

Tres artistas, muchas metáforas: la realidad social argentina a través de la obra de mujeres escultoras (1960-2000)¹.

Three artists, many metaphors: the social Argentine reality across the work of women sculptresses (1960-2000).

Marina Román
IUNA/UBA

Resumen

Se analiza la relación existente entre la creación artística de tres escultoras argentinas de diferentes generaciones -residentes en la Ciudad de Buenos Aires-y los contextos sociales en los que han desarrollado su obra, a fin de conocer las distintas condiciones de producción y las significaciones sociales de cada recorrido escultórico. Se analizan las diversas estéticas en el presente hacia la búsqueda de fundamentos históricos y adhesiones plásticas de cada artista en su recorrido profesional, para mostrar que las obras de las escultoras son representaciones sociales del devenir de la historia expresada en múltiples estéticas vigentes en la actualidad.

Palabras claves: escultura, discurso social, representaciones sociales, género, patrimonio cultural de las mujeres.

Abstract

It is analyzed here the relationship between artistic creation of three Argentine sculptresses from different generations -residents in Buenos Aires City- and the social contexts in which they have developed their work, in order to know the different conditions of production and the social significances of each sculptural path. The diverse aesthetics are analyzed in the present towards the search of historical foundations and plastic adhesions of each artist in their professional career, to show that the works of the sculptresses are social representations of the course of history expressed in multiple aesthetics in force at present.

Key Words: sculpture, social discourse, social representations, gender, cultural patrimony of women.

¹ Este artículo es una síntesis de la tesis de Licenciatura en Artes Visuales orientación escultura, presentada en el IUNA (Instituto Universitario Nacional del Arte) con tribunal de Tesis integrado por las especialistas: Lic. Claudia Rodríguez, Lic. Mariana Martinica, Lic. Dafne Roussos.

Sumario: 1-Introducción. 2- Consideraciones conceptuales: los límites de la escultura. 3- La escultura un discurso social. 4- El hacer escultórico una práctica compartida. 4- El hacer escultórico una práctica compartida. 5- Mujeres escultoras. 6- Conclusiones.

1-Introducción

Las artistas seleccionadas son María Juana Heras Velazco, Haydee Calandrelli y Cristina Tomsig, las tres pertenecen a diferentes épocas de formación y creación, a las dos primeras se las puede vincular con distintos momentos de la vanguardia de la plástica argentina e internacional, mientras que a Tomsig con distintos movimientos y estilos artísticos internacionales propios de la segunda mitad del siglo XX. Esta diferencia generacional y estética no anula la vigencia de sus obras en la actualidad sino por el contrario recrean la multiplicidad de lenguajes en el campo de la plástica. El recorrido plástico analizado comprende desde la década de 1960 hasta el 2000 inclusive, con el fin de dejar testimonio y legitimar la producción escultórica de artistas mujeres que si bien poseen premios y reconocimientos no figuran en la historia de la plástica nacional con el mismo nivel de visibilidad respecto de sus pares escultores varones.

Se utilizaron las siguientes herramientas² metodológicas: entrevistas abiertas, notas periodísticas, premios en concursos y salones, notas en Internet, páginas Web, catálogos de sus muestras

² El ordenamiento metodológico del trabajo fue:

1. Rastreo de fuentes (notas, entrevistas, publicaciones, muestras, catálogos, blogs y páginas de internet, concursos en los que participaron).
2. Registro de fotos de las obras y de documentación aportada por cada escultor.
3. Registro de fotos de los espacios de trabajo (taller).
4. Entrevistas en profundidad enfocando en:
 - Motivaciones iniciales hacia la arte y la escultura en particular.
 - Historia familiar/personal.
 - Mirada ideológica
 - Recorrido de formación en el arte.
 - Filiaciones e inscripciones: principales referentes en su formación y contemporáneos con los que se sientan identificados.
 - Recorrido por la producción: continuidad/ruptura de materiales, técnicas y temáticas. Modalidades de trabajo.
 - Trayectoria profesional (espacios de trabajo, docencia, venta de obra, premios, concursos, becas, viajes de estudio, trabajos individuales vinculados con el arte).

colectivas e individuales, fotografías de sus obras, currículum de cada escultora, y un registro visual de las obras que conservan y de sus espacios de trabajo.

