneo mendocino’	página 179
Bibliografía	página 195

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

1. Exposición en Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza. Inaugurada el 5 de Diciembre de 2002. Fotografía Fundación del Interior.
2. 'Frontal siamés'. 2002. Tela, cinta, broches. Medidas: 120x90x70cm. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.
3. 'Azul vacío'. Fotografía Susana Dragotta. Año: 2001/2. Materiales: telas, broches. Dimensiones: 120x90x60. Colección de la artista.
4. 'Descanso rojo'. 2002. Tela, broches. Dimensiones: 120x90x60cm. Colección Fundación del Interior. Fotografía Susana Dragotta.
5. 'Frontal con rojo'. Año: 2002. Materiales: telas, broches. Dimensiones: 120x90x60cm. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta
6. Sin título. Fotografía Susana Dragotta. Año 2002. Escultura de tela. Dimensiones:120x90x60 cm. Colección Fundación del Interior.
7. 'Descanso circular'. 2002. Tela, cinta, broches. Dimensiones: 120x80x80 aprox. Colección Museo en construcción, Fundación del Interior. Fotografía de Susana Dragotta.
8. 'Hamaca. Primera versión'. 2002. Fotografía Susana Dragotta. Escultura de tela. Dimensiones: 120x90x60cm. Colección de la artista.
9. 'Hamaca para dado vuelta'. Año: 2002. Dimensiones: 130x100x80cms. Fotografía Fundación del Interior. Colección Fundación del Interior.
10. 'Supersu'. 2002. Tela, cinta, broches. 180x80x90 cm. Colección privada. Fotografía de Susana Dragotta.
11. Stand ED contemporáneo en ArteBA 2006. Fotografía Fundación del Interior
12. S/t. Año: 2004. Medidas 100x120x100 cm. Fotografía Susana Dragotta
13. 'Lo brillante para adentro'. Año: 2004. Materiales: telas vinílicas, tela mosquitera, cintas, botones a presión, arandelas. Medidas: 140x100x120 cm. Fotografía Susana Dragotta
14. 'Artefacto'. 2004. Dimensiones: 200x170x100 cms. Fotografía Fundación del Interior.
15. 'La muñeca dorada'. 2005. Escultura de tela. Dimensiones: 150x100x50 cm. Fotografía Susana Dragotta.
16. 'Sacro fago citador'. 2005. Dimensiones: 200x100x120 cms. Textiles vinílicos, tela mosquitera, broches. Fotografía Susana Dragotta.
17. 'Medidas, aberturas'. 2005. Dimensiones: 180x150x150 cms. Materiales: textiles vinílicos, tela mosquitera, broches. Fotografía Susana Dragotta.
18. 'Trofeo Supersu (oveja)'. 2005. Medidas: 60x40 cms. Materiales: careta, vinílicos, instalación de luz. Fotografía Susana Dragotta.
19. 'Tenorio (jirafa)'. 2005. Fotografía Susana Dragotta
20. 'Triste (tigre)'. 2005. Fotografía Susana Dragotta.

