

TEORÍA Y CRÍTICA
THEORY AND CRITICISM

HERRAMIENTA Y MÉTODO, MODOS DE USO

Lic. Esteban Piedra León, Artes Plásticas

Universidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes

Profesor

estebanpiedra@gmail.com

Recibido : Junio 2014 / Aceptado : Agosto-2014

RESUMEN

La siguiente es una versión escrita de la charla que el artista Esteban Piedra presentó el 21 de mayo en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica en el marco de del curso "Experimentos de Representación en Arquitectura," y de la Exhibición de Obra Reciente del artista en Galería Des Pacio, San José, Costa Rica.

Palabras Clave: arquitectura; arte; fracaso; método; plano.

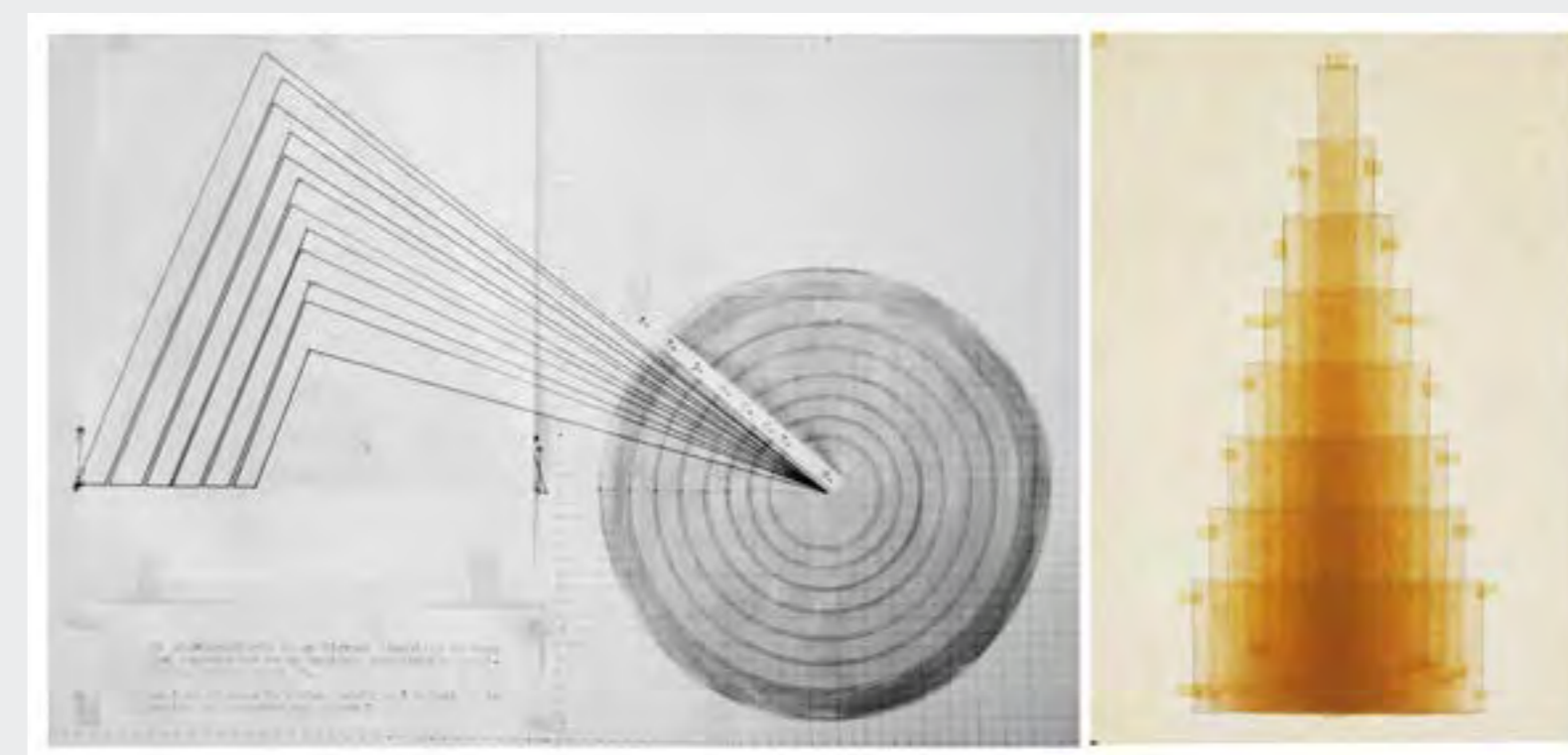
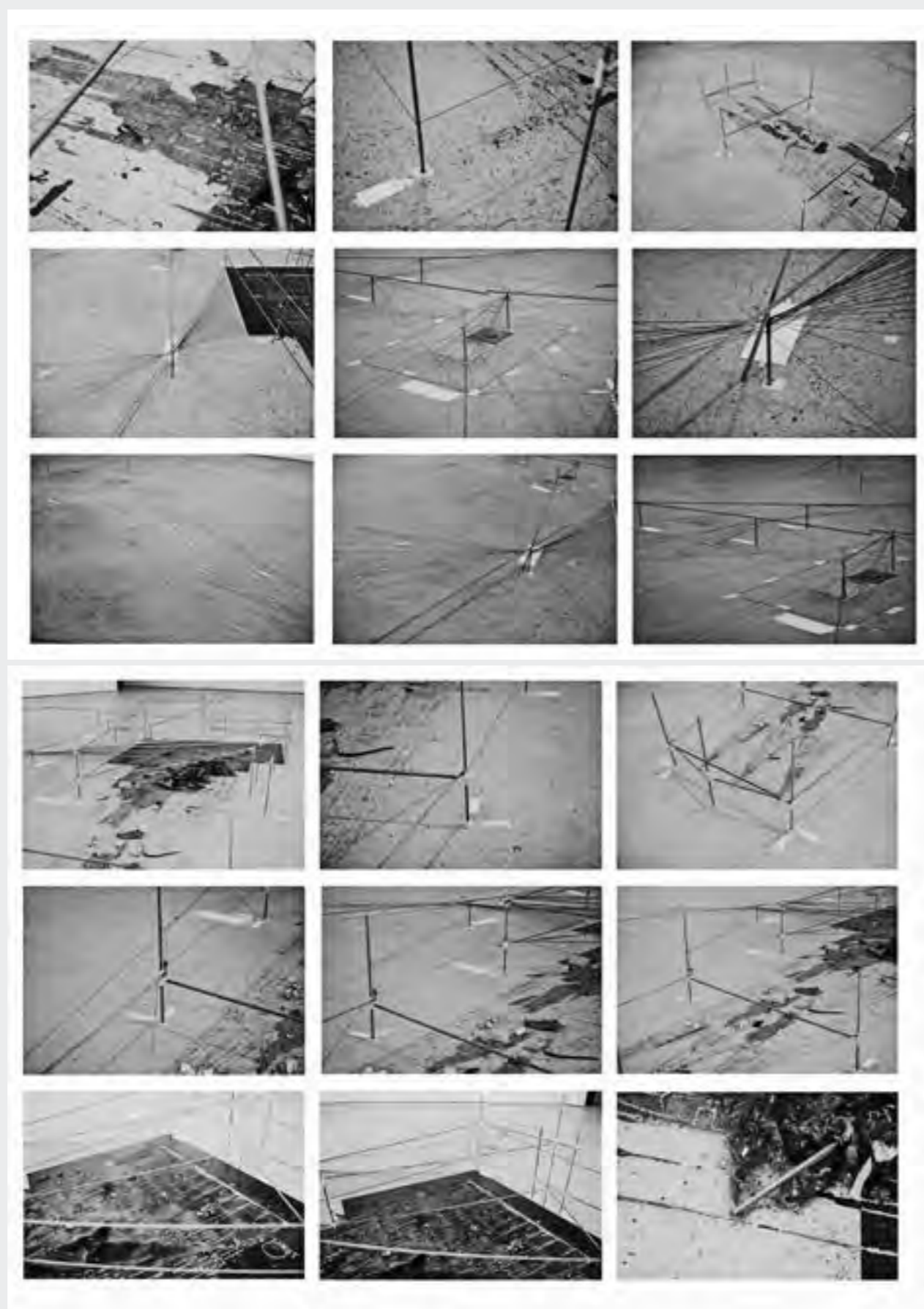
ABSTRACT