2-Consideraciones conceptuales: los límites de la escultura

El análisis de la obra escultórica de las últimas décadas del Siglo XX y principios del Siglo XXI implica tener en cuenta que la diversidad de formas y expresiones que hoy se incluyen dentro del término escultura son amplios. Según Rosalind Krauss la escultura se ha transformado en algo infinitamente maleable, ya que su término refiere a situaciones y formatos estéticos que no se ajustan a los tradicionales conceptos del hacer escultórico.

Esta teórica del arte en uno de sus libros desarrolla un capítulo denominado: "La escultura en el campo expandido" (Krauss, 1996:289) allí analiza cómo desde los años '60 la escultura se termina de definir a partir de su negatividad, de una combinación de exclusiones, es decir, desde lo que no es. La mutabilidad de las convenciones hizo que los alcances del término escultura se deslizaran desde la lógica del monumento hasta las intervenciones en el paisaje, su aporte teórico se basa en la construcción de nuevas clasificaciones y categorías de análisis que permiten comprender las nuevas prácticas escultóricas.

Se puede afirmar entonces, que desde los años '60 en adelante, conviven distintas propuestas estéticas, aquellas que crean concibiendo a la escultura como una forma tridimensional y su relación con el espacio a través de la manipulación de elementos nobles como pueden ser, la arcilla, la piedra y la madera, con otros planteos que trabajan a partir de los límites externos y excluyentes del clásico concepto escultórico.

Esta convivencia se percibe en el análisis de la obra de las escultoras de este trabajo. Distintas estéticas y poéticas se entrelazan dentro de un contexto común y cada uno a su modo expresa su mirada social y su mirada escultórica.

3- La escultura un discurso social

Toda obra de arte puede ser pensada como un discurso metafórico de una realidad histórico-social, a través del cual las artistas manifiestan representaciones sociales del devenir de la historia.

En términos lingüísticos una metáfora es un recurso discursivo que traslada el sentido estricto de un vocablo por otro con el que guarda una relación de semejanza, en el campo del arte la metáfora es entonces el modo característico de comunicar sentido en la medida que los distintos elementos del lenguaje plástico y su composición conforman un discurso que nos habla de otro discurso.

Cada una de las expresiones artísticas son a su vez representaciones sociales, es decir son los productos del proceso social de representar. "La representación es el proceso a través del cual se pone en formas concretas (es decir, diferentes significantes) un concepto ideológico abstracto". (...) "La representación es el proceso social de significar en todos los sistemas de representación disponibles: habla, escritura, prensa, video, cine, grabaciones magnetofónicas, etc." (O'Sullivan, Hartley, Saunders, Montgomery, Fiske, 1995: 307).

Eliseo Verón en su teoría de los Discursos Sociales plantea que los fenómenos sociales se expresan bajo la forma de materias significantes y a esta dimensión significativa la denomina semiosis social; por lo tanto cualquier fenómeno social es un proceso de producción de sentido. Este doble anclaje del sentido en lo social y lo social en el sentido, solo puede comprenderse cuando se considera a la producción de sentido como discursiva. "Un discurso es una configuración espacio- temporal de sentido. Toda producción de sentido tiene una manifestación material" (Banega, 2010: s/p).

Desde estas ideas, la producción escultórica es entonces la materia significativa en la que se expresan distintos fenómenos sociales, siendo el arte una práctica comunicativa entendida como espacio de interacción entre sujetos, en los que se verifican procesos de producción de sentido.

Mercedes Niklison señala que, "El significado que se da a una expresión no es neutro: se basa en convenciones sociales, en hábitos, en intereses. Hay siempre un conflicto para determinar quién tiene el derecho a la afirmación de significados, el derecho a la producción de signos. Quizás sea relevante reflexionar en las posibilidades que tiene el arte para explicar las visiones y sentidos de los diferentes grupos humanos, sobre todo de aquellos más relegados; reflexionar en las posibilidades que tiene el arte de hacer escuchar las voces inusuales,

de mostrar miradas desacostumbradas, de innovar y enriquecer significados” (Niklison,2010:s/p).

Desde esta línea de pensamiento se recupera la obra escultórica de mujeres con la intención de legitimar sus producciones y de valorar sus aportes estéticos y sociales en la difícil tarea de *enriquecer significados* en la construcción de la vida nacional.

