

Ejercicios plásticos en torno a la trama televisiva

Paula Dittborn. Doctora en Estudios Americanos, mención Pensamiento y Cultura (USACH), Licenciada en Arte (UC), Licenciada en Letras (UC). Docente de la Universidad Católica de Chile.

En las escuelas de arte en Chile suele haber una línea de cursos orientada al desarrollo de la obra de los estudiantes. Esos cursos reciben diferentes nombres según la época y la escuela a la que pertenecen: “Taller de producción de obra” en la Universidad Católica, “Taller central” en la Universidad Diego Portales, “Seminario de grado” en la Universidad Finis Terrae, etc. La metodología, sin embargo, es básicamente la misma: presentación y discusión de los diferentes trabajos realizados por los estudiantes en el transcurso del semestre o el año. En las presentaciones o “entregas” de estos cursos, se instalan los trabajos en la sala de clases tal como si estuvieran siendo exhibidos en una galería o museo, de manera tal que todos los asistentes los puedan ver o recorrer sin dificultad. Una vez que están montados, el profesor o profesora va pasando de uno a otro seguido

por el grupo de estudiantes, realizando lo que se conocer como “corrección”. Para ello, el o la autora de cada trabajo explica brevemente cuáles fueron sus intenciones iniciales, las dificultades que surgieron en el camino, y los aspectos que considera que debieran ser modificados. Luego, tanto el profesor o profesora como los demás estudiantes hacen preguntas y observaciones, generalmente en torno al grado de correspondencia entre esas intenciones iniciales y el resultado obtenido. La duración de esas correcciones varía según la complejidad del trabajo y la disposición de los participantes: pueden ser muy cortas o muy largas.

Es importante entender que en los talleres de producción de obra no se evalúan las habilidades demostradas en la ejecución, a diferencia de lo que sucedía en una formación artística abocada a la especialización en un medio determinado como la pintura. De hecho, se asume que esas habilidades han sido adquiridas (o no) en los otros cursos que componen la malla y que, de alguna manera, alimentan estos talleres de carácter más complejo. Lo que se evalúa, en cambio, es la visualización de un determinado problema propuesto por el propio estudiante, que debiera articularse de todas formas con los diferentes aspectos vinculados a su *puesta en escena*. En definitiva, lo importante es la articulación entre ambas dimensiones –formal y conceptual– que en el transcurso del taller van afinándose hasta que terminan siendo indisociables entre sí –o al menos esa es la idea.

La enseñanza artística estructurada a partir de un taller de producción de obra fue implementada por el artista conceptual John Baldessari en CALARTS en los años setenta¹ y adoptada por un sinnúmero de escuelas de arte desde ese entonces. Pienso que en la época en la que entré a estudiar artes visuales, vale decir a finales de los años noventa, mis compañeros y yo todavía pensábamos que la carrera que habíamos elegido estaba orientada al desarrollo técnico y teórico en alguno de los medios artísticos convencionales tales como escultura, pintura o grabado más que a cursos de producción de obra en un sentido tan amplio. No es de extrañar, dado que prácticamente recién acababa de iniciarse, en algunas universidades chilenas, el cambio hacia una enseñanza artística desprovista de las denominadas “menciones artísticas” (lo cual hasta cierto punto equivale a la enseñanza de un tipo de arte en el que pueden converger diferentes medios visuales en una misma obra, o incluso prescindir de todos ellos). Sin embargo, ya cuando en el tercer año de la carrera tuve que realizar el mentado taller de producción de obra, era plenamente consciente de que, para empezar a desarrollar un trabajo artístico propio, debía hacerlo al margen de los medios visuales tal como estaban constituidos, ya que así al menos parecía estar estipulado en mi formación.

Comencé entonces a elaborar un trabajo consistente en la reproducción de fotografías tomadas al monitor televisivo, mediante la adhesión de pequeños pedazos

¹ En aquél momento se llamaba “Crítica Post-Estudio”.

de plasticina de color sobre un soporte de madera; trabajo que continué desarrollando, con algunas variaciones, durante los siguientes quince años. Todo partió de la siguiente manera. Un día agarré una fotografía a color (impresa) que había tomado en una playa de Uruguay cuando era adolescente. En el centro de la imagen aparecía la familia de la amiga con la que estaba veraneado. Detrás de ellos, sin embargo, figuraba una señora sentada en una silla de playa en la que por supuesto no había reparado al momento de tomar la foto. Escaneé la fotografía y, una vez digitalizada, recorté con photoshop el pedazo en el que figuraba ese personaje, hasta ese momento inadvertido. Imprimí ese pedazo sobre una mica transparente, lo recorté con una tijera, y fabriqué a partir de él una diapositiva, utilizando un marco de que tenía por ahí. Finalmente, proyecté esta suerte de diapositiva casera sobre un pliego de papel, y con un lápiz de carbón fui calcando cada una de las líneas de la trama de impresión, graduando la intensidad del trazo según el tono de la imagen.