This is a written versión of the lecture given by artista Esteban Piedra on May 21st, 2014 in the School of Architecture, University of Costa Rica, as part of the course Experiments in Representation in Architecture and the exhibit of the artist´s most recent work in the Des Pacio Gallery, in San José Costa Rica.

Key words: architecture; art; failure; method; plan.

Herramienta y método. Modos de uso.

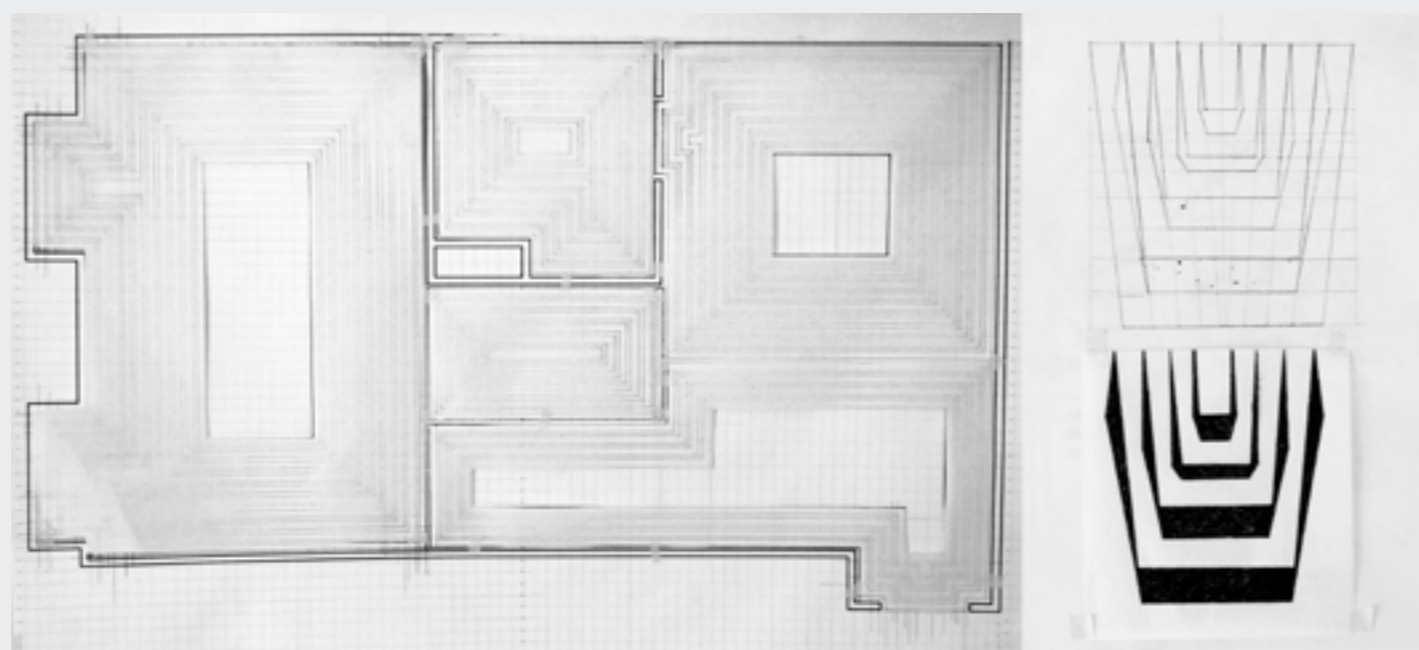
Este texto no pretende establecer una hoja de ruta clara con respecto a mi trabajo y la forma en la que se ha desarrollado. Más bien, con el tiempo he constatado que el proceso artístico se constituye por una serie de direcciones imprevistas y repetitivas; en la sedimentación de los conceptos, los cuales subyacen como estratos invisibles pero no pasivos, y la configuración de un mapa-territorio que se construye geológicamente a partir de aglomeraciones, accidentes y eventos destructivos.



La noción de un desarrollo lineal de los recursos y los conceptos es un error que muchas veces produce contradicciones en la argumentación metodológica y pocas luces con respecto a la forma en que ese método se desarrolla. Es por eso que desde hace unos años he llegado a la conclusión que la única manera de garantizar una lógica en la producción de pensamientos y objetos relacionados con el arte es justamente ahí: en la reflexión sobre el método y las herramientas que lo accionan.

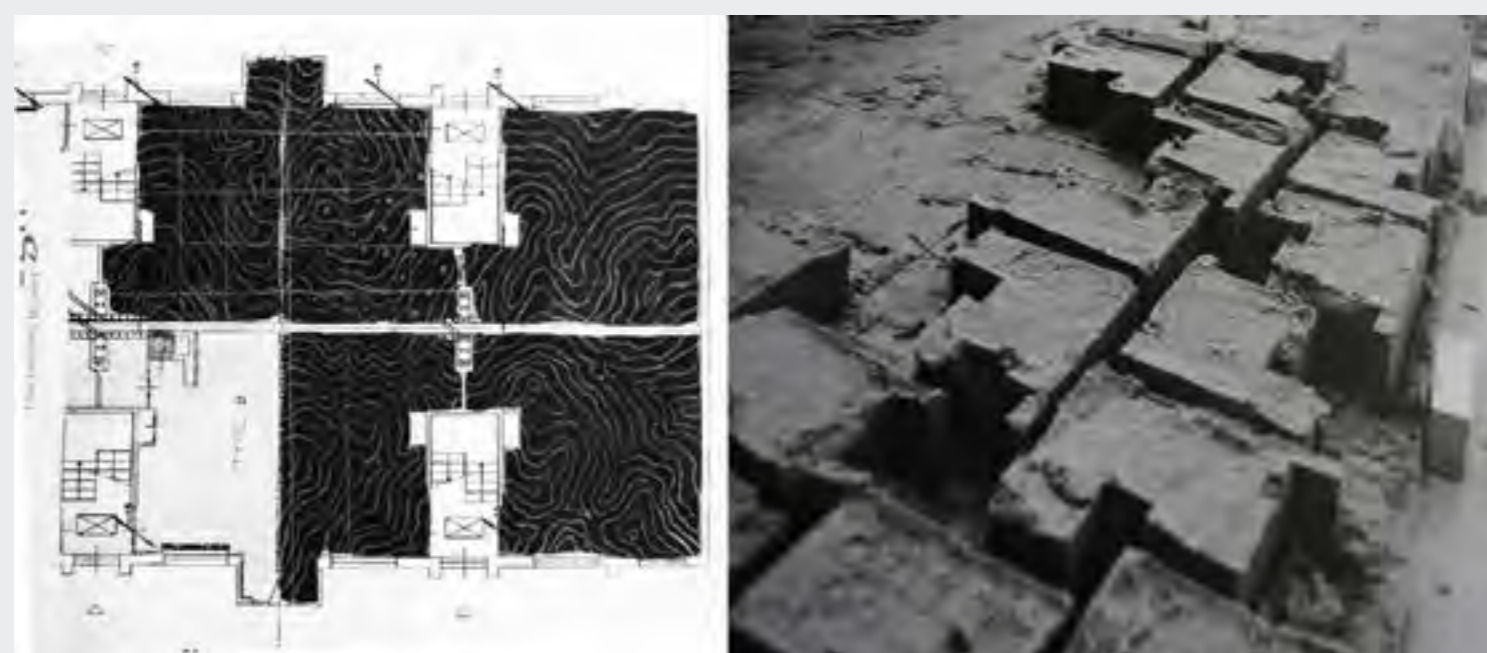
Esta conclusión es de primera entrada una trampa, porque evidentemente el objetivo no es definir un sistema o método único, lo que sin duda me llevaría a una producción maquinal de objetos según ese sistema. Cuando me refiero a metodología me refiero a cómo opera el pensamiento a la hora de procesar las imágenes, textos y referencias que son catalizadores de ese impulso que propicia un proceso artístico, y cómo dichos impulsos son posteriormente elaborados y producidos bajo un sistema específico. Dicho modo de operar es relativo y en algunos casos inmensamente azaroso porque mucho del trabajo mental sobre dichos referentes está permeado por la historia específica de su hallazgo y porque provienen del contexto fragmentado de la experiencia cotidiana.