El feminismo en los últimos veinte años ha enriquecido este campo discursivo planteando que es necesario incluir a las mujeres en todos los espacios de la vida pública, siendo uno de ellos el cultural. La herramienta teórica de estos estudios es la categoría género, “El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias sexuales que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder “ (Scott, 1990).

4- El hacer escultórico una práctica compartida

Tradicionalmente el hacer escultórico era una tarea a cargo de los varones. “Los escultores del pasado se sirvieron de casi todos los materiales que se prestaban a servir una forma en tres dimensiones” (Wittkower, 1980:15) desde esta enunciación y a lo largo de todo el libro denominado “La escultura: procesos y principios”, el historiador del arte Wittkower analiza la historia de la escultura desde la antigüedad hasta nuestro días haciendo referencia a prácticas escultóricas y obra realizada exclusivamente por varones, en donde la figura de la mujer aparece como objeto de arte a ser contemplado pero nunca como sujeto creador. Negando de este modo la presencia de la mujer en su rol de artista/escultora fundamentalmente desde el siglo XIX hasta la actualidad.

Por otro lado, tal como plantea George Duby en “Arte y sociedad en la Edad Media” una de las funciones del arte en la construcción de lo social era concebir la obra de arte como afirmación de autoridad. “Por eso, en sus formas mayores, y en esta época como en cualquier otra, la creación artística se desarrolló en los lugares donde se concentraban el poder y los beneficios del poder” (Duby, 1998:11).

Dentro de la historia de las disciplinas artísticas la escultura y la arquitectura se han posicionado como manifestación del poder y de las relaciones hegemónicas en la estructura de la sociedad. Actividades realizadas por varones en la medida en que en el imaginario social ellos quedaban a cargo de las tareas que requieren

más fuerza física, por ejemplo la talla en bloques de mármol y en madera, la construcción y a partir de fines del siglo XIX la soldadura eléctrica del metal.

Esta articulación entre el rol de la escultura, la construcción del poder y el rol de la mujer en la sociedad sugiere analizar la obra escultórica realizada por mujeres a partir del concepto de "género"³ y su relación con el concepto de "Patrimonio Cultural Nacional".

Desde la década del '60 comienza a desarrollarse el concepto género. "Este constructo teórico cuestionó la exclusión de la mujer de ser productora de bienes culturales porque la configuración histórica e ideológica de lo femenino y lo masculino otorgaba a las mujeres lugares desvalorizados, espacios anclados en la biología, en su sexo y en su capacidad reproductora. Esto se fundamentaba en ideas del denominado mundo "occidental" (cf. Dussel, 2000) y comenzaría desde el pensamiento aristotélico en adelante." (Lagunas-Ramos, 2010:16). Esta exclusión de la mujer en la producción de bienes culturales es extensible a casi todas las sociedades del mundo "occidental" ubicándola como un sujeto productor devaluado, de ahí su invisibilidad en la construcción del patrimonio cultural de una nación.

Por ello, resulta relevante recuperar, sistematizar y registrar la obra escultórica de las mujeres en una determinada sociedad a fin de poder *generizar* al patrimonio. "Esto nos permitirá pensar en patrimonio cultural de las mujeres como una de las tantas formas del patrimonio cultural de la humanidad" (Lagunas-Ramos, 2010:14).

5- Mujeres escultoras

³ "El concepto de género se refiere a la construcción social y cultural que se organiza a partir de la diferencia sexual. Supone definiciones que abarcan tanto la esfera individual (incluyendo la subjetividad, la construcción del sujeto y el significado que una cultura le otorga al cuerpo femenino o masculino), como la esfera social (que incluye en la división del trabajo, la distribución de recursos y la definición de jerarquías entre unos y otras). Erróneamente, se encuentran acepciones que suponen que género constituye una manera más académica de decir mujer. (...) Sin embargo, esta categoría se refiere tanto a hombres como a mujeres, enfatizando la dinámica relacional entre el universo femenino y el masculino. Por ello, invita a comprender la lógica de construcción de identidades y relaciones de género como parte de una determinada organización de la vida social que involucra a ambos sexos" (Faur, 2003)

A continuación se presenta el recorrido plástico y análisis de obras de las escultoras seleccionadas, de cada una de ellas se expone una fotografía de una de sus esculturas ya que por cuestiones de espacio no es posible mostrar más diversidad de imágenes.