Repetí ese ejercicio un par de veces utilizando otros rostros y paisajes anónimos tomados de diferentes fotos caseras. En ese momento mi interés estaba justamente en esos elementos secundarios, que parecían haber sido fotografiados de manera inconsciente en otras épocas. Sin embargo, al poco tiempo empecé a interesarme más en la semejanza entre la trama lineal producida por la impresión sobre la mica y otras tramas reconocibles como la del monitor televisivo. Fue así como empecé a utilizar fotografías tomadas a la tele y no en cambio fotografías impresas.

Comencé a utilizar lápices de colores sobre papel, e incluso pintura al óleo sobre madera, con lo que incorporé a mi trabajo otros colores aparte del negro, blanco y gris que ya había empleado en esos primeros dibujos. Los fotogramas que utilizaba como modelo eran seleccionados de acuerdo a diferentes razones. Una vez trabajé con algunas partes de *Zazie en el metro* de Louis Malle (1960), por ejemplo, porque me había gustado mucho la novela homónima de Raymond Quenau en la que se había basado el director, así como también la pátina de color deslavada del filme –muy delirante, por lo demás. Otra vez, en cambio, trabajé a partir de la película *Roma, ciudad abierta* de Roberto Zeffirelli, porque tenía una escena alusiva a los retratos accidentales e incriminatorios que me pareció que de alguna manera retomaba ese problema con el que había trabajado inicialmente.

Sin embargo, llegado a un punto se me ocurrió que en lugar de reproducir una trama sobre una superficie utilizando alguno de esos materiales (lápiz o pintura), podía elaborar una trama que se autosustentara. Vale decir, una imagen que estuviera hecha enteramente por la trama, y en la que no hubiera, por lo tanto, una superficie (como la tela o la madera) sobre la cual estuviera trazada, pintada o adherida. Fue entonces cuando se me ocurrió trabajar con plasticina (o *plastilina*, como se la conoce en otros países de habla hispana). Me pareció que era un material que podía servir, dado que se puede mezclar para obtener diferentes colores, se puede moldear como un tallarín

o un lulo (lo cual me servía para imitar las líneas de la trama televisiva), y se puede adherir al muro para luego ser retirada. Esta idea funcionaba a la perfección en mi cabeza, pero en la práctica fue un fracaso. Efectivamente armé una imagen en el muro mediante la adhesión de sucesivas líneas de plasticina, basándome en una fotografía tomada al televisor, pero en el transcurso de la corrección los diferentes pedazos fueron cayéndose, hasta que no quedó más que la mitad del trabajo en pie. A partir de esa experiencia deseché la siempre seductora idea de realizar obras efímeras, pero continué utilizando la plasticina como material.

Para realizar los cuadros de plasticina seleccionaba una escena de una determinada película, la ponía en el reproductor de vhs o dvd, la dejaba en pausa, y fotografiaba la pantalla utilizando un rollo de diapositivas. Como el revelado no es barato, me preocupaba de aprovechar toda la película, por lo que fotografiaba diferentes escenas e incluso películas en un mismo rollo. Solía suceder que la escena que más me interesaba al momento de tomar las fotografías no me resultaba tan atractiva cuando revelaba el rollo, y lo mismo al revés: las fotos que tomaba para terminar el rollo terminaban convirtiéndose en cuadros. Una vez obtenida, la diapositiva era proyectada sobre un bastidor de madera previamente pintado de blanco. Sobre esa proyección, que me servía de guía, iba adhiriendo los diferentes “lulos” de plasticina hasta lograr obtener una reproducción de la imagen original (cabe preguntarse qué entendemos por “imagen original” en un trabajo con tantos traspasos).

En un primer momento me pareció que lo más adecuado para representar la trama televisiva era alternar líneas de plasticina de color más claro con otras de color más oscuro, ya que así creía que se veía la pantalla de la tele. Pero, dado que todavía no estaba consiguiendo reproducir con mucha fidelidad los lugares y personajes de las diferentes escenas seleccionadas, decidí trabajar con una trama pareja, sin alteraciones de tono, a ver si así resultaba. Pasado un tiempo logré adquirir más práctica en esta técnica –lo cual me permitió, entre otras cosas, que esos lugares y personajes fueran al menos reconocibles. Sin embargo, ya a la altura del examen de grado que me permitiría obtener mi licenciatura en arte, caí en cuenta de que no estaba consiguiendo generar la ilusión de una trama televisiva que era lo que más me importaba, sino en cambio la de un telar o gobelino. De hecho así tal cual lo dijo uno de los integrantes de la comisión evaluadora.

El problema no era tanto que los cuadros parecieran telares y no en cambio pantallas televisivas. El problema era que ni siquiera parecían estar hechos de plasticina. En ese momento me pareció que tenía que encontrar una manera de que funcionaran como la imagen de una pantalla pero que a su vez pudieran dar cuenta de esa constitución técnica y material que para mí estaba tan cargada de sentido. De hecho, que pudieran mantenerse continuamente en esa indeterminación entre lo que parecían ser y lo que en realidad eran. Al adherir los lulos de plasticina a la superficie de madera estaba

logrando crear una trama de colores –quizás similar a la de la tele– pero una trama prácticamente plana. Lo que me estaba faltando justamente era que se manifestara el espesor propio de la plasticina que la diferencia de materiales pictóricos tales como el óleo o el acrílico, pero también de las hebras de hilo o lana de un telar.

