



Paula Castro
Copia, 2015
 Acrílico y tinta china sobre papel
 190 x 150 cm (sin marco),
 200 x 165 cm (con marco)
 Serie: *Copias*, 2013-2015

SOBRE *COPIA*, DE PAULA CASTRO

Por Alejo Ponce de León

No solamente a través de su serie *Copia*, de la que esta obra se desprende, sino que de forma integral desde el conjunto informado por el total de su práctica, la pregunta que Paula Castro se hace una y otra vez tiene que ver con cómo conjurar una imagen nueva en un contexto de saturación crítica para las imágenes. Su implementación de recursos conceptuales para abordar problemas de la producción visual abre paso también a otro tipo de cuestiones, como la reapropiación, la visión comunal en paralelo a una visión subjetiva, adaptaciones imaginativas de la tradición, reconsideración de materiales visual y simbólicamente anegados, experimentación compulsiva con los soportes, etcétera.

Como lema vital y horizonte ético, Castro incorpora y defiende la máxima del que quizá sea uno de sus mayores referentes, el conceptualista Lawrence Weiner, quien afirmó en alguna entrevista que "hay generosidad en el arte porque alguien puede tomar todo lo que yo hago sin convertirse en mí". La "copia" se asienta entonces como una dimensión constitutiva de la práctica, incluso a nivel afectivo, micropolítico: al "tomar" algo con existencia previa, las obras toman en realidad su propia forma, al mismo tiempo que se establece un diálogo histórico intersubjetivo que es, en última instancia, la sustancia misma del arte. Así, al dejarse influenciar por el peso de la realidad encarnada en imágenes, actitudes y dilemas postulados por sus antecesores, Castro releva las tensiones entre original y réplica, tradición e innovación, conciencia e inconsciencia.

En este sentido, *Copia* no surge de una imagen autoral preexistente pero sí de una pauta conceptual típica, que es la incorporación del azar a un determinado sistema

de producción (un lujo que la ingeniería aeronáutica no se puede dar pero que afortunadamente encuentra su lugar dentro del pensamiento artístico). Castro reproduce un momento biográfico de infortunio en el que una botella de tinta china se destapó en el interior de una valija, alterando de modo irremediable la superficie de algunas prendas y quizás hasta la de algunas obras pequeñas, obras con su propia firma, que estuviesen siendo transportadas. La artista retoma el error o, lo que es lo mismo, retoma la unidad discreta pero insustancial de información, lo que está elidido o lo que no se puede consumir: la imagen fuera del régimen de la imagen. Lo que intenta copiar es el resultado de un accidente, la forma abstracta e indisciplinada que el mundo genera por sí mismo, "algo que está mal, que no significa nada"¹.

La teórica y artista visual Rosa Menkman fue de las primeras en abordar de manera sistemática los pormenores de la estética del *glitch*², que en más de una dirección encuentra puntos de contacto con *Copia*. Sobre el instante en el que tiene lugar la "falla crítica del sistema" (que en Castro sería la génesis trágica de la imagen: un frasco de tinta que se abre adentro de una valija) Menkman sostiene que "primero está el momento en que ocurre la falla, considerada una extraña ruptura con [lo] esperado o entendida como una pérdida de control. En este momento, el usuario o espectador no sabe qué vendrá a continuación. Esta pérdida de control pronto se transforma en un poderoso catalizador cuando el *glitch* supera su punto de inflexión. Luego de esto, la falla se puede entender como un fracaso o como un salto conceptual que obliga al usuario a incorporar nuevos conocimientos sobre sus presunciones respecto de la tecnología (...) el *glitch* o la falla pueden obligar al usuario a reconsiderar su uso habitual de la tecnología"³.