MARÍA JUANA HERAS VELASCO nació en el año 1924 y en el año 1945 finalizó sus estudios como Profesora en Ciencias en la ciudad de Buenos Aires y comenzó sus estudios en artes plásticas en la Escuela-taller "Altamira" siendo sus profesores Lucio Fontana y Emilio Petorutti. Hacia fines de la década de 1950 y principios de 1960 comenzó su recorrido plástico.

Con una fuerte identificación con el arte de los constructivistas rusos y de los post-concretos en la Argentina, desarrolló una estética racionalista que se alejó de la figuración en la búsqueda de formas puras y esenciales. La abstracción geométrica le permitió despojarse del volumen de la materia en la conquista del espacio vacío. Planchas de metal y varillas de hierro, materiales provenientes de la civilización industrial contemporánea, conforman su recurso expresivo. Sus esculturas son homenajes, son íconos y símbolos, que hablan de ausencias y presencias, y de los múltiples vacíos que ha dejado la regimentación de la vida en la sociedad moderna.

El hierro, el acero, los colores primarios y las formas geométricas son los elementos plásticos que caracterizan a toda su obra, la necesidad de renovar su imagen la lleva a abandonar un estilo escultórico tradicional marcado por la fuerza del volumen en su relación con el espacio y a ponderar el espacio vacío como un recurso vital en la composición plástica.

Desde fines de los años '50, esta escultora se alineó en las vías de la abstracción geométrica, construyendo un estilo transversal a toda su obra, por ello en un intento de sistematización no es posible clasificar sus esculturas por rupturas y continuidades en su constitución formal, pero si es posible vislumbrar diferentes temáticas y contextos expresados en su arte.

La referencia a situaciones político sociales, a personas importantes en su vida y a una gran cantidad de Homenajes ha sido un motivo de creación. Por ejemplo: "Prisionero político" del año 1952, "Alberto" de 1962, "Homenaje a Fontana" de 1970, "Homenaje a Guariento" de 1970, "A los revolucionarios de la primera hora" (Malevich, Rodchenko, Lissitzky, Gabo y Pevsner) de 1973, "A

Piazzolla" de 1974, "El sol de Guatemala (Homenaje a Calder)" de 1976, "Réquiem para un ciudadano" de 1976, "Homenaje a Allen Ginsberg" de 1977, "Homenaje a Paparella" de 1979, "La muerte del Ángel (Homenaje a Piazzolla)" de 1980/81, e "Iris" de 1982, constituyen un conjunto de esculturas que evocan una postura ideológica y un profundo reconocimiento a aquellos que han sido significativos tanto en su vida personal, como en la sociedad de la que formamos parte.

Con un mismo criterio artístico realizó esculturas que las denominó a partir de la imagen denotada: "Forma" de 1958 y 1962, "Forma 66" de 1966, "Forma 69" de 1969, "Signo amarillo" de 1970 y 1975, "Signo lineal" de 1972. Estos trabajos desencadenaron en una serie de esculturas que inició en el año 1971 tituladas "Transposeñas", durante más de dos décadas María Juana creó una diversidad de esculturas que son señales que refieren la vida en la ciudad.

Ella misma explica cómo surgen estas imágenes:

*"Pasó que yo un día estaba en mi casa, era una época que estaba con mi madre que estaba mal, entonces yo iba a trabajar a mi casa. Empleaba el living para trabajar, y me asomo al balcón y veo un muro bajito que pertenecía a una casa del año 1880 que la echaron abajo, la municipalidad por supuesto, y había un hombre que estaba pintando ese murito bajo, que limitaba el espacio vacío para estacionar los autos en franjas amarillas y negras y yo estaba trabajando siempre con esas cosas. (...) Entonces estaba ahí y veo que el hombre está pintando la pared de enfrente donde estacionaban los coches, con franjas amarillas y negras, y yo no había tenido conciencia que hacía eso, Pero caramba!, esto yo lo he tomado de mi entorno, con perdón, pero las manzanas de Cezanne para mi son las franjas amarillas y negras mías."*⁴

Sus Transposeñas o sus Transposiciones de señales, realizadas desde 1971, parodian a las señales urbanas y carreteras. Una policromía tímbrica, de aplicación industrial –blanco, negro, amarillo y rojo-, convierte a sus esculturas constructivistas en señales. Pero los círculos, "cebras", flechas y barreras, en realidad, son objetos inútiles, incapaces de producir alguna orientación práctica.