Fue entonces cuando –medio en serio, medio tonteando– probé hacer los lulos con un juguete de la marca *play doh*. Ese juguete consiste básicamente en un aparato en el que se introduce un poco de plasticina por un lado, se presiona con una palanca, y sale la plasticina con una determinada forma por el otro. La forma depende del diseño del orificio por el que sale la plasticina. Si es un rectángulo, sale un paralelepípedo; si es un círculo sale un cilindro; y así. El diseño con el que decidí probar fue el triángulo, del cual sale una forma geométrica cuyo nombre es “pentaedro”, similar al chocolate *toblerone*. Lo bueno de esta forma es que no solo es volumétrica, sino que además, al ser adherida sobre la superficie del bastidor por una de sus caras, proyecta sobre la línea de plasticina inferior una sombra. Con ello, la trama resultante se percibe como si estuviera compuesta por líneas de color alternadas con líneas de color más oscuras –tal como había intentado hacer inicialmente.

Hice varios cuadros siguiendo esta modalidad, dentro de los cuales se encuentran algunos trípticos o polípticos basados en momentos consecutivos de una misma escena, pienso que con el propósito de integrar de alguna manera la dimensión secuencial del cine en mi trabajo. También hice cuadros basados en películas en “blanco y negro” en los que utilicé una paleta de colores que incluía variaciones tonales de tintes tales como el violeta y el verde, ya que en el traspaso de la televisión a la fotografía –o incluso en el traspaso de la cinta de video a la tele– la imagen curiosamente había adquirido esos colores. Otro aspecto del color que da cuenta de esos sucesivos traspasos en mi trabajo es el de la aberración cromática. El halo magenta o fucsia que rodea la silueta de algunas de las figuras de los cuadros no está presente en las películas originales ni en la pantalla, sino que es el resultado de una imperfección del lente de la cámara empleada para fotografiarla. Por otro lado, en varias ocasiones decidí incluir los subtítulos de las películas, no solo como una manera de hacer más evidente el carácter *mediado* de las imágenes en las que me estaba basando, sino también por el atractivo espesor que adquirirían esos textos al ser representados de esta forma. Y en uno de mis últimos cuadros, cubrí una zona del bastidor de madera con plasticina derretida con el propósito de emular la zona velada por accidente en la diapositiva utilizada como modelo. Las diapositivas constituyen un tipo de fotografía de la que no se pueden obtener copias –pero mucho menos de esta diapositiva, así dañada.

La manera adecuada de representar la trama televisiva siguió siendo, de todas maneras, una inquietud constante en mi trabajo. En un cuadro que formó parte de una muestra realizada en el año 2009 decidí que, además de la trama horizontal, debía incluir una trama vertical compuesta por líneas de color negro, ya que así

encontraría una mayor correspondencia con la pantalla de la tele tal como es percibida a una determinada distancia. Incluir esta trama adicional significó que los pedazos de plasticina de color que quedaron entre medio pasaron a tener un mismo tamaño. Hasta ese momento habían tenido la misma altura, pero el ancho lo iba definiendo yo en el camino según el tamaño del área del bastidor que deseara cubrir. Pero a partir del momento en el que comenzaron a ser todos iguales y a distribuirse de acuerdo a una trama reticular (resultante de la yuxtaposición de la trama horizontal que ya empleaba y la trama vertical que estaba ahora incorporando), los cuadros de plasticina empezaron a operar bajo la lógica de un tipo de imagen, o un tipo de medio diría, que hasta ese momento había dejado obstinadamente de lado: la fotografía digital.

La relación de los cuadros de plasticina con la fotografía digital fue todavía más notoria una vez que empecé a utilizar una delgada línea de plasticina de color negro para realizar la trama vertical en lugar de un pedazo de lulo o pentaedro. Al obtener una trama de mayor regularidad, se hacía más evidente el funcionamiento de los pedazos de plasticina como unidad constitutiva de la imagen, vale decir, como *pixel*. Sin embargo, pienso que incluso llegado a ese punto seguí defendiendo la cualidad analógica de mi trabajo. En uno de últimos cuadros de plasticina que hice, de hecho –curiosamente para la 4ta Trienal Poligráfica de San Juan, en donde se reflexiona sobre los desplazamientos latinoamericanos del grabado– incorporé una variación importante: la misma trama vertical pero de diferentes colores. Con ello buscaba reproducir el efecto de profundidad de campo propio de la fotografía. Descubrí que tramando ciertas partes con un color negro más tenue, o incluso con un magenta, conseguía una zona más desenfocada, mientras que si tramaba con un color negro intenso conseguía una zona más enfocada. Sigo sin entender las razones de ese fenómeno, pero me contento por lo pronto con la frase que una vez escuché decir a un impresor: “el color negro dibuja”.