Me inclino a pensar que la labor artística tiene algo del arqueólogo, que excava sabiendo que va a encontrar algo pero que no sabe a ciencia cierta qué es, que el proceso de develar le lleva a una serie de reflexiones sobre las capas históricas



y matéricas que sedimentaron los objetos que excava y que al encontrarlos es necesario reinventarlos a partir de una serie de herramientas intuitivas, especulativas o poéticas.

Voy a tratar de perfilar algunos aspectos que considero importantes como ejes de mi trabajo. No los escogí porque fueran los únicos, sino más bien porque han sido los que mayores dudas me generan y también porque muchas veces, después de terminar un proyecto, constato que son los puntos débiles o que necesitan trabajarse posteriormente. También, porque estos puntos cruzan transversalmente la mayoría de mi producción y porque articulan metodológicamente la forma en la que concibo ese proceso de pensamiento y sus resultados.



En el año 2002 empecé un proyecto sobre espacios-máquinas diseñados para distintos usos dentro de las granjas de cerdos. Uno de los aspectos que más me interesaba era la reflexión sobre lo condicionante que podría ser un espacio a partir de su diseño, así como de las relaciones de poder que se desprendían del contexto donde operan directamente y sobre los animales que agreden, como también el hecho de que cualquier manual de cría de cerdos explica y grafica de forma muy ordenada cómo construir dichos aparatos, sus ventajas y características.

Ese fue el primer acercamiento que tuve con la idea del plano. Me parecía primero que el plano, como herramienta de poder, era efectivo en la forma en la que es un manual de operaciones de cualquier cosa que uno quisiera construir. También porque en el momento en que me di a la tarea de reproducir dichos objetos, o peor aun, cuando los vi funcionando en una granja real, la percepción, sentido del uso y

agresividad del objeto era chocante en contraste con la sencillez y frialdad con que el plano abordaba el mismo asunto. Era como si el plano eliminara o borrara todo lo problemático del objeto. Me parecía que la limpieza de las láminas, ese blanco que rodeaba los dibujos constructivos, apelaba justamente a ese vacío de todo lo que dicho objeto representaba. Había una cantidad de información y experiencia que no estaba explicada en el plano, había simplificado el hecho, y su simplificación lo había convertido en un objeto de poder, éticamente no me cuestionaba reproducirlo y usarlo.





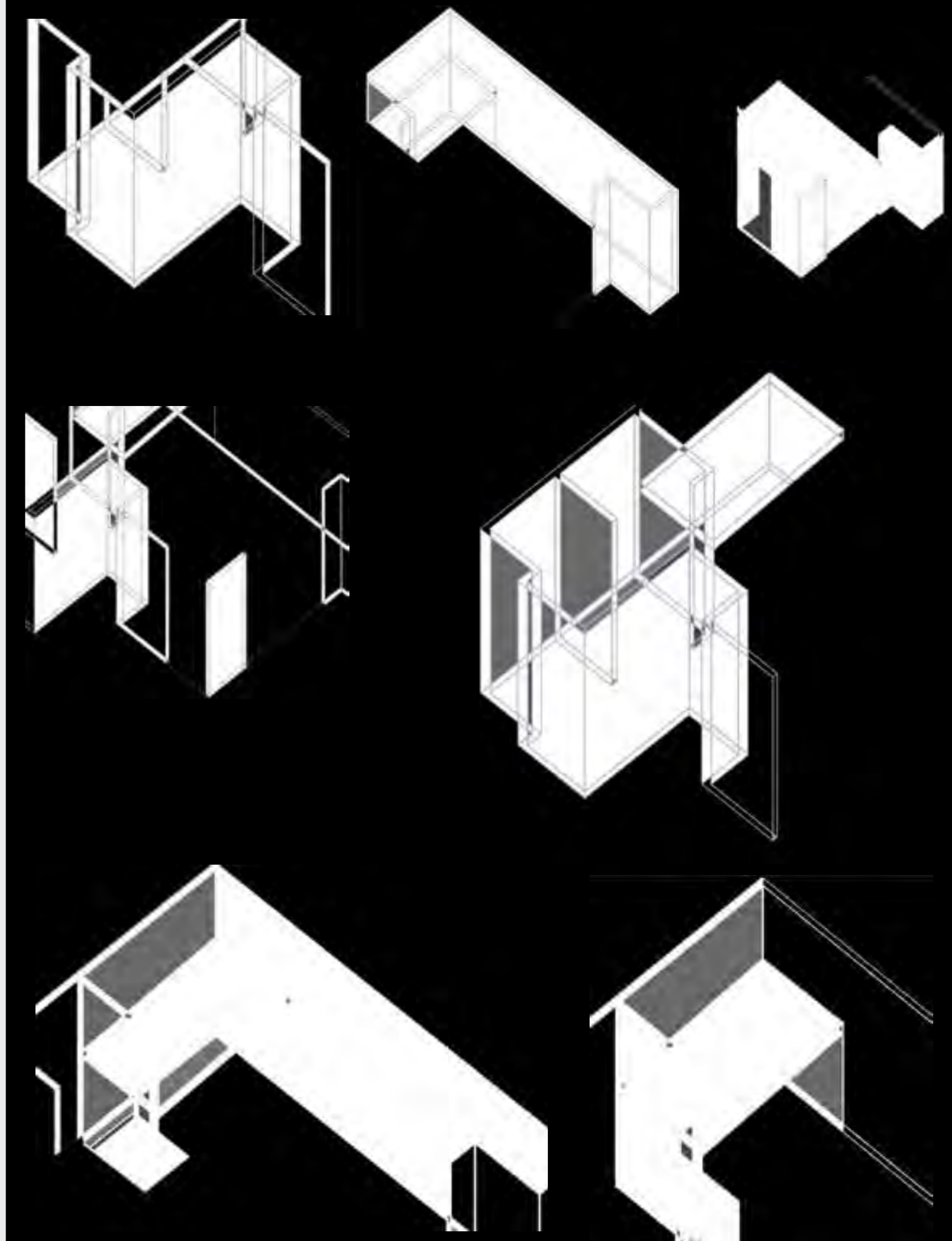
Cuando se construyeron los modelos, la idea era continuar con esa despersonalización del objeto buscando que dicha asepsia motivara al espectador a intuir que algo no andaba bien. Este acercamiento desde la distancia lo relacionaba con ese idea de Brecht de darle un golpe al espectador rompiendo la convención en la representación, así la confrontación con un objeto descontextualizado iba a generar ese vacío sobre el cual surgiría posteriormente la reflexión sobre el absurdo del objeto en su imposición violenta sobre el espacio vital del animal.

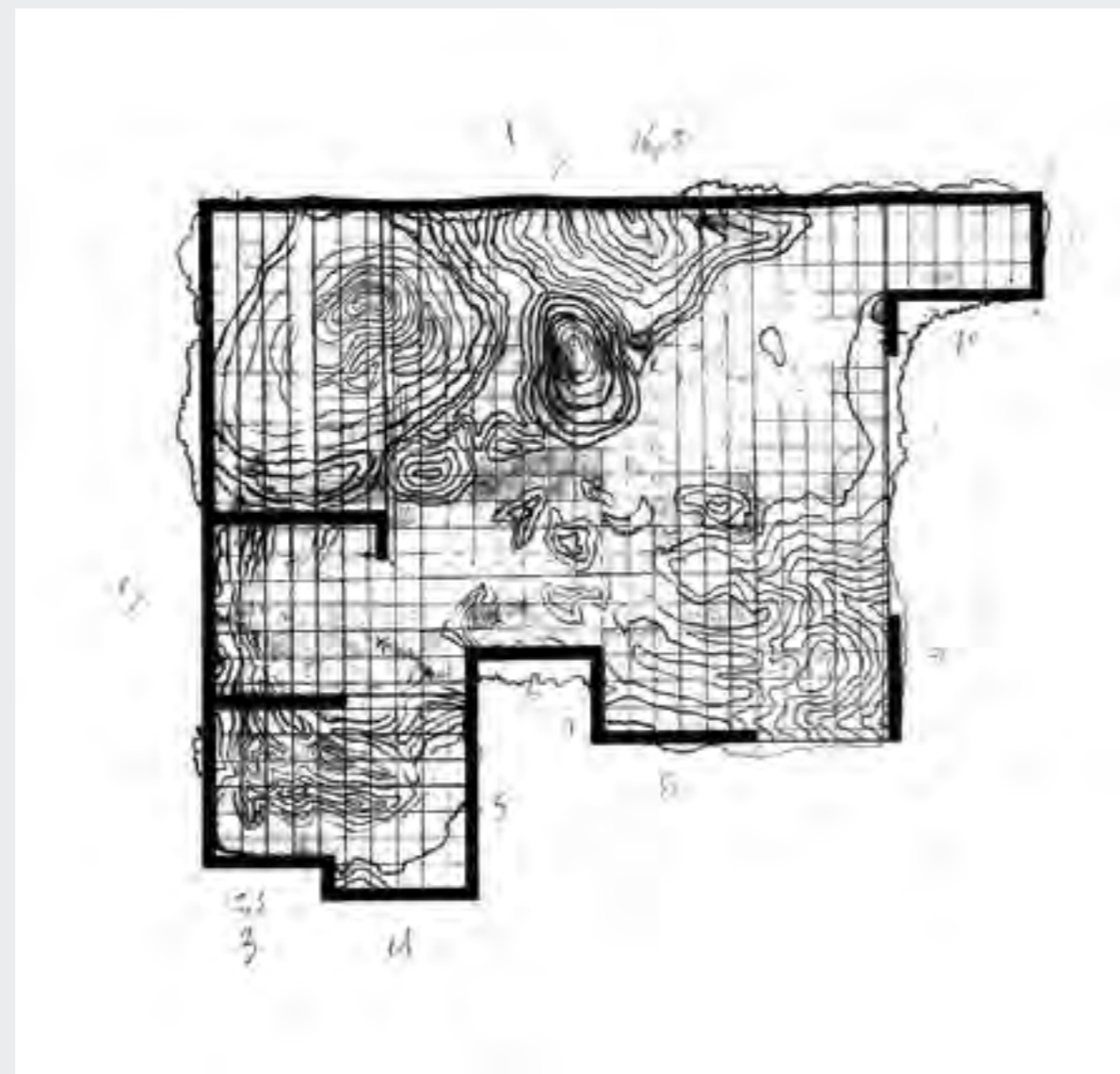
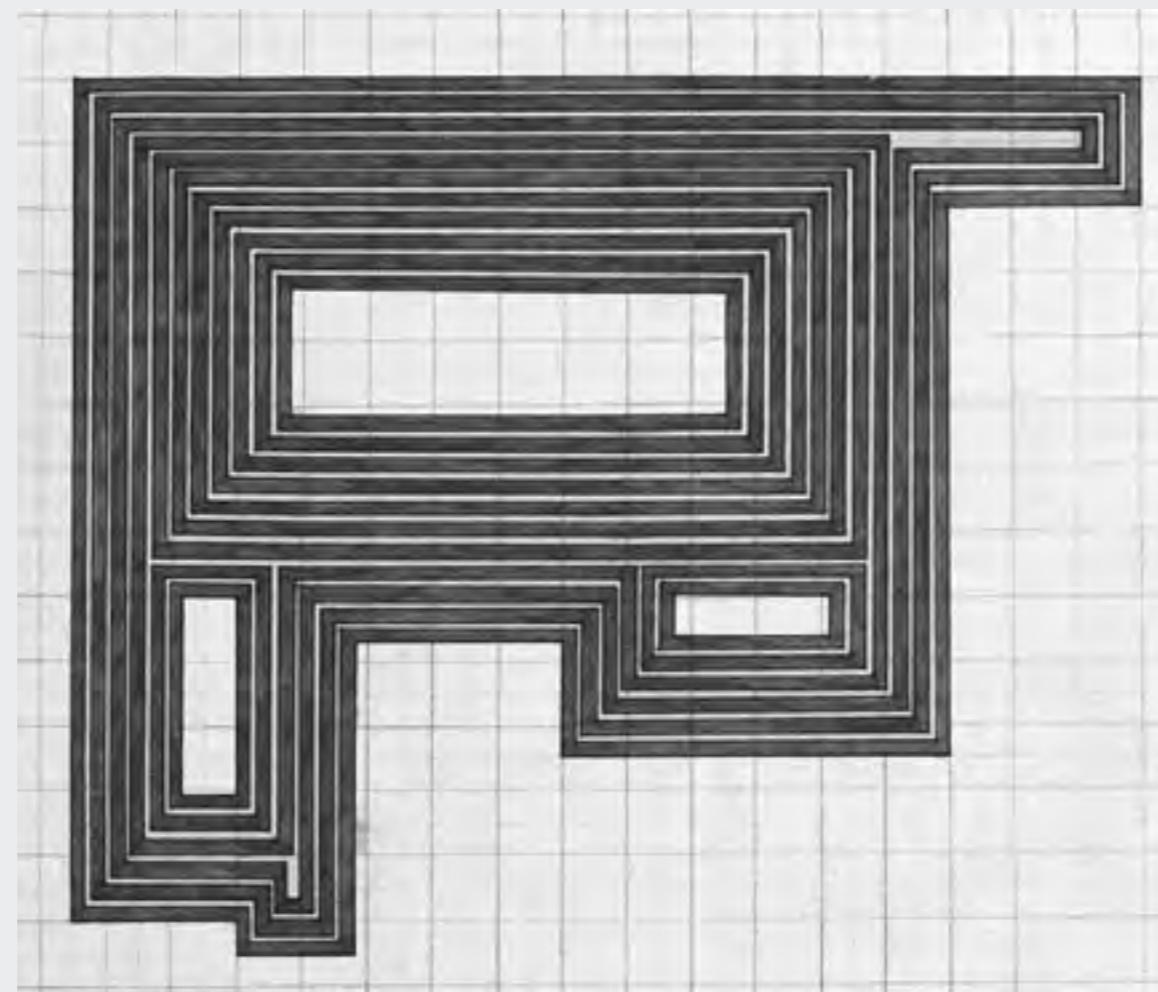
En el año 2007 inicié una investigación que problematizaba ese carácter engañoso del plano desde una experiencia doméstica. Así fue como el proyecto se convirtió en un registro absurdo y fallido de la imposibilidad de pertenencia de un espacio y de lo inútil en su afán de llevarlo a la idea que el plano me ofrecía. La documentación consistía en una serie de factores y elementos problemáticos dentro de mi propia casa (polvo, insectos, desgaste) y cómo esos factores alteraban un orden establecido (y que el plano representaba), alteraban las funciones de los espacios y al mismo tiempo ponían en duda la afirmación que un espacio determinado puede ser apropiado como propio y que, al contrario, tenía que ser negociado con los otros que no son deseados.

Para dicho proyecto experimenté con un recurso muy común en la literatura o el cine que es plano argumentativo paralelo. De esta manera un argumento secundario se desarrolla paralelo al central con el objetivo de que los dos se entrecrucen en determinado momento. El argumento central era el plano, o las estrategias de control o de engaño que argumentan la pertenencia del espacio, y el paralelo "las otras casas" que existen simultáneamente. En este sentido, el plano funcionaba como matriz que sostenía las otras construcciones espaciales y al mismo tiempo las reducía a su absurdo.

Este fue el principio de una idea que me ha llevado a considerar al carácter estratigráfico del plano en sus múltiples capas de construcción, tanto físicas como sociales, vivenciales y políticas. Volviendo a la metáfora del arqueólogo, el terreno donde se excava es la propia representación arquitectónica de los espacios y las capas las diversas representaciones que pueden ser ideadas o generadas sobre el mismo.

De este modo, es posible superponer esas capas a modo de estratos horizontales





transparentes que completan la información que no es suministrada por el plano, y al mismo tiempo problematizan el sistema de representación porque a mayor superposición de capas, más difusa es la matriz original. El plano funciona como un sistema que ayuda a comprender las coordenadas espaciales del sitio, es necesario llenarlo de contenido.

Trabajar sobre el plano y los modelos son herramientas que, desde mi punto de vista, generan más preguntas que respuestas. En primer lugar, la idea de representación me llevó a cuestionar el carácter ficticio de la construcción espacial que estaba planteando y las propias contradicciones que esto significa en el contexto de un estudio documental como el que estaba realizando.

A pesar de poseer una narrativa específica, considero que la inserción de dichos eventos (los de la casa) en el contexto del arte, inmediatamente los cargaba de una serie de convenciones que pueden ser leídas desde la estética o los mismos cánones que lo rigen.

En segundo lugar, llegué a la conclusión que mi utilización de dichas herramientas era de primera entrada ingenua, ya que es necesario cuestionar justamente la convención para poder construir desde un lugar que observe de forma crítica no solo el producto, sino el proceso.

En algún momento me encontraba realizando estudios de superficie a partir de retículas métricas que me permitían posicionar objetos y eventos en un territorio específico. Me di cuenta que el problema no está en el plano, la retícula o el modelo, sino más bien en las normas que dictan sus formas y comportamiento. El problema no es la herramienta sino su origen; si la herramienta se adecua a las intenciones del proyecto es posible construir desde un lugar más coherente.

Es por esta razón que decidí diseñar, modificar y construir una serie de herramientas que me permitieran utilizar convenciones de representación como el plano, pero desde un lugar que políticamente me alejara de la misma convención. Esta suerte de camuflaje me permitía mantener un lenguaje común, que visto con detenimiento podría potenciar su lectura alterna con respecto a cómo se percibe, se idea o se modifica un determinado espacio de forma cotidiana.

En cierta forma, con las herramientas buscaba que el proceso de producción de



espacio se contaminara de la misma experiencia personal que lo estaba llevando a la mesa de discusión, con el diseño de estos objetos no solamente la idea de medición se convirtió en una norma espacial, sino también en una forma de procesar dichas experiencias a través de la memoria: la experiencia o la Psicogeografía de los espacios.

En ese proceso se definieron una serie de factores, que de manera constante afectaban y determinaban mi percepción del espacio, como la humedad y la resequeidad, la acumulación, el desgaste, el aburrimento y el aislamiento. Estos factores dejaron de operar como mero registro, como sucedió en el proyecto del 2007; más bien se convirtieron en otras herramientas que me llevaron a transformar mi estudio en un laboratorio de experimentación de materiales e ideas. Dentro de ese laboratorio, cada evento era registrado y posteriormente abandonado a un tipo de descuido que le permitía entrar en una dinámica de construcción-destrucción constante.

Uno de los objetivos del planteamiento de las herramientas es que puedan operar como agentes activos del pensamiento, no como objetos inertes o escultóricos. En el contexto en el que fueron creados, las herramientas y los experimentos podían ser manipulados, recorridos, dañados o simplemente explorados desde un principio que de forma fallida trataba de superar la convención expositiva contemplativa.

Las distintas herramientas permitieron construir una grilla básica sobre el suelo del laboratorio donde se ordenaron y clasificaron los experimentos según su distinta naturaleza. El hecho que el plano básico de orden de los eventos pudiera estar contaminado por factores ajenos a la mera representación geométrica del espacio hizo posible también que este mismo perdiera rigidez en sus alcances y se convirtiera en un agente cambiante de las mismas condiciones espaciales.

En este punto quisiera referirme brevemente a un concepto que es fundamental en mi trabajo y que lo cruza transversalmente, y es el del fracaso. No puedo dejar de pensar mientras leo esto que el planteamiento de todas mis propuestas es continuo fracaso del objetivo que las impulsó. En el fracaso, considero, radica el fin de la idea de construcción de una obra, o dicho de otra manera: el fin último de los objetos debería conducirlos hacia un estado de ruina, si es posible no solamente material, sino también conceptual. Creo que la práctica artística exige en este momento un





compromiso con la paradoja que parece contener el mismo arte en su repetición de modelos, y que esa paradoja puede ser extensible a muchos otros campos del pensamiento.

Estos sitios de repetición no son únicamente referencias geográficas o incidentales de lugares y formas de representación; sino también son el producto de la acumulación progresiva del contexto histórico, social o político. De este modo elaboran un discurso plástico en permanente estado de uso y reciclaje. Esta conclusión se extrae del hecho que también todo sitio arqueológico es en potencia un sitio de destrucción y fragmentación. También toda superposición de hechos y experiencias es un modo inverso de concebir dicha arqueología, lo que no necesariamente la libera de su carácter destructivo. Considero que también la reconstrucción de las herramientas, al fin y al cabo, no supera el problema determinante, que sería como superar los sistemas de representación que parecen más poderosos en el modo que es imposible prescindir de ellos.

El arte se ha establecido en un territorio inexistente. Esto no es una afirmación categórica tampoco. La norma hoy en día es un cambio aparente; el planteamiento de simulacros sociales que, a modo de máscaras, pretenden instaurar la idea de novedad dentro de un marco general de aburrimiento.

Hoy en día, lo primordial es que el tiempo pase. La desmaterialización de todo referente no obliga a esperar el momento a venir como una esperanza de respuesta a una pregunta que no se ha sabido formular. Las civilizaciones han coleccionado sus ruinas para nuestro propio entretenimiento en salas climatizadas de museos y galerías. La cultura es un bien de consumo y su digestión es parte de la dinámica de los centros comerciales y las escaleras eléctricas. Ante esto, es necesario establecer una posición política hasta en el acto de soportar lo somnífero de las tiendas de souvenirs y las salas de espera.

Trabajar con herramientas de representación tan cargadas de esa normativa engañosa, como es el plano no implica que su reflexión conduzca a superarlas. En cierto modo, la convención está también presupuestando sus mismas variantes para poder existir. En este punto no podría concluir afirmando si continuar sobre estas reflexiones es un desplazamiento en el sentido de escapar de la fuerza gravitacional de la convención, o al contrario, es únicamente girar sobre su propio eje cambiando

el punto de vista. Es por esa razón que el concepto de fracaso es fundamental en el sistema. De alguna forma implica no llevar al proceso al estadio de la conclusión, sino generar los propios sistemas de terrorismo que saboteen constantemente sus bases, llevándolos a la pregunta inicial.



Imágenes en Orden Consecutivo.

Interfase Horizontal 3-2011. Esteban Piedra

Interfase Horizontal 2-2011. Esteban Piedra

Estudio Doméstico 2-2013. Esteban Piedra

Estudio Doméstico 1-2013. Esteban Piedra

Estudios para Valckenierstraat 31b 2011. Esteban Piedra

Chanchera. Esteban Piedra

Modelos para Porcinocultura 2010. Esteban Piedra

Estudios de Densidad. Esteban Piedra

Estudio Doméstico 3-2010. Esteban Piedra

Estudio Doméstico 5-2010. Esteban Piedra

Estudio Doméstico 4 2011. Esteban Piedra

Estudio para una Memoria de los Recorridos 2010. Esteban Piedra

Estudio para un Sistema de Medición por Medio de la Memoria 2011. Esteban
Piedra

Documentacion de Estudio 2011. Esteban Piedra

Documentacion de Estudio 5 2011. Esteban Piedra

Esteban Piedra León

Artista y docente costarricense. Licenciado en Pintura por la Universidad de Costa Rica (2004). Desde el 2003 y hasta la fecha, es profesor de la Cátedra de Pintura de esa misma Universidad. Seleccionado como artista residente por la Rijksakademie van beeldende kunsten (Amsterdam 2010-11), Royal Netherlands Institute en Roma (2011) y Centre International d'accueil et d'échanges des Récollets, en Paris, Francia (2013). Ha expuesto de forma individual en seis ocasiones. Recibió el Tercer lugar en la convocatoria "Artistas Centroamericanos Emergentes", otorgado por el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de Costa Rica; el premio a Nuevos Medios en la XI Bienal Internacional de Cuenca, Ecuador en el 2007 y el segundo lugar en la VI Bienal Centroamericana" en el 2008.

ESTA PUBLICACION FORMA PARTE DE:
THIS ARTICLE IS PART OF:

REVISTARQUIS

REVISTA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
VOL 2-2014. NUMERO 6. ISSN 2215-275X