Estas alusiones a la comunicación urbana muestran un tono irónico, quizá polémico, con el que Heras Velasco observa las convenciones ordenadoras de la sociedad de masas." (López Anaya, 1998:289).

⁴ Entrevista realizada en su taller en junio de 2010.

La ciudad es el espacio emblemático de organización de la vida en la sociedad moderna, bajo el paradigma de la racionalidad científico- técnica las ciudades se construyeron generando profundos cambios en la subjetividad del hombre inserto en el medio urbano. Estos cambios se evidenciaron en una manera de pensar, de conocer, de relacionarse, de organización del trabajo, de la constitución familiar y en un nuevo modo de concebir el espacio y el tiempo regido desde una mirada técnica o instrumental.

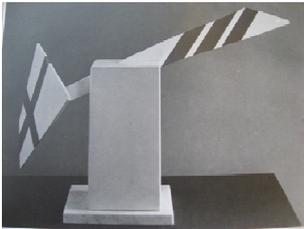
El concepto de técnica no se refiere a la construcción de una máquina sino a un modo de concebir el mundo; técnica y poder son entonces las dos caras de una misma moneda. El surgimiento del Estado Burgués representa una técnica de poder, que va a implementar determinadas tecnologías administrativas las cuales forman parte de la categoría que Foucault denomina Bio-política o Tecnologías Políticas, puestas en marcha ya desde el siglo XVIII y operan sobre el conjunto de la sociedad civil; dichas técnicas serán la estadística, la planificación del crecimiento demográfico y la organización del espacio urbano.

La ciudad es entonces el lugar central donde se expresa una forma de pensar, percibir y sentir mecánicamente la vida. Desde mediados de la década del '40 se produjo en nuestro país un proceso de profundización de la industrialización concentrada especialmente en algunos centros urbanos como Buenos Aires.

En esos años el panorama de las artes plásticas en Buenos Aires también manifestó profundos cambios, el fin de la Segunda Guerra Mundial, entre otras razones, dio origen a las vanguardias de los años '40. A partir del año 1944 con la aparición de la revista "Arturo" se produjo un punto de inflexión en el desarrollo del arte moderno en la Argentina. Esto marca una tendencia que se percibe hasta la actualidad: la de un arte no figurativo basado en principios geométricos. Y hacia el final de la década del '50 el país vivió un clima estimulante que se expresó en las artes visuales y preparó el terreno para las renovadoras prácticas artísticas de los años '60.

En el transcurso de estos años y de los contextos que los determinan, María Juana fue madurando, quizás inconscientemente, un proceso creativo que adquiere su mayor significación en la serie de las "Transposeñas" ya mencionadas, desde principios de los '70 hasta principios de los '90, estas imágenes no dejaron de obsesionar a la

escultora. La construcción geométrica y racional de la Ciudad moderna implica la regimentación de la vida en ella. Las señales son entonces un símbolo y una metáfora de lo que significa el disciplinamiento, el orden, el uso del espacio y del tiempo, la regulación de la percepción y el ejercicio del poder sobre las personas.



Título: TRANSPOSEÑA/80⁵ (1980)

Técnicas y materiales: Hierro policromado

Medidas: 68 x 30 x 30 cm.

HAYDÉE CALANDRELLI nació en el año 1936 y hacia fines de la década del '40 comenzó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y luego en la Escuela "Prilidiano Pueyrredón". En los años '70 comenzó a realizar esculturas con un estilo estrictamente orgánico propio de las obras biomorficas de artistas europeos de vanguardia. Por lo tanto, las formas de la naturaleza han sido su horizonte plástico.

⁵ Análisis de obra: TRANSPOSEÑA/80. En un prisma de planchas de hierro soldado se encastra oblicuamente una forma plana rectangular y alargada que culmina en uno de sus extremos en una punta y en la otra, un plano que reproduce un triángulo isósceles con su ángulo extremo cortado e invertido hacia el suelo, genera un contrapeso como si se tratara de una barrera de las vías del paso de un tren. Rayas de un mismo color refuerzan esta imagen. La barrera está suspendida en el aire, su altura determina la posibilidad de cruzar de un lado a otro, todos los caminos están marcados, delimitados y sincronizados. Si no se respeta la señal el peligro se aproxima, un peligro seguido de muerte, de ausencia y de vacío. En palabras de Nelly Perazzo sobre la serie Transposeñas se lee: "Se trata de verdaderas señales que nos sugieren silenciosas pero autoritarias, detenernos y prestar atención. Una obra llena de significado, de líneas dinámicas que atraviesan el espacio en distintas direcciones, formas planas de colores puros dominadas por fuerzas ascendentes y descendentes; caminos infinitos y equilibrios sutiles. Líneas que generan espacios; espacios que nos hablan de vacíos. El vacío que es su gran preocupación; el vacío como manifestación de la ausencia. Un vacío que deja su huella." (Perazzo, 2008: s/p).