21. 'Trofeo timorato (cebra)'. 2005. Materiales: careta, vinílicos, instalación de luz. Fotografía Susana Dragotta..
22. 'Trofeo tilingo (pato)'. 2005. Materiales: careta, vinílicos, instalación de luz. Fotografía Susana Dragotta..
23. 'Comportamiento animal', 2007. MMAM. Fotografía Fundación del Interior.
24. 'Perro terapéutico'. 2006. Medidas: 150x100x10 cms. Fotografía Susana Dragotta.
25. 'Mi caballo de fuego' (escultura-vestido). 2006. Medidas: 100x80x80 cms. Fotografía Susana Dragotta. Colección de Fabio Szwarcwald, Brasil.
26. 'Raya la carcajada'. 2006. Medidas: 130 x 130 x 100 cm. Tela vinílica, tela mosquitera, cierres, broches, cintas. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta.
27. Museo Franklin Rawson, San Juan, Argentina. Fotografía Andrea Barrera Mathus.
28. 'Mariposa gigante/pórtico'. 2007. Tela vinílica, cintas, correas y broches. Colección: Fundación del interior. Fotografía Marcelo de Focatis.
29. 'Camaleón en comportamiento de cortejo'. 2007. Medidas: 150x120x100 cms. Colección: Fundación del interior. Fotografía Susana Dragotta
30. 'Ungulada rumiante'. 2007. Medidas: 120x80x60 cms. Tela vinílica, broches, cintas. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta
31. Foto diario Uno. La misma obra con montaje alternativo, obsérvese por detrás 'Conejos portando carruajes' con montaje plano también.
32. 'Laxodonta confesionaria'. 2007. Medidas: 220x200x100 cms. Materiales: telas vinílicas, cintas, broches. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta
33. Stand ED contemporáneo, ArteBA 2009. Fotografía Fundación del Interior.
34. 'Jabalina rosada'. 2007. Medidas: 170x100x80 cms. Colección de la artista. Fotografía Fundación del Interior.
35. 'Leopardo'. 2007. Medidas: 200x100x90 cms. Materiales: textiles vinílicos, broches a presión, cierres. Fotografía Susana Dragotta.
36. 'Pato pesado' (disfraz objeto). 2008. Dimensiones: variables. Materiales: telas vinílicas, broches. Fotografía Susana Dragotta.
37. 'Ranita de San Antonio a cuántos sapos habrá que besar para encontrar un novio'. 2007. Medidas: 120x150 mts. Materiales: telas vinílicas, broches, cintas, arandelas. Colección del artista. Fotografía Susana Dragotta.
38. Montaje en MMAMM. Crédito fotografía: Fundación del Interior
39. 'Conejos portando carruajes'. 2007. Medidas: 150x120x100 cms. Materiales: telas vinílicas, broches, cintas. Colección de la artista. Fotografía Susana Dragotta.
40. 'Cabra'. 2007. Medidas: 100x70x50 cms. Materiales: tela vinílica, broches, cintas. Colección del artista. Fotografía de Susana Dragotta.
41. 'Gatos'. 2007. Medidas: 100x70x50 cms. Materiales: telas vinílicas, broches, cintas, caretas. Fotografía de Susana Dragotta.

42. 'La más perra'. 2007. Materiales: telas vinílicas, broches, cintas. Medidas: 70x40 cms. Fotografía de Susana Dragotta.
43. 'Chanco'. 2007. Medidas: 70x40 mts. Materiales: telas vinílicas, careta, cintas, broches a presión. Fotografía de Susana Dragotta.
44. 'Gallo'. 2007. Medidas: 70x70 mts. Materiales: cintas, tela vinílica, máscara, broches. Fotografía de Susana Dragotta.
45. 'Zorro clínico'. 2006. Medidas: 60 x 60cms. Materiales: telas vinílicas, máscaras, cintas, broches. Fotografía de Susana Dragotta.
46. 'Famosa cebra'. 2009. Medidas: 118x150x60cms. Materiales: textiles vinílicos, cintas, broches. Fotografía Susana Dragotta.
47. 'Circulatoria'. 2010. Medidas: 120x150 cm. Materiales: dibujo con cordón sobre tela. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.
48. 'Fantasma de circulatoria'. Año: 2010. Medidas: 150x140 cms. Materiales: papel sobre tela. Fotografía de Susana Dragotta.
49. 'La cascaruda'. Materiales: lona, cierres, broches a presión. Colección del artista. Fotografía de Susana Dragotta.
50. 'Linfá'. Dibujo con cordón sobre tela. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.
51. 'Fantasma de linfa'. 2010. Papel sobre tela. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.
52. 'Mansita'. 2010. Materiales: fotografía sobre lona, broches, cintas. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.
53. Vista posterior de 'Mansita'. Fotografía de Susana Dragotta.
54. 'Matora'. 2010. Materiales: dibujo con cordón sobre tela. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.
55. Montaje de la serie 'Una que muda', MMAMM, 2010. Créditos Diario Los Andes.
56. 'Fantasma de matora'. 2010. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.
57. 'Pantalón de montar con zapatos'. Materiales: tela vinílica, broches, cintas, zapatos. Colección de la artista. Fotografía de Susana Dragotta.
58. Bruno Cazzola, Sin título, 2008.
59. Bruno Cazzola, Instalación, sin título, 2010.
60. Detalle de obra anterior.
61. Marcela Furlani, instalación, 2006, Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.
62. Detalle obra anterior.
63. Fotograma de 'La Mosca' de David Cronenberg, 1986.
64. Peter Barrios, escultura sin título, 2010.
65. Peter Barrios, Sin título, tinta sobre papel, 2012.

66. Andrés Piña, 'El fin de la vida como principio de la misma', 2012.
67. Andrea Barrera Mathus, 'Las más grandes canciones que jamás se hayan visto', 200x1600 cms., Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, 2012.