Así es como el impacto de la abstracción monocroma generada por una botella de tinta que pierde su tapa empuja a Castro a reconsiderar su uso de la tecnología (el dibujo, el plumín, el acrílico, la misma tinta); se encuentra en la encrucijada de tener que ingeniar un mecanismo nuevo y capaz de producir imágenes no-figurativas que preserven la sensación barroca de lo impredecible. Para ello se vale de soluciones poco ortodoxas, en línea con su sentido del humor y su proximidad a ciertos medios propios del Arte Povera: "agarré un secador de piso y le puse acrílico... lo arrastraba sobre el papel y quedaba una especie de mancha de acrílico arrastrado. Después con tinta china trataba de continuar la mancha. No la estaba copiando, no hacía un duplicado sino que continuaba imaginariamente la mancha"⁴.

¹ Intrieri, Valeria. Entrevista realizada con la artista para esta publicación. Buenos Aires, mayo de 2019.

² *Glitch* es el nombre que reciben las fallas momentáneas en los sistemas informáticos, el resultado visual o sonoro inesperado de un mal funcionamiento. Desde finales de los años 90 (aunque haya antecedentes, por ejemplo, en obras como las de Nam June Paik), exploraciones sobre la idea de estas fallas digitales devinieron en nuevas posibilidades estéticas, representadas sobre todo por proyectos sonoros de artistas y colectivos como Pan Sonic, Oval o Ryoji Ikeda.

³ Menkman, Rosa (2011). *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam, Holanda: Institute of Network Cultures.

⁴ Ponce de León, Alejo. Entrevista realizada con la artista para esta publicación. Buenos Aires, octubre de 2019.

Retomando a Menkman, en esta persistencia, prolongación y reformulación del *glitch*, el trabajo de Castro se asemeja más al de una compositora de música experimental que al de una pintora, en el sentido de que a través de la serie puede generar un espacio plástico virtualmente infinito donde el error se despliega en el tiempo creando una continuidad envolvente. *Xerrox*, obra del artista Carsten Nicolai⁵, opera en un sentido parecido, aunque su punto de partida no sea "algo que está mal" sino que toma cierta sustancia anodina del paisaje sonoro contemporáneo: tonos de llamada de los aeropuertos, la alarma de un reloj despertador, la música que ambienta una llamada en espera. En lugar de usar un secador de piso, filtra estos *samples* a través de un dispositivo diseñado especialmente por él mismo y, mediante un proceso de copia y distorsión sistemática, vuelve irreconocibles las microestructuras melódicas hasta reducirlas a poco más que brochazos monocromos de estática⁶.

Como demuestran las obras sonoras de Nicolai o los estudios de Menkman, las interfaces digitales y la manipulación de objetos virtuales permiten que la copia, la réplica o la clonación sirvan para dirigir el rumbo de ciertos materiales y para reducir el azar a una mera cuestión de elecciones. La "remake evolutiva" de la que con tino habla Mariano Mayer⁷ para referirse a *Copia*, parece además apelar a una terminología perteneciente al campo de la ingeniería genética. Como sucede con la clonación aplicada a la agricultura, al refinamiento utilitario de especies animales o al propio ser humano, trabajos como este desguazan el (in)determinismo del azar para reafirmar y ensanchar las posibilidades de la creación a través de nuevas configuraciones epistémicas.

Los avances, por ejemplo, sobre el material genético humano, convirtieron al genoma en un *código*, una especie de lenguaje manipulable; un conjunto de unidades recombinables en términos lingüísticos. La dimensión seriada y procesal de *Copia* la acerca también a proponer el dibujo como un esquema de posibilidades lingüísticas. Entre la palabra y el morfema, entre el sentido y lo abstracto, entre la referencia y su occlusión, pone de manifiesto la tensión que tiene lugar entre los arreglos formales y no representativos de las imágenes y la atracción casi competitiva entre los signos motivados por asociaciones conceptuales. Esta serie, y esta obra, delimitan la tenue lucha entre la sustancia de la imagen (como lenguaje *también* escrito) y su despliegue en un sistema significativo de referencias y representaciones. Es decir,

⁵ Carsten Nicolai, mejor conocido por el más corriente de sus múltiples seudónimos, Alva Noto, es un artista sonoro, inventor, músico y artista visual nacido en la actual ciudad de Chemnitz, Alemania. Sus aportes en el campo lo posicionan como uno de los mayores exponentes de la música experimental no académica del siglo XXI. En 1999 funda el sello discográfico Raster-Noton y durante los dos mil participa en Documenta y la Bienal de Venecia, entre otras prestigiosas exhibiciones internacionales.