Sus esculturas son para tocarlas, sentirlas y palparlas, también inventó sonidos que nombran a la obra, haciendo que cada una de ellas sea doblemente creada.

Toda su producción está hecha con plástico reforzado, desde que aprendió esta técnica en sus años de estudiante becada en París hacia fines de los años ´60, no la abandonó. Este medio le permitió llegar a sus fines: *“conquistar las formas”* y a través de ellas desplegar toda su sensibilidad en la búsqueda de la esencia de todo ser humano, que no es ni más ni menos que encontrar un sentido a la existencia y que esta emana de la plena libertad.

Su mayor producción se ubica entre la década de los ´80 y principios de los ´90. Si bien el contexto social y político que se vivió durante esos años no fue un condicionante directo en su producción, el retorno a la democracia en la Argentina le permitió exponer sus obras en espacios públicos y en instituciones pertenecientes al Estado Nacional o Municipal; como así también dar clases en Escuelas de Arte públicas, en las cuales pudo compartir con sus alumnos no solo su saber sino también sus experiencias y su modo de vida. Para Calandrelli toda obra tiene que hablar de un mundo interior, las obras tienen que tener una conexión con lo que se vive y cómo se vive, y ese es su estilo. Expresarse es una necesidad y ella siempre encontró una forma de lograrlo: *“lo que yo he hecho y lo que hago es porque lo siento y no me pertenece, muchas veces no sé lo que estoy haciendo pero yo voy detrás de eso y eso es auténtico y esa es la entrega, eso es lo sublime”*⁶.

La década del sesenta “fue, por excelencia, la década de la utopía. El no lugar que se proclama y por su proclamación existe. (...) Lo irreal que se desea, y por deseado se prefigura en la conducta contemporánea de sus sujetos. La utopía es actualidad real.” (Giudicci, 2002:9). Ese fervor que define a la década del ´60, ese sueño de la utopía buscada la encontró a Haydee Calandrelli en el París de la revuelta estudiantil.

En palabras de ella: *“yo viví el Mayo Francés”*, y lo dice con ímpetu. De esta experiencia parisina han quedado rastros que se expresan en su obra, una mirada de corte sartreano sobre la existencia y la libertad.

⁶ Entrevista realizada en su taller en el mes de mayo de 2010.

En sus esculturas se perciben distintas propuestas: un conjunto de ellas se refieren al Ser y al propio Yo. Por ejemplo, sus títulos son Yo soy, Si mismo, Si mismo en sí mismo, Si mismo en vuelo, Quiero más, Reencuentro y La edad de la tierra. Otras las denomina "Serie para no videntes" y por último están las que representan distintos Sonidos, Opol, Montalota, Erase y Lint.

Todas ellas son estructuras orgánicas que parten de un núcleo por lo general esférico u ovoidal, en las que la luz se desplaza en un juego de formas convexas, con superficies lisas o bien que combinan con rugosidades discontinuas revelando una de las mayores características de su obra que es el predominio de los valores táctiles.

Sus esculturas son acromáticas patinadas algunas en negro y otras en blanco, con una tendencia a generar superficies más brillantes que opacas. En una de sus muestras César Magrini expresa: "Sus piezas atraen como un hechizo. Sólo el blanco y el negro son sus colores; la fantasía del artista se derrama, abundantemente, en las formas, que no encuadran dentro de lo habitual, pero que si tienen, en cambio, una hermosura propia y segura" (Magrini, 1987:3).



Título: SERIE PARA NO VIDENTES⁷
Técnica y materiales: PLÁSTICO
REFORSADO
Medidas: 0,33 X 0,24 X 0,29 cm.

CRISTINA TOMSIG nació en el año 1959 y desde la década de 1980 hace esculturas. Su estética se vincula con prácticas artísticas de los años '60 de la plástica internacional, entre ellas el arte conceptual y el arte minimalista, desde las cuales también recuperó elementos propios del arte constructivista y abstracto. El estilo de su obra

⁷ Análisis de obra: SERIE PARA NO VIDENTES son dos figuras geométricas ovoidales unidas entre sí, en la que una nace del volumen interior de la otra. El color negro invade una superficie lisa que permite deslizar nuestros dedos en un recorrido continuo. La envoltura de una forma en otra y la simpleza de la imagen nos invitan a terminar de envolverlas con las manos y dejarnos llevar por las sensaciones que nos genera el sentir sobre nuestro propio cuerpo.

mantiene una constante: romper con los dogmatismos del tradicional campo escultórico.

Como ella misma dice: *“yo indago en los bordes de la escultura más tradicional en la cual yo fui formada”*⁸.

Este juego dialéctico de rupturas y continuidades que hacen síntesis en su producción plástica llevan el sello de los distintos recorridos que realizó hasta desembocar en la tridimensión. Estudió un tiempo filosofía, luego arquitectura hasta que decidió cursar la Escuela Nacional de Cerámica, y por último sus estudios superiores en la Escuela “Ernesto de la Cárcova” su paso por estos espacios ha dejado una impronta que toma cuerpo en toda su obra. En sus propias palabras: *“la escultura contiene esas áreas hoy, el aspecto filosófico, el aspecto en relación con la urbanización, la cerámica desde lo que tiene que ver con lo manual, con la manufactura”*⁹.

En la obra de esta escultora se distinguen dos etapas muy marcadas, la primera comienza a mediados de la década del '90 hasta comienzos del 2000, y se la puede agrupar bajo el pensamiento de “Reflexiones sobre el campo” y la segunda etapa de producción se desarrolla hasta la actualidad con una poética que nos habla de las esencias y los fundamentos del Ser.

En la década del '90, el tema de la identidad y por lo tanto, el sentido de pertenencia a una Nación es un concepto clave en sus obras. Para ello parte de una reflexión sobre “el Campo” desde una perspectiva urbana, siendo este el hilo conductor en su primera etapa escultórica.

Como explica Nelly Perazzo en el catálogo de una muestra “Cristina toma la palabra Campo por su resonancia, por todas las connotaciones simbólicas que la ciudad le añade, pero su trabajo no se refiere al campo propiamente dicho, sino a la idea o reflexión sobre el mismo” (Perazzo, 1995:1).

En palabras de la artista: *“las políticas económicas de los años '90 han invadido no solo el campo político y económico sino también la vida creativa y la identidad de las personas del país”*¹⁰.

Una década más tarde, su preocupación por la identidad social, se deslizó hacia una búsqueda de las esencias y los fundamentos del

⁸ Entrevista realizada en su taller en el mes de junio de 2010.

⁹ Entrevista realizada en su taller en el mes junio de 2010.

¹⁰ Entrevista realizada en su taller en el mes junio de 2010.

ser, mediante una propuesta lúdica. En otras palabras, desde una preocupación por los valores que nos identifican como grupo social perteneciente a una misma sociedad, su obra desencadena en un planteo temático más personal desplazándose de lo colectivo a lo particular, de lo social a lo individual, del nosotros al yo.

Utiliza materiales no nobles como son el hierro, el acero, el aluminio, el plástico y el PVC, propios de la sociedad de consumo industrializada y moderna. También incorpora la fotografía, el texto y la instalación como recursos de presentación, despojando a sus esculturas de su tradicional ubicación subidas a un pedestal.

En cada una de sus esculturas, la simetría, el equilibrio, la simplicidad de las formas y los colores puros de cada material, se presentan en una economía de recursos ofreciendo una imagen de fácil comunicación.



Título: SOBRE LA ILUSIÓN DE UNA HUELLA¹¹ - 1995-

Técnica y materiales: Hierro soldado y material plástico.