⁶ La sensación de hormigueo, un puntillismo dinámico que puede oírse todo a lo largo de *Xerrox* o verse en las señales muertas de los aparatos televisivos, empezaba también a dejarse adivinar en las obras de *Copia* y terminaría ocupando, *a posteriori*, un lugar central en la visualidad de Castro.

⁷ Mayer, Mariano (2012). Texto de sala para *Variaciones del defecto* de Paula Castro en Galerie Dohyang Lee, París.

demuestra hasta qué punto puede leerse incluso el lenguaje más radicalmente atomizado al mismo tiempo que señala los límites necesarios para la producción de esa misma lectura. Como si fuera un tapiz compuesto de *nonce words* (lexemas generados con la función específica de resolver un determinado problema comunicacional y luego descartados de cuajo; palabras, de algún modo, imaginarias), *Copia* elimina el sustrato gramatical de sus unidades morfológicas para negociar directamente con la mancha, para hablar el lenguaje alienígena y elegante de lo abstracto.

En la Argentina la tradición pictórica ha monopolizado históricamente el horizonte de posibilidades para una aplicación "política" de la abstracción⁸. Castro, sin embargo, consigue reclamar algo de ese capital para sí y, a través del dibujo, le otorga a la abstracción una finalidad crítica –de a momentos incluso paródica– contra el propio medio del arte. Al dejar Buenos Aires en algún momento de los 2000 para radicarse en Francia y dedicarse a la ilustración comercial y el diseño de indumentaria, su regreso, cerca del año 2012, la encontró convertida en una artista fogueada en las lógicas parisinas. Este retorno implicó tener que enfrentar las diferencias sustanciales que definen la realidad material y productiva de cada hemisferio, además de la necesidad por integrarse a una escena porteña del arte que no la conocía. La relación dialéctica entre periferia y centro es, desde aquel momento, una parte constitutiva de su trabajo, pero sin llegar nunca a consolidarse como tema, como enunciado político explícito. Las preocupaciones de Castro no tienen que ver con plegarse a reclamos predefinidos sino con procurar que la obra tenga margen para desplegar una conducta crítica bajo sus propios términos y en su propio mundo (que es el del arte). No jerarquiza la comunicación efectiva de ideas y conceptos por sobre el hecho estético, sino que deja que en el cruce de procesos, referencias y materiales, aparezca una síntesis política personal y maliciosa.

En *Copia*, el recurso de incluir un secador de piso como herramienta plástica podría interpretarse como un comentario sobre la espátula como accesorio típicamente masculino para darle forma a una pintura que es también típicamente masculina. Esta relectura crítica del expresionismo abstracto, de los chorros que se derramaban a mitad del siglo XX como un colorido plasma seminal, incluye, además de la aparición de un elemento asociado con lo doméstico (y, por lo tanto, con el forzado universo de sentidos de "lo femenino"), la certeza de que este elemento es corriente, accesible y barato. Alumbrar la elegancia de la abstracción desde la materialidad corriente del rancho es algo que con éxito superlativo lograron hacer en la Argentina

⁸ Sin adentrarse en terrenos ya demasiado pantanosos, podría pensarse en el movimiento, históricamente reciente, de artistas como Mariela Scafati o Magdalena Jitrik, dos pintoras que divisan la utilidad política en el hecho visual de la abstracción geométrica. En ambos casos puede hablarse de un programa que contempla la aplicación social de la pintura abstracta y llega incluso a proponerla, retomando mandatos del temprano siglo XX, como lenguaje y canal de acción común. Castro, por el contrario, apunta a negociar políticamente desde su propio proceso con el goce visual de la abstracción, llevando al mínimo la inversión sociomaterial necesaria para generarlo.