Medidas: 260 cm x 95 cm x 150 cm

6- Conclusiones

Sistematizar y recolectar información sobre la obra escultórica en nuestro país, en particular aquella realizada por mujeres, es quizás una deuda historiográfica aún no saldada, y por ello contar con un

¹¹ Análisis de obra: SOBRE LA ILUSIÓN DE UNA HUELLA es lo que queda cuando todo se ha perdido. La huella es una marca en la tierra cuyo estudio arqueológico nos remite a otra época. Como las pisadas de los dinosaurios, el fragmento de una pieza cerámica arcaica, o los huesos de viejos habitantes. Toda la historia está ahí, escrita sobre la tierra. Dos varillas de hierro verticales y paralelas, unidas por tres listones de hierro y dos ruedas del mismo material, se sostienen sobre una base levemente curva de la que sobresale una pequeña tira de césped sintético, nos remiten a una maquinaria del campo que ha quedado sin uso. Una máquina reluciente que destella la ilusión de lo que fue y no prosperó dejando su huella como rastro del pasado.

registro escrito y visual de la obra artística contemporánea nacional adquiere importancia cultural.

Los distintos recorridos plásticos permiten visualizar la relación existente entre las esculturas y la percepción de la realidad social que las artistas fueron viviendo. Tal como se planteó cada obra de arte es un *discurso social* a través del cual se expresan distintas *representaciones sociales* del devenir de la historia quedando cada una de ellas como testimonios de época. Testimonios que hablan de diferentes posturas ideológicas tanto en la vida social como en el arte. En cada uno de ellas se puede establecer una coherencia entre sus interpretaciones sobre la realidad social, su formación artística y sus concepciones sobre el campo estrictamente artístico.

Desde esta breve experiencia, acotada a tres escultoras se pretende colocar en mismo plano de igualdad la producción escultórica en relación a otras disciplinas plásticas y reconocer el aporte de las mujeres artistas como productoras de bienes culturales que conforman el universo del patrimonio cultural de la humanidad y en particular de la República Argentina.

Bibliografía

- BANEGA, Romina. (2010) *Analizando productos, apuntando a procesos: la semiosis social de Eliseo Verón*. www.suite101.net/reference/concepto. Disponible julio de 2010.
- DUBY, George. *Arte y sociedad en la Edad Media*. Taurus bolsillo. España, 1998.
- FAUR, Eleonor. (2003) "¿Escrito en el cuerpo? Género y derechos humanos en la adolescencia.". En: Checa, Susana. *Género, sexualidad y derechos reproductivos en la adolescencia*. Buenos Aires. Paidós-Tramas sociales.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta. Madrid, 1992.
- GIUDICI, Alberto. (2002). *Arte y Política en los '60*. Buenos Aires Muestra Fundación Banco Ciudad. Palais de Glace. 9
- READ, Herbert. *El arte de la escultura*. (1994). Argentina. ASUNTOIMPRESO.
- KRAUSS, Rosalind. (1996) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid. Alianza Forma.
- KRAUSS, Rosalind. (2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid. Akal.
- MAGRINI, César. (1987) Catálogo, *Muestra Haydée Calandrelli, ESCULTURAS*. 3
- NIKLISON, Mercedes. (2010) *La producción de sentido. Material para estudiantes de Artes*. Cátedra de Historia del Arte Contemporáneo I y II. Alicia Romero. IUNA. En www.deartesy pasiones.com Disponible julio 2010.

TRES ARTISTAS, MUCHAS METÁFORAS...

- LÓPEZ ANAYA, Jorge. (1998). *Historia del arte argentino*. Buenos Aires. Emecé.
- O'SULLIVAN, T., HARTLEY, J., SAUNDERS, D., MONTGOMERY, M., FISKE, J. (1995) *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires, Amorrortu.
- LAGUNAS, Cecilia y RAMOS, Mariano (2010) "Acerca del patrimonio cultural de las mujeres: aportes para un debate", en Testa, Analía; Lagunas, Cecilia y Bonaccorsi, Nélica. (Editoras) *Cultura, saberes y prácticas de mujeres*. Neuquén. Educo, 14-16.
- PERAZZO, Nelly. (1995) Catálogo: *Cristina Tomsig Reflexiones sobre el campo*. ATICA. Buenos Aires.
- SCOTT, J. (1990) "El género, una categoría útil para el análisis histórico ", en J.Amelung y M.Nash, *Historia y Género*, Valencia, pp. 23-59
- WITTKOWER, Rudolf. (1980) *La escultura: principios y procesos*. Madrid. Alianza Forma.

Recibido: 7 de junio 2014.
Aceptado: 23 de junio 2014.