Marcelo Pombo, Jorge Gumier Maier o Fernanda Laguna, artistas que además son ideólogas y referentes insustituibles de la sensibilidad visual contemporánea del país. Entonces un grado de refinamiento absoluto de la idea misma de *povera* se puede alcanzar a través de la invasión que tanto Laguna, Pombo y Gumier en su momento, como Castro ahora, llevan adelante con desafiante desvergüenza sobre el espacio cerebral de la geometría, la abstracción o los juegos cromáticos. Son obras que, sin perder su carga melancólica ni su autonomía formal, logran hablar con una imaginación expansiva sobre la realidad del hemisferio sur; reflexionar sobre el error histórico latinoamericano, sobre la falsificación, el romanticismo, la parodia y el robo como lineamientos fundamentales de un imaginario político. La única solución para el problema (la falla, la interferencia, el azar, la catástrofe social, la abstracción geométrica, la pobreza) es incorporarlo al sistema.

Contra el acotado perímetro imaginativo que la unión entre dibujo y conceptualismo generó durante los últimos años (reflexiones en torno a la idea de tiempo, saturación del soporte papel, acción pedagógica y dibujo colectivo, etcétera), Castro prefiere mantener una línea de autonomía híbrida con relación a ambos sistemas procesales: el dibujo se conceptualiza y el concepto se dibuja. Dicho de otro modo, la idea se siente y el sentimiento se vuelve un asunto cerebral, lo que resulta finalmente en alternancias entre formalidades de una abstracción severa y explosiones figurativas de humor absurdo⁹. Esta suerte de contaminación cruzada entre cerebro y corazón hace que se vuelva difícil emparentarla con referentes locales del "dibujo conceptual" como Ernesto Ballesteros y resulte en cambio mucho más sencillo pensar en ella como alguien que comparte tanto el legado de los ya mencionados Gumier Maier, Pombo, Laguna o Weiner, como la sustancia estética de la caricatura endulzada de la ilustración infantil, los errores visuales en entornos gráficos virtuales o las imágenes anónimas y descartables de la industria.

Algunos años después de *Copia* –que no deja de ser una serie temprana, apenas una muestra tímida de la fuerza que la artista lograría alcanzar mediante su abordaje conceptual de la producción visual y su exploración de la estética monocroma–, comenzaría a explorar la figuración argentina de fines del siglo XIX y principios del XX, canalizando a través de detalles mínimos y giros de estilo una idiosincrasia que es en partes iguales ingenua y refinada, pobre y ostentosa. Reescribiendo el capricho y examinando el núcleo vivo de la sensibilidad periférica argentina en sus momentos de mayor ternura y absurdo, Castro hallaría un correlato mucho más ajustado con relación a sus propios intereses que el que la agenda teórico-estética del arte de sus contemporáneos le ofrece.

⁹ Ver los dibujos que formaron parte de *Ya que estoy*, exhibición de 2018 en la galería porteña Mite, en los que el absurdo se impone como una forma de trabajar el código abstracto pero desde la figuración.

Ni conceptual ni formalmente, entonces, la artista apela a retener la uniformidad política de la imagen. Tanto en *Copía* como en sus obras posteriores, ataca la cualidad genérica del dibujo ampliando no solo el limitado rango de materiales y herramientas que se emplean para dibujar (reemplaza el plumín por un secador de piso, la tiza por arcilla sobre papel de lija, la hoja de alto gramaje por papel *tissue*, etcétera) sino la idea misma en torno al discurso que envuelve al objeto artístico. Con el ímpetu de una generala iluminada que avanza sobre territorios en disputa durante una guerra, Castro libera la obra provocando cruces imprevistos de sentido, anomalías y errores: desastres reflexivos de humor barroco y una ambición imaginativa desbordante. Trabajando en Buenos Aires a comienzos del siglo XXI, parece estar decidida a repatriar –no sin cierta y necesaria violencia– los capitales lejanos de la abstracción, el conceptualismo y la malicia para garantizar la aparición de una imagen redentora en medio del saturado cementerio de lo contemporáneo.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN
LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS
ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS
ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN
EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN
ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN
VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL
COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS
RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD