

# Exploraciones sobre la materialidad como línea de investigación en la obra de Claudia del Río

## Artículo de investigación

**Silvia Dolinko**

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio,  
Universidad Nacional de San Martín  
sdolinko@unsam.edu.ar

Recibido: 22 de enero de 2023

Aprobado: 6 de marzo de 2023

Cómo citar este artículo: Dolinko, S. (2024).  
Exploraciones sobre la materialidad como línea de  
investigación en la obra de Claudia del Río. Calle 14  
revista de investigación en el campo del arte, 19(35),  
pp. 58-77

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.20601>

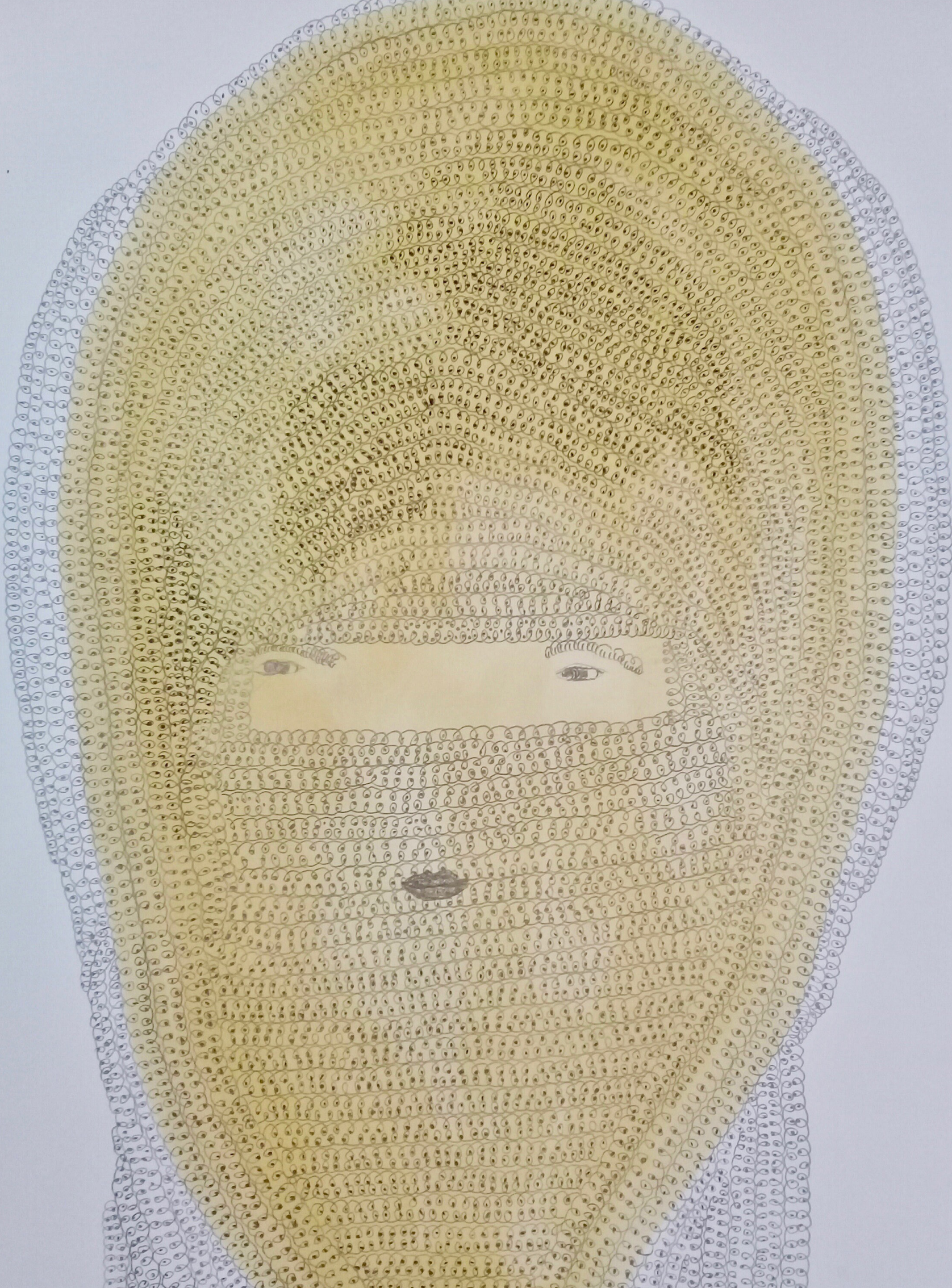
El presente artículo se enmarca dentro de mi proyecto de investigación "Gráfica expandida: exploraciones e intervenciones a partir de la imagen impresa" con financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) de Argentina. Se ha trabajado con los documentos del archivo de Claudia del Río en Rosario y se realizaron sucesivas entrevistas en distintas instancias, entre febrero de 2014 y noviembre de 2022. Agradezco a Claudia del Río por la apertura de su archivo y por su cálida y sostenida predisposición para el intercambio.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Señora *Bolten con turbante*. (Claudia del Río, 2014). Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.







## Exploraciones sobre la materialidad como línea de investigación en la obra de Claudia del Río

### Resumen

Este artículo revisa el trabajo de la artista argentina Claudia del Río, con especial énfasis en su producción durante los años noventa y dos mil, a partir de la pregunta por su exploración material en relación con las distintas poéticas y políticas de su trabajo visual. Se sostiene la hipótesis de que en las múltiples operaciones puestas en juego en la investigación creativa de Claudia del Río resulta central su vinculación entre las relaciones materiales, afectivas y sociales; de esta manera, cuestiones de género, del cuerpo, de la transmisión de saberes y de la sociedad de consumo contemporánea se suceden en sus imágenes y textos. En el diverso y polifacético trabajo de del Río, su exploración de las posibilidades sensibles de una materialidad múltiple permite comprender la continuidad que subyace en los cambios de su producción.

### Palabras clave

Materialidad; experimentación; collage; gráfica expandida; artesanal

## Explorations on materiality as a line of research in the work of Claudia del Río

### Abstract

This article examines the work of Argentinean artist Claudia del Río, with special emphasis on her production during the 1990s and 2000s. It analyzes her material exploration in relation to the different poetics and politics of her visual work. The central hypothesis suggests that Claudia del Río's creative research involves multiple operations where the link between material, affective, and social relations is key. Thus, readings about gender, body, transmission of knowledge, and contemporary consumer society follow each other in her images and texts. Del Río's multifaceted work explores the possibilities of a multiple materiality that allows us to understand the continuity that underlies the changes in her production.

### Keywords

Materiality; experimentation; collage; expanded graphics; craft

## Explorations sur la matérialité comme axe de recherche dans le travail de Claudia del Río

### Résumé

Cet article passe en revue le travail de l'artiste argentine Claudia del Río, avec un accent particulier sur sa production au cours des années 90 et 2000, à partir de la question de son exploration matérielle en relation avec les différentes poétiques et politiques de son travail visuel. L'hypothèse est soutenue que dans les multiples opérations mises en œuvre dans la recherche créative de Claudia del Río, son lien entre les relations matérielles, affectives et sociales est central ; Ainsi, les questions de genre, de corps, de transmission des savoirs et de société de consommation contemporaine se retrouvent dans ses images et ses textes. Dans l'œuvre diversifiée et multiforme de del Río, son exploration des possibilités sensibles d'une matérialité multiple permet de comprendre la continuité qui sous-tend les changements dans sa production.

### Mots clés

Matérialité; expérimentation; collage, graphisme étendu; artisanat

## Explorações sobre a materialidade como linha de pesquisa na obra de Claudia del Río

### **Resumo**

Este artigo revisa a obra da artista argentina Claudia del Río, com especial ênfase em sua produção durante as décadas de noventa e dois mil, a partir da questão de sua exploração material em relação às diferentes poéticas e políticas de sua obra visual. Sustenta-se a hipótese de que nas múltiplas operações postas em jogo na investigação criativa de Claudia del Río, é central a sua ligação entre as relações materiais, afetivas e sociais; Dessa forma, questões de gênero, do corpo, da transmissão do conhecimento e da sociedade de consumo contemporânea ocorrem em suas imagens e textos. Na obra diversificada e multifacetada de del Río, a exploração das possibilidades sensíveis de uma materialidade múltipla permite-nos compreender a continuidade que está subjacente às mudanças na sua produção.

### **Palavras chave**

Materialidade, experimentação, colagem, grafismo expandido, artesanato

## Kawai kallarii sug rigcha ruraikuna kaipi tapudii kallariska kai ruraska suti Claudia del Río

### **Maillallachiska**

Kaipi munakumi kawanga imasami kai wachu tatichiku rai warmi Argwentinamanda suti Claudia del Río, pai ruraskami pangapi imasami kausaskakuna iskun watakunapi iskai pachsa watakama kaipi kai warmi, ajai Achka tapuchisa munaku pangapi kilkaska kawachingapa imasa kausaska ima iuaska ima sug kuna nina kusta uiaspa, kilka u rurami pangapi chasa sug runa katichikuna nispa.

### **Rimangapa Ministidukuna**

Achaka kunawa ruraska, sug rigch ruraska, ruraikuna sugkuna iachakaska, mukachi kikin ruraska



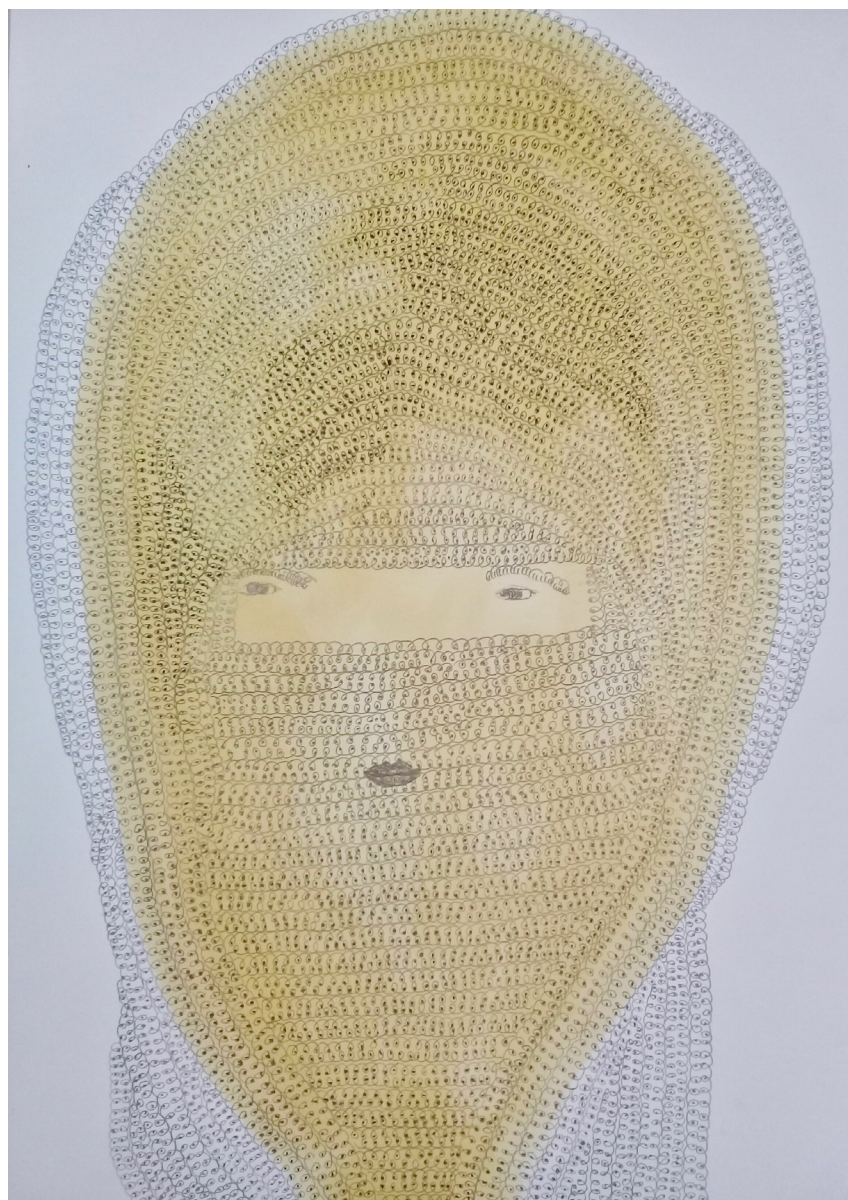


Imagen 1. *Señora Bolten con turbante*. (Claudia del Río, 2014). Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

El 5 de octubre de 2022 se anunció en Buenos Aires la asignación de los Premios Nacionales a la Trayectoria Artística en el marco del 110° Salón Nacional de Artes Visuales organizado por el Palais de Glace y la Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación. Se trata del máximo galardón artístico en la Argentina contemporánea. Entre los nombres premiados se encontraba el de Claudia del Río, artista rosarina de larga y prolífica trayectoria en el campo cultural argentino e internacional. A partir de este premio, un conjunto de sus dibujos a lápiz sobre base de aceite sobre papel pasó a incorporarse al patrimonio nacional, ingresando al acervo del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

“Ahora nueve dibujos vivirán allí”, sostiene la artista en relación con este premio que considera que “es especial, es abarcar la historia de una misma, es ver como esa historia se sostuvo, se expandió, se redujo, se transformó” (del Río, comunicación personal, diciembre 8, 2022). En efecto, la noción de transformación resulta una clave para comprender la trayectoria y las derivas de la obra de esta destacada artista. En este caso, la imagen de estos dibujos que forman parte de una serie iniciada por la artista en 2010 surge a partir de una mancha de aceite de lino, sustancia básica para la tradicional preparación del pigmento al óleo, que en este caso es empleada como medio o factor cromático en sí. Claudia del Río juega con

su oleosidad amarilla, la domina y la esparce sobre el papel dosis con distintas intensidades. La mancha amarillenta inicia así su propio ciclo de expansión, evanescente y a la vez grasosa, sobre la superficie. “En la viscosidad del aceite, en ese movimiento que tiene en sí mismo, encontré una falta de control que andaba buscando” (del Río, 2016, pp. 248-249). Una vez seca esa superficie de base semanas, a veces meses después, la artista surca la aureola oleosa con líneas sinuosas que tejen una trama de arabescos, que ella homologa al registro del canto del zorzal<sup>1</sup>. Las líneas son fluidas pero controladas para definir esa imagen en principio amorfa. Los trazos del grafito completan la representación, las manchas se transforman en siluetas y son resueltas como cabezas con rasgos sintéticos: lo amorfo deviene antropomorfo (Imagen 1).

El tiempo y la acción de la materia (y de la paciencia) son claves implícitas para la realización de estos trabajos con aceite y lápiz. Los materiales que conforman estas obras premiadas son solo apenas dos de los múltiples recursos con los que, en clave de investigación artística dinámica y experimental, esta artista ha desarrollado su producción desde los años ochenta. En una entrevista de 1999, Claudia del Río ensayaba una autorepresentación que, podría pensarse, aún tiene validez en la actualidad:

Soy una persona que va como caminando y se detiene en cuestiones materiales y del sentido, y profundiza en eso. Y después deambula por otro lado y fija su atención en otras cosas. Lo mío es algo nómada, voy siempre trabajando en vías de producción diferentes. ... Trabajo con distintas situaciones, cuestiones que me dirigen, me llevan a distintas construcciones. Aparecen las formas de las ideas, donde están tanto lo conceptual como lo material y lo sensible a la vez. Del Río en Farina (1999, p. 32).

Este artículo propone revisar algunos momentos del trabajo de del Río, con especial énfasis en su producción de los años noventa y dos mil. No se sostiene aquí una lectura en base a una organización cronológica, sino enfocada a partir de algunos problemas de investigación transversales a su obra: se plantea la pregunta por su exploración material en relación con las distintas poéticas y políticas de su trabajo visual.

1 Esta exploración del espacio y el tiempo que recorre la melodía se asocia al *grupeto*, siguiendo la analogía con el lenguaje musical que propone Cintia Cristiá (2013, pp. 14-15).

En este sentido, se sostiene la hipótesis de que en las múltiples operaciones puestas en juego en la investigación creativa de Claudia del Río resulta central su vinculación entre relaciones materiales, afectivas y sociales; así, cuestiones de género, del cuerpo, de la transmisión de saberes y de la sociedad de consumo contemporánea se suceden en sus imágenes y en sus textos. El abordaje sobre este cuerpo de obra mutante y heterogéneo se sustenta en los aportes de la antropología de la imagen (Appadurai, 1991 & Belting, 2007) a su análisis de las relaciones entre objetos, materiales, imágenes y sus usos, trayectorias y transformaciones simbólicas y estéticas. El trabajo se basa a la vez en la investigación sobre el archivo y las entrevistas que he realizado con la artista. En este sentido, este artículo sostiene que en el diverso y polifacético trabajo de Claudia del Río, las variables y posibilidades de una materialidad múltiple elegidas y connotadas tanto desde lo social como desde la afectividad dan cuenta de las continuidades que subyacen en sus cambios, y permiten trazar así líneas que enlazan su producción que es, de acuerdo con la artista, una “obra con dedicatoria implícita como modalidad de ofrenda o exvoto motivado por el afecto” (comunicación personal, 4 de junio, 2018).

## La soñadora materia<sup>2</sup>

Desde los inicios de su producción, a inicios de los años ochenta, Claudia del Río somete su imagen y sus vías de realización a un juicio y a una metamorfosis permanente. En este proceso, la reflexión por la dimensión material en su vinculación con los sentidos de las representaciones tiene un lugar destacado: “Hago ikebana con lo que junto, costumbrismo de mí”, planteaba en su primer libro de poesía, *Litoral y coca-cola* (del Río 2012, p. 18). Hilos de colores, fieltro, cartones, papeles, aceite, pigmento casero, carteleros Dataloid, fotos, fotocopias, arcilla, telas, cristal, tejas, hierro, tiza, madera, bolígrafo, mapas, lápiz, resina, pizarrón, Telgopor, *stickers*, latas de Coca-Cola, revistas, jabones, palabras, noticias, un auto, un vestido, el cuerpo, la voz, materiales secos y materiales húmedos. Todos estos recursos sucesivos, autónomos, alternados, recurrentes, simultáneos, superpuestos, son la materia prima para su universo icónico. “Cada tipo de trabajo pide su material. . . Todo lo que hay en el mundo puede ser un material para mí”: estas palabras suscriptas por Hélio Oiticica (201, p. 33) bien

2 Retomo el título de Ponge (2006).



podrían ser un *leitmotiv* para el trabajo de la rosarina, en el que materia, procedimiento y sentido se aúnan en clave sensible y conceptual. Tal como sostiene Nancy Rojas (2018, parr. 5): “Hacer con lo que hay. Esa parece ser la meta de toda esta producción, la cual asume una petición de principio: el orden visual debe emparentarse con el orden emocional”

Al apelar tanto a técnicas canónicas del arte y de la artesanía popular como a algunos dispositivos contemporáneos, la definición disciplinar no le resulta una particular inquietud a Claudia del Río. Sí lo era, en cierto sentido, cuando al inicio de su carrera sostenía una labor en torno a la promoción de la obra gráfica múltiple, o cuando a comienzos de los años 2000 dio inicio al proyecto del Club del Dibujo y su apasionada difusión de esta práctica. Medio y técnica se imbrican en las imágenes de del Río. Lo mismo puede plantearse en relación con los recursos a los que apela: cuando sostiene que el dibujo “es un medio que parece de baja tecnología, no necesita virtuosismo para ser practicado, ni estará a la moda”, o que “el dibujo es capital social” propuesta programática del Club del Dibujo (del Río, 2013), su médium se recarga de significados. Tensando la definición de *lo contemporáneo* como categoría amplia, toma partido a favor del primigenio dibujo: se entiende aquí la noción de “primigenio” tanto en el sentido clásico del *disegno* como base para las artes proyectivas, como en relación con el trazo infantil como primera imagen personal.

“Los soportes permiten al artista descubrir ‘sus reglas’. Si tales artistas están ‘inventando’ sus medios, están resistiendo al olvido por parte del arte contemporáneo de cómo el medio afianza las posibilidades mismas del arte”, plantea Rosalind Krauss (2014, p. 19): frente a la actitud posmoderna de decretar la idea misma del medio como obsoleta, esta autora contrapone la cuestión de las reglas transmitidas sobre el trabajo artesanal y se pregunta: “¿Qué sucedería si hubiese una lógica en vez de una forma de la materia?” Sin duda, es posible extender esta problemática a la reflexión de Claudia del Río: cómo están hechas las cosas y cómo se construyen las imágenes parecería ser una de las preguntas que guían sus indagaciones.

Aún considerando la variedad de recursos para esta producción diversa y multidisciplinar, la artista retorna en forma cíclica al ejercicio de la más estricta pintura, como en los acrílicos con los que revisita la larga

tradicción del arte abstracto en la Argentina (García 2011): desde su particular intervención sensible, en algunos casos “humaniza” los planos y líneas de color con el agregado de pequeños segmentos negros que aluden a ojos o bocas. Frente al cambio como dinámica de trabajo, este abreviar en la pintura abstracta opera como un punto y coma reflexivo; podría retomarse aquí la expresión del crítico de arte brasileño Federico Morais (1979, p. 90) cuando alude a la abstracción como recurrente “purga de la imagen” en tanto “rito de limpieza y asepsia” del arte moderno latinoamericano. Por su parte, en su libro *Ikebana política* trabajo fundamental para comprender su perspectiva estética y su posición ética, del Río afirma que “la geometría tranquiliza” (2016, p. 18), reenvío textual a su obra de 1995 construida con letras blancas montadas sobre un cartel Dataloid.

Del Río entiende la pintura a partir de su reflexión sobre el ejercicio amoroso del hacer artístico (comunicación personal, 22 de febrero de 2014). “La pintura es obra de amor” planteó, hace ya muchas décadas, Joaquín Torres-García: “quien haga una determinada pintura sin sentirla, artísticamente es un suicida. Sea en el terreno que sea, nadie debe negarse a sí mismo. Falseándola, seguramente la hará sólo a medias. Entréguese cada uno a su pasión; este es el mejor consejo”, proponía el maestro uruguayo en 1952 (Fló, 1974, p. 113). Por su parte, del Río sostiene que “la obra es un vínculo entre las personas. Una investigación que toma formas, circunstancias, materialidades. Amor y homenaje” (2016, p. 128).

La entrega a la pasión del hacer artístico es una línea que Claudia explora y a la vez transmite desde su acción docente, no solo en relación con la producción creativa sino también material: por ejemplo, su indagación en la alquimia de pigmentos y aglutinantes se extiende a sus clases en la Universidad Nacional de Rosario (UNR), cuando enseña a los estudiantes cómo fabricar óleo. Sin embargo, se puede considerar que una estricta definición de del Río como pintora resulta equívoca, al considerar su apertura a los recursos que se imbrican en sus imágenes.

Desde 2009, una parte importante de su labor se ha centrado en el desarrollo de la serie *Litoral*; allí, la mezcla de pigmentos de color terroso, aceite y trementina para formar un óleo casero trabajado al modo de espesa acuarela conforma un universo de elementos que provocan extrañeza: plantas y animales humanizados y camuflados en medio del paisaje,



Imagen 2. *Litoral y Coca Cola* (Diamante marrón). (Claudia del Río, 2009).

niñas vigilantes, arañas que postulan calma, pájaros un tanto amorfos a la vera de un paisaje incierto, pescados junto a botellas a modo de clásica composición del género de los bodegones junto a figuras que parecen extraídas de comics, bustos escultóricos (¿terracotas?) suspendidos en el espacio flotante de la hoja en blanco, figuras aladas y armadas. Entre las referencias a lo natural, lo arcaico y la cultura de masas que se articulan en esas seis decenas de obras se incluye una imagen singular: una forma romboidal, a modo de doble pirámide o nave espacial de película *sci-fi* de clase B que emerge de un río o lago de aguas en tenso movimiento. El cielo es claro pero no límpido; el sólido es oscuro, pero no opaco; algo de lo enigmático atraviesa la escena (Imagen 2).

Si bien lo terroso del pigmento, en asociación con el nombre *litoral*, podría pensarse desde una asociación

localista, en alusión a los márgenes barrocos del río Paraná a cuya vera se asienta la ciudad de Rosario donde vive y trabaja la artista, Claudia señala que se relaciona también, o sobre todo, con la cercanía emotiva de la experiencia familiar en la fábrica de Cerámica Alberdi donde trabajaba su padre y la isla del litoral rosarino de donde extraían barro para procesarlo en panes de arcilla.

Este mismo registro cromático ya aparecía con anterioridad dominando otro conjunto de sus trabajos, los *Criollos* de alrededor de 1993, en donde revisitaba un imaginario sobre la construcción de tópicos sobre “lo argentino” a partir de las figuritas adhesivas Simulcop, aplicadas en los cuadernos de varias generaciones de escolares locales. Algunas calcomanías de colores, contrastantes con el sepia de la tinta de base y adheridas sobre los vidrios enmarcados que



protegen los papeles, remarcan el “lado exterior” de ese mundo que despliega con humor un imaginario sobre el erotismo, los estereotipos de la educación y la culpa.

## Cuerpo de obras

El *corpus* de obra y el cuerpo en la obra: en el derrotero de Claudia del Río, la diversidad del primero se sustenta en la presencia permanente del segundo. Los gestos y la impronta del cuerpo en el espacio dentro del proyecto *Pieza Pizarrón* (del Río, 2013); el cuerpo propio y el ajeno, el que hace y el que es deconstruido. Cuerpos sensuales, frágiles, musculosos, ciegos, con bubones (la cara dentro de la cara), con veladuras, desmembrados, etéreos.

Claudia puso en juego su propio cuerpo en algunas performances y fotoperformances. En un conjunto de fotografías de 1996, el registro de su espalda aparece homologado, por la resolución simétrica y acromática, al cuerpo de pollos eviscerados y descabezados; la imagen de los animales en registros fotográficos, en toma directa y luego ampliados en gran escala, refuerza la similitud con la estructura humana, ya que la axialidad de la composición que yuxtapone espalda femenina y pollo invoca una lectura sobre texturas, superficies y redondeces anatómicas entre el humor y el erotismo. También en relación con la dimensión performática y la puesta del cuerpo, podrían considerarse aquí sus lecturas públicas de textos o sus clases de pintura en la UNR, espacio académico al que, no casualmente, se refiere como “el Teatro” (del Río 2016, p. 76).

No solo es el propio cuerpo el que se activa en los trabajos de la artista, sino que también, desde otro sentido de la acepción, se nutren del *corpus* de obras de otros creadores. En algunos casos, como en los collages *Vigo's sperm*, *Beuys's sperm* o *Duchamp's sperm* en homenaje a Edgardo Antonio Vigo, Joseph Beuys y Marcel Duchamp, la referencia a estos artistas que le han resultado fundamentales más bien, fundantes, germinales, aparece en forma nominal, mientras que la resolución de la imagen la acerca a una dimensión de ofrenda propia del exvoto; en este sentido, puede recordarse el valor afectivo y a la vez psíquico de los exvotos: objetos a los que el donante está unido, pero también objetos que le unen a algo (Didi-Huberman 2013, p. 20). En el caso

de la pintura *La Lección de Pombo*, paisaje incierto cubierto por una trama de guirnaldas que aluden a un escenario festivo, ya no es solamente el nombre del artista argentino Marcelo Pombo el que es invocado, sino también su imaginario sobre la belleza, lo ornamental y lo gozoso. Claudia del Río también alude a este artista cuando en uno de sus poemas sostiene que “punto Pombo no es punto poncho es artesanía de otro lodazal” (del Río, 2012, p. 17), haciendo referencia a la confrontación entre la modalidad de la tradición artesanal folclorista y la reivindicación de lo manual, festivo y “lo *light*” por parte de este artista (Katzeinstein *et al*, 2006).

También las referencias a otros artistas aparecen en su serie de dibujos, como en la imagen en lápiz y bolígrafo de 2013 (Imagen 3) donde representa a una pareja que sostiene una pancarta reclamando “pan y trabajo”; la artista alude aquí a la célebre pintura *Manifestación* (1934) de Antonio Berni, obra capital del arte argentino del siglo XX (Fantoni, 2014 & Malba, 2022). También entre sus cabezas resueltas con aceite de lino y grafito, Claudia versiona la cara de la niña *Pituca* (1952, xilografía) o *La Mantequilla* (1956, acuarela sobre papel) del rosarino Juan Grella, importante referente del arte moderno en la Argentina, maestro de pintores y creador de un particular y muy reconocible imaginario localista. Estos diálogos u homenajes aparecen sostenidos desde lo afectivo y la valoración sensible; activan en imagen una genealogía que deja de lado la convencional prosecución diacrónica en este sentido, la artista también reflexiona en *Ikebana política* sobre su vinculación con las generaciones más jóvenes de artistas rosarinos a la vez que pone en relieve algunas tradiciones locales.

Y es que, en efecto, la pregunta por “lo argentino”, como ya se ha mencionado en relación con los *Criollos*, es otra cuestión que enlaza distintos momentos del trabajo de Claudia del Río. Una referencia recurrente es el boxeo, al que ella considera “deporte nacional” (Imagen 4). En la performance que organizó junto a Carlos Herrera y se desarrolló en el Salón La Capital (Museo Castagnino, 2003), tres parejas de boxeadores profesionales iban desarmando, a partir de su movimiento en el espacio, un improbable ring cuya base era un cuadrado de polvo blanco. En la misma institución había presentado en 1997, bajo el título *Segundos afuera*, grandes fotos de boxeadores sobre diseños geométricos de clara raigambre modernista. Se trataba de una apropiación de tapas



Imagen 3. *Pescado y trabajo* (Claudia del Río, 2013). Colección de la artista.



Imagen 4. *México* (Claudia del Río, 1994). Colección de la artista.





Imagen 5. *Mapa con Warecki* (Claudia del Río, 1997). Colección de la artista.

de la revista *Boxing*, publicada en la Argentina en los años veinte, sobre las que la artista producía un cierto extrañamiento con la ampliación fotográfica de su escala original y la adhesión a la superficie de elementos como fieltro o papel celofán transparente con una trama de puntos blancos que simula el plumetí: es el tipo de papel utilizado para envolver arreglos florales que aquí es empleado a la manera del tul de las novias. Esa idea aparecía reforzada por los títulos: *Amortiguados*, *Típica nupcial* o *Mica de tul*. Así, los torsos semidesnudos de los boxeadores se inscriben en el marco de la límpida geometría de fondo y son completados con estos collages, con esos toques de materias extrañas, pero a la vez articuladas en esa imagen de la antigua revista.

Es probable que la pregunta por "lo argentino", su relación con el cuerpo social y con la puesta en discusión de los lugares comunes de su representación se desplieguen con mayor contundencia en la serie *Nerviosa geografía*. El mapa de la Argentina, comprendido como configuración del cuerpo nacional, es seccionado, desmembrado, estallado, multiplicado, intervenido (Imagen 5). Aquí no es la espalda de la artista sino la representación gráfica de la Cordillera de los Andes la que actúa como virtual columna vertebral del país. En otras ocasiones en las que del Río había trabajado a partir de la intervención sobre la cartografía, la remisión a una lectura de género y política había aparecido en forma más explícita, como en el *collage Striptease* de 1997 donde el mapa/cuerpo de una Argentina floreada es portador



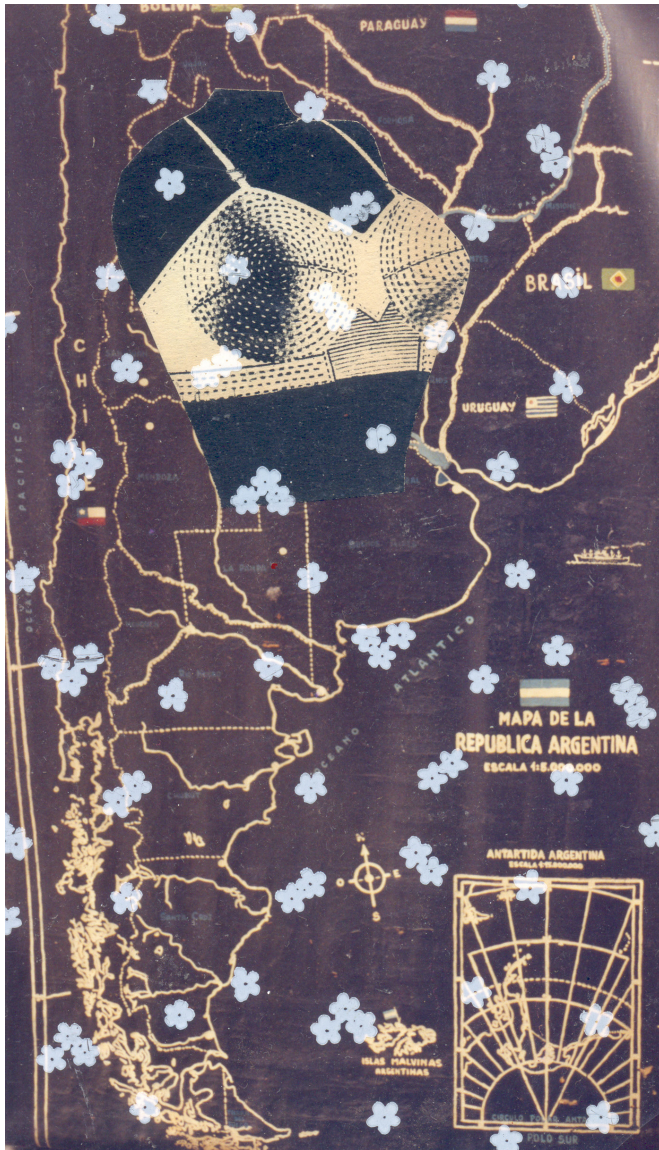


Imagen 6. *Striptease* (Claudia del Río, 1997). Colección de la artista.

de un corpiño (Imagen 6). Asimismo, realizó un dibujo-*collage* de un mapa tendido sobre una antigua bañadera, en donde los contornos de las provincias de Misiones y Tierra del Fuego en el noreste y sur del país funcionan a modo de brazos y pies y la poderosa provincia de Buenos Aires como el vientre fértil y expuesto, centro de esa sensual extensión nacional. De ese posible *strip-tease* de la Argentina del cuerpo con corpiño al cuerpo desnudo en la bañadera, del Río pasó a la siguiente y más prolongada instancia de su deconstrucción cartográfica, la de *Nerviosa geografía*.

La consideración de la artista de los mapas como “dibujos opacos” y materia prima para su lectura geopolítica se remontan a la foto que había tomado

de un mapa dibujado en una sucursal del Correo Argentino; era una imagen sintética, de fondo negro y líneas blancas para delimitar el límite nacional y los interprovinciales. A partir de ese registro inicial, el mapa fue fotocopiado, invertido, recortado, reducido, con partes suprimidas y finalmente editado en forma digital (comunicación personal, febrero 23, 2014). Claudia realizó con *Nerviosa geografía* un conjunto de impresiones en grandes dimensiones, donde las líneas blancas sobre fondo rojo o negro aluden a la cartografía pero a la vez estallan las referencias a los límites de esa geografía nacional: los límites interprovinciales se han convertido en un ramillete de terminales nerviosas cercanas a configuraciones caleidoscópicas, absurdos esquemas para un heterodoxo test de Rorschach o, en clave política, “metáforas del descuartizamiento de un territorio y su posterior reconstrucción en otra cosa, falsamente decorativa. Estas cartografías aluden a un cuerpo o tejido social enfermo, que exhibe cierta anomalía” (del Río en Laudanno, 2001).

### Fieltro, hilo, cartón

El fieltro es un material recurrente en la obra de Claudia del Río: espeso paño amarronado o grisáceo, suave al tacto, pero de aspecto rugoso, era un elemento básico para Joseph Beuys, retomado por del Río en su invocación de la noción de protección y aislamiento aludida por el artista alemán. A la vez, el fieltro también es un elemento necesario para la impresión de estampas en prensa calcográfica. No es casual esta mención, ya que luego de su primera exposición de pinturas en 1981, del Río se dedicó varios años al grabado, imprimiendo sobre papeles artesanales e interviniendo sus estampas con hilos, como en la serie *Magia ciudadana* con la que apuntaba a “rescatar lo artesanal” a través de los mitos y creencias de los indios como bagaje cultural superviviente en la cultura contemporánea, tal como señalaba en una entrevista de 1983<sup>3</sup>. Desde esa temprana instancia, el interés en la producción popular y la artesanía permaneció como núcleo de sus inquietudes: “Larga vida al ritual manual, el ritual manual es una artesanía siempre” (del Río, 2016, p. 251). El bordado sobre lienzo con hilo perlé o mercerizado, de colores brillantes y satinados, empleado en las labores artesanales asociadas convencionalmente

3 Daniel Rosso, “El arte debe estar integrado a la vida”. Claudia del Río y la creación que nos identifica”, *Democracia del Litoral*, Rosario, 24 de diciembre de 1983.





Imagen 7. *Bein Bein* (Claudia del Río, 2007). Colección de la artista.

con el “universo femenino” (Parker, 2019) fue incorporado por Claudia en la década del noventa, y desde entonces conforma otro de sus recursos frecuentes. Su trabajo dialoga en este caso con el de otros artistas latinoamericanos que han centrado su producción en este recurso, como Mónica Millán, Leonilson, Artur Bispo do Rosario o Feliciano Centurión. La artista considera sus obras bordadas como versiones pictóricas a partir de la intervención cromática con los hilos (comunicación personal, febrero 23, 2014); cabría pensar asimismo que su impronta lineal la asocia con un trazo gráfico expandido. Grandes lienzos como *Realer Bilder* o *Bein Bein* aparecen surcados por palabras y líneas de colores que conforman recorridos serpentinados en un paisaje incierto con entramados que remiten a guirnaldas, erupciones volcánicas, vegetación, arañas o pequeñas cabecitas oscuras, dominados por figuras geométricas: círculos y romboides (Imagen 7). Este repertorio reenvía a otras de sus imágenes, como la ya mencionada pirámide de la serie *Litoral*.

Dentro de este mismo recurso, pero divergente respecto de la dimensión y colorido, se encuentra su trabajo integrado por más de cuatrocientos bordados sobre tela granité realizados entre 1999 y 2002<sup>4</sup>. De formato más pequeño, cada trozo de tela fue intervenido con hilo de un solo color y repone palabras: la artista bordó en cada uno de esos rectángulos titulares de noticias policiales publicadas en *La Capital*, el periódico rosarino de mayor tirada. “Misterioso deceso de una bella mujer”, “No existe rivalidad entre grupos de presos”, “Se cumple un año del crimen de la maestra jardinera”, “Sospechan que Lorena desapareció por un presunto ajuste de cuentas” son, entre otras, las frases extraídas. Muchas de estas piezas aluden a noticias sobre femicidios (como los notorios casos de los asesinatos de Sandra Cabrera o Natalia Fraticelli); en todas ellas se puede intuir el trasfondo de una historia de ejercicio de poder. Sobre esa tela

4 Una lectura contemporánea a su realización en Ladagga (2000).



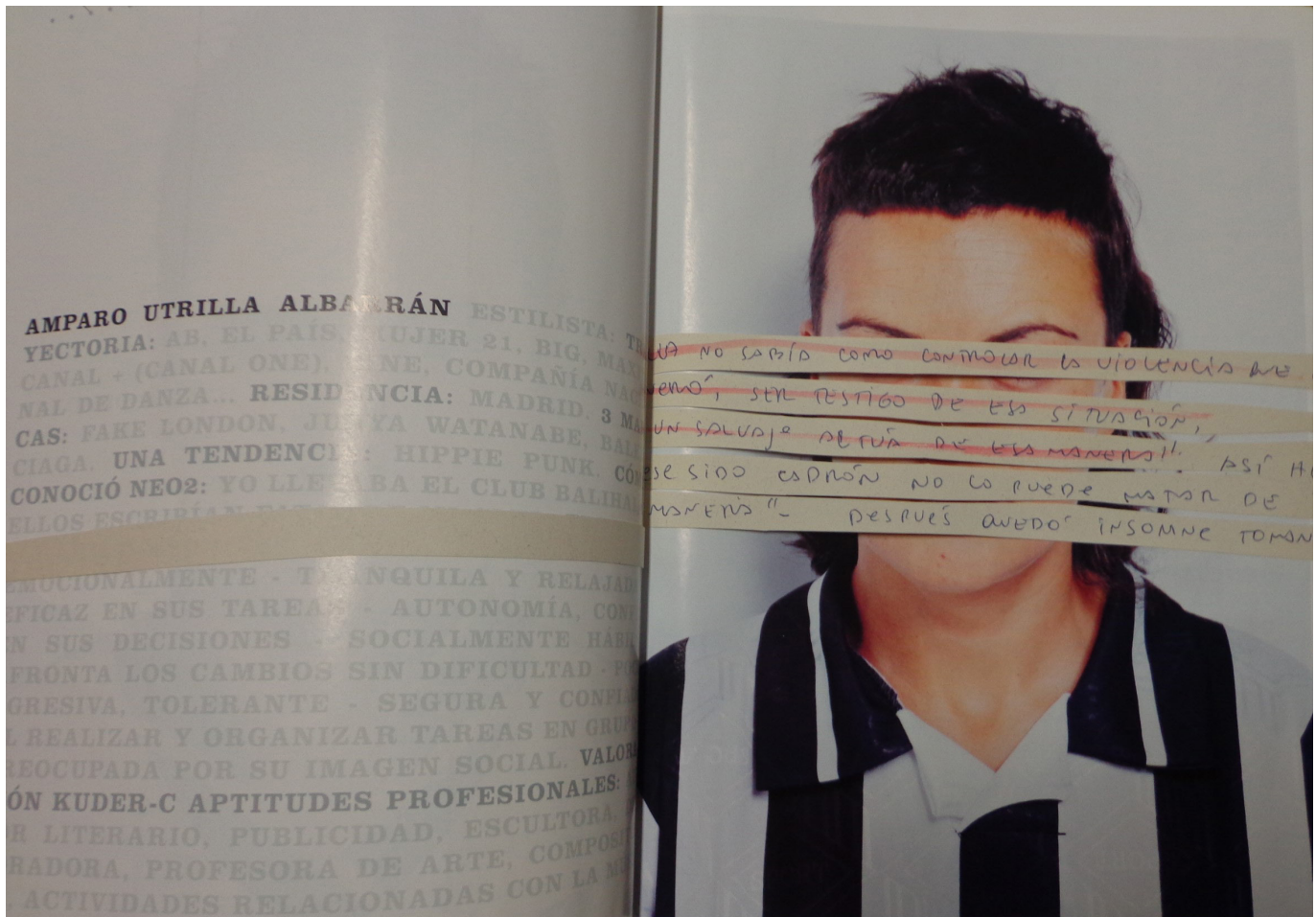


Imagen 8. Sin título (Claudia del Río, 2004). Colección de la artista.

empleada generalmente para la confección de manteles y servilletas de uso doméstico, del Río borda palabras que denuncian atrocidades con hilos suaves y trazos claros, pero a la vez ásperos: no se trata de la "grácil manualidad femenina" sino que las letras son irregulares, con pocas puntadas, por momentos temblorosas, casi deshilachadas. Es un bordado de urgencia, que encuentra un antecedente en su *Serie de Breves policiales* (1996), en donde la artista articuló el bordado de noticias policiales con dibujos. En todas estas obras, su trabajo pone en tensión lo ominoso y lo sensible, la esfera de lo público la noticia en los medios masivos y lo privado en una doble dimensión: la acción criminal y la intimidad de la acción artesanal.

Las noticias sobre hechos violentos tomadas de medios rosarinos, su transposición de la impresión tipográfica a la caligrafía manual, y su intervención con estas en banales publicaciones españolas (Imagen 8) fue parte de la producción desarrollada por Claudia durante su residencia en Arteleku, centro

de arte contemporáneo en Donostia, San Sebastián (País Vasco), en 2004. Esa locación es cercana a Bilbao, ciudad que, según recuerda, "por entonces tenía un índice cero de violencia social. En esos meses leía el diario en mi computadora y bajaba las noticias. Las reescribí todas a mano y las pegué para interrumpir esas estúpidas revistas gratuitas" (del Río en Martínez Quijano, 2013). En las portadas de estas revistas, cruces con pintura monocromática, que remiten al Kazimir Malevich del pináculo del suprematismo, obliteran las imágenes de los que se puede adivinar como bellos modelos masculinos.

La referencia a la vanguardia posrevolucionaria soviética también aparecía en otro de los trabajos llevados adelante por Claudia del Río en esa misma residencia vasca: allí revisó el diseño de vestidos de Varvara Stepánova de principios de los años veinte, retomando los límpidos y ascéticos esquemas constructivistas de esa artista rusa, pero en este caso sobre rústicos cartones. Estas intervenciones



forman parte de la serie de unas cuarenta tapas de libros, versión particular de *libros de tapas* sin contenido interno, casi como contracara visual del *Libro sin tapas* (1929) del escritor uruguayo Felisberto Hernández. Realizados con materiales de distinta procedencia telgopor, recortes de papeles y de latas de Coca-Cola, fotos, pintura sintética, fotocopias la base de estas tapas es cartón corrugado tomado de cajas de productos comerciales de la zona. Estos trabajos eran contemporáneos al fenómeno de los cartoneros en la Argentina, surgido a partir de la gran crisis económica y política del 2001: en esos tiempos hubo un crecimiento de los indigentes que se lanzaban a la búsqueda en la basura de algún tipo de material aprovechable y revendible, y también los cartoneros de la calle constituyeron la materia prima para las tapas de los libros del colectivo editor porteño Eloísa Cartonera (Pochettino, 2015). Sin embargo, los libros de Claudia no abrevaban en esa referencia: los cartoneros en sus tapas no remiten a los restos callejeros que suplen precariamente las necesidades básicas de los indigentes argentinos sino, más bien, reenviaban al auge o los excesos del consumo español de aquel momento, cruzados por las referencias al constructivismo soviético, una de las vanguardias más radicales de la Europa moderna.

A la vez, este uso del cartón y su empleo recurrente en otros trabajos de la artista retoma la línea conceptual y material sostenida por el platense Edgardo-Antonio Vigo, otra de sus figura-faro, en su voluntad de desacralización de la producción creativa y la postulación de un “arte tocable” (Dolinko, 2018 & Gustavino, 2019); en efecto, los libros/tapas de del Río podían ser manipulados por el público de Arteleku. En los años ochenta, Vigo sostuvo que la obra de Claudia del Río estaba basada

en compartir el compromiso con la experiencia investigativa. Atraída por ese giro constante en el espacio, de carácter vertiginoso, desde el inicio se apoya en un interrogante que genera, en su fin, un interrogante aún mayor, abasteciendo así el hilo umbilical que da sentido sin fin a su obra comprometido en la propia dinámica del ‘caos creativo’. (Carta de Edgardo-Antonio Vigo, mecanografiado, ca. 1988. Archivo CdR)

Si las redefiniciones a partir de la puesta en cuestión de sus estrategias de intervención es una línea recurrente en la trayectoria de del Río, la multiplicidad de recursos materiales es uno de los principales modos en los que pone en juego su “caos creativo”.

## Coca-Cola

Mientras que en la obra de Claudia del Río “los noventa fueron los años de los materiales” (Lemus, 2022, p. 10), también fue el momento en que inició su trabajo con el logotipo de la Coca-Cola, explorando su color, su diseño sinuoso y la materialidad del metal reluciente de las latas de la famosa bebida gaseosa internacional. “Coca-Cola es un ejército” pasó desde entonces a convertirse en un contra-eslogan que la artista retomó en distintas instancias. Desde esos años, los fragmentos metálicos del logotipo de la Coca-Cola, extraídos de latas de la gaseosa, se reconvierten en partes del cuerpo humano en muchos de sus *collages*: sobre la base de artículos, reproducciones, tapas o publicidades en revistas de los años cuarenta o cincuenta, ojos, dientes, narices, bocas, penes, cabellos, orejas de sus personajes también sangre o semen son conformados por las letras de la reconocida imagen de marca de la bebida (Imagen 9).

Tal es como aparece en algunas de las mujeres sintéticas y estilizadas de la serie *Vest*, a veces mencionadas por ella como “las modelos” de cabezas grandes y rostros vacíos, piernas y brazos largos y delgados, torsos estilizados y faldas abombadas. Los estereotipos, el anonimato, la violencia, los prejuicios, la tragedia, el género en cuestión se condensan en estos *collages* en los que del Río utiliza recortes de latas de Coca-Cola para conformar ojos, bocas o pubis de los personajes.

Este logotipo de la bebida gaseosa fue un insumo para la artista en numerosas instancias: junto a los dibujos de mediados de la década del noventa, realizó también una intervención en xerografía a partir de la apropiación de una publicidad en *Sur* (n. 298-299, enero-abril de 1966, p. 3), la célebre revista cultural argentina fundada por Victoria Ocampo en los años treinta. “Todo va mejor con Coca-Cola”, se lee el slogan en clave irónica sobre un círculo donde se presupone que estaría incluido el logotipo, pero que ha sido ocultado: solo se ve una forma negra. En este caso, el registro monocromático también se debe a la modalidad de reproducción de la imagen, incluida en el libro colectivo *Desocupación*, publicación editada por Juan Carlos Romero y Fernando Bedoya en 1998 que aludía al cierre de puestos



Imagen 9. *Virus Coke 4* (Claudia del Río, 1994). Colección de la artista.

de trabajo y al crecimiento de los índices de desempleo en Argentina en el marco de las políticas neoliberales de los años noventa. Por esa época de importación de productos de la más variada índole, las latas de gaseosa eran una relativa novedad, un objeto de consumo masivo, ya que resultaban más baratas que la bebida embotellada: "Había tantas latas

de Coca-Cola, y ahí empecé a juntarlas", recuerda Claudia (Comunicación personal, febrero 10, 2020).

Desde entonces, este logo apareció en forma recurrente en su producción, cuya revisión más reciente pudo ser vista en su exposición *Clarooscuro latinoamericano*, con curaduría de Francisco Lemus (Buenos



Aires, Walden, junio de 2022). Entre los dibujos y xerografías de mediados de los años noventa, y la serie *Bebedoras* de 2021, el reenvío a la Coca-Cola (su logotipo, su tipografía, su envase en metal o en vidrio) resulta omnipresente en la producción de la artista.

En su abreviar en el logo de la Coca-Cola, la deconstrucción visual de del Río se carga de crítica ideológica. En este sentido, la obra de la artista rosarina se inscribe en una genealogía de producciones de artistas de América latina que, desde otros contextos y coyunturas históricas, han tomado este mismo objeto como eje para posicionamientos críticos: las *Inserciones en circuitos ideológicos* de Cildo Meireles a partir de la intervención sobre las botellas de vidrio (1970), la obra de Alfredo Saavedra que alude al levantamiento obrero-estudiantil argentino conocido como Cordobazo durante la dictadura del general Onganía (1971), la *Botella de Coca Cola rellena de botella de Coca Cola* de Luis Camnitzer (1972), la transmutación de las letras en la *Colombia Coca Cola* de Antonio Caro (1976), entre otros; en el ámbito de la poesía visual, cabe recordar el célebre *Beba Coca Cola* que concluye con su conversión en *Cloaca*, de Décio Pignatari (1957).

En *VW rectificado* (2001), del Río obturó los vidrios de un viejo Volkswagen el “auto del pueblo” cegados por el logo de “la bebida del pueblo”, recortados y multiplicados *ad infinitum*; estacionado frente a la principal institución artística de Rosario el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, el vehículo oxidado y cerrado fue convertido en eventual vivienda móvil, objeto pasible de sospecha por parte de la mirada malpensante o inquisidora del eventual transeúnte. Presentado en ocasión del Premio Chandon, en agosto de 2001, el vehículo estuvo estacionado un mes frente al museo y abría sus puertas una hora por día; la artista rememora que fue la forma que había encontrado de administrar el espacio privado frente al público.

La alusión a que *Coca-Cola es un ejército* ha sido sostenida en diversas versiones materiales: los dibujos de los años noventa, la edición de dos carteles con esmalte sintético de 2003, la frase bordada en remeras y en impresiones; da cuenta del poder omnipresente y omnímodo del producto de origen norteamericano. La ironía sobre la bebida, pero también sobre otro tipo de eslóganes, aparece asimismo en su producción literaria: ocupando el tradicional lugar del colofón editorial, *Litoral* y *Coca Cola* concluye

con una contrautopía sobre el “despertar boliviano” a partir de la supresión de esa gaseosa ligada al imperialismo (del Río, 2012, p. 66). También conlleva una carga humorística la serie de *collages* con fragmentos de Coca-Cola junto con papeles y recortes de fieltro que, en muchos casos, devienen en caras antropozoomórficas, cercanas a la del ratón Mickey.

## Conclusión

La articulación de la diversidad pareciera ser una línea privilegiada en el trabajo de Claudia del Río. Si la artista menciona esta idea respecto del *collage* “el arte del contacto, la fórmula del estar juntos entre diferentes” (del Río, 2016, p. 205) muy bien podría hacerse extensiva a su universo de imágenes. No es la consagrada acepción modernista de la noción del montaje la que invocan estas palabras de la artista sobre el *collage*, sino una lectura de este recurso en clave sensible, para aludir a sus dinámicas de pensamiento y acción: la comunicación entre los distintos. En este sentido, el *collage Flores para Librada* (Imagen 10) podría pensarse como un “compendio del Río”, una reunión de sus líneas de interés y sus materiales en una imagen que vibra y conmueve: la colorida composición reúne bordados artesanales y telas industriales con *patterns* geométricos, recortes de fieltro y latitas de Coca-Cola conformando caras, para una imagen que alude a modo de exvoto al femicidio y la violencia de género martirizada y muerta en la cruz, Santa Librada o Santa Wilgerfortis es la santa a la que se le pide por las “mujeres mal casadas”: los matrimonios con violencia mientras que las flores remiten a la ofrenda u homenaje que surge de la entrega afectiva. Hay aquí una condensación de los recursos que Claudia ha ido retomando en distintos momentos de su trayectoria.

En verdad, la noción de trayectoria resulta iluminadora para esta conclusión, no desde la convencional referencia al curso que sigue el comportamiento de una persona a lo largo del tiempo, sino desde la idea de un desplazamiento experiencial. En este sentido, se ha intentado revisar algunos aspectos de la labor de Claudia del Río como una serie de ensayos investigativos desde la clave de la materialidad que, en su íntima y profunda vinculación en su despliegue en el tiempo y espacio, pone en juego la idea de unidad en movimiento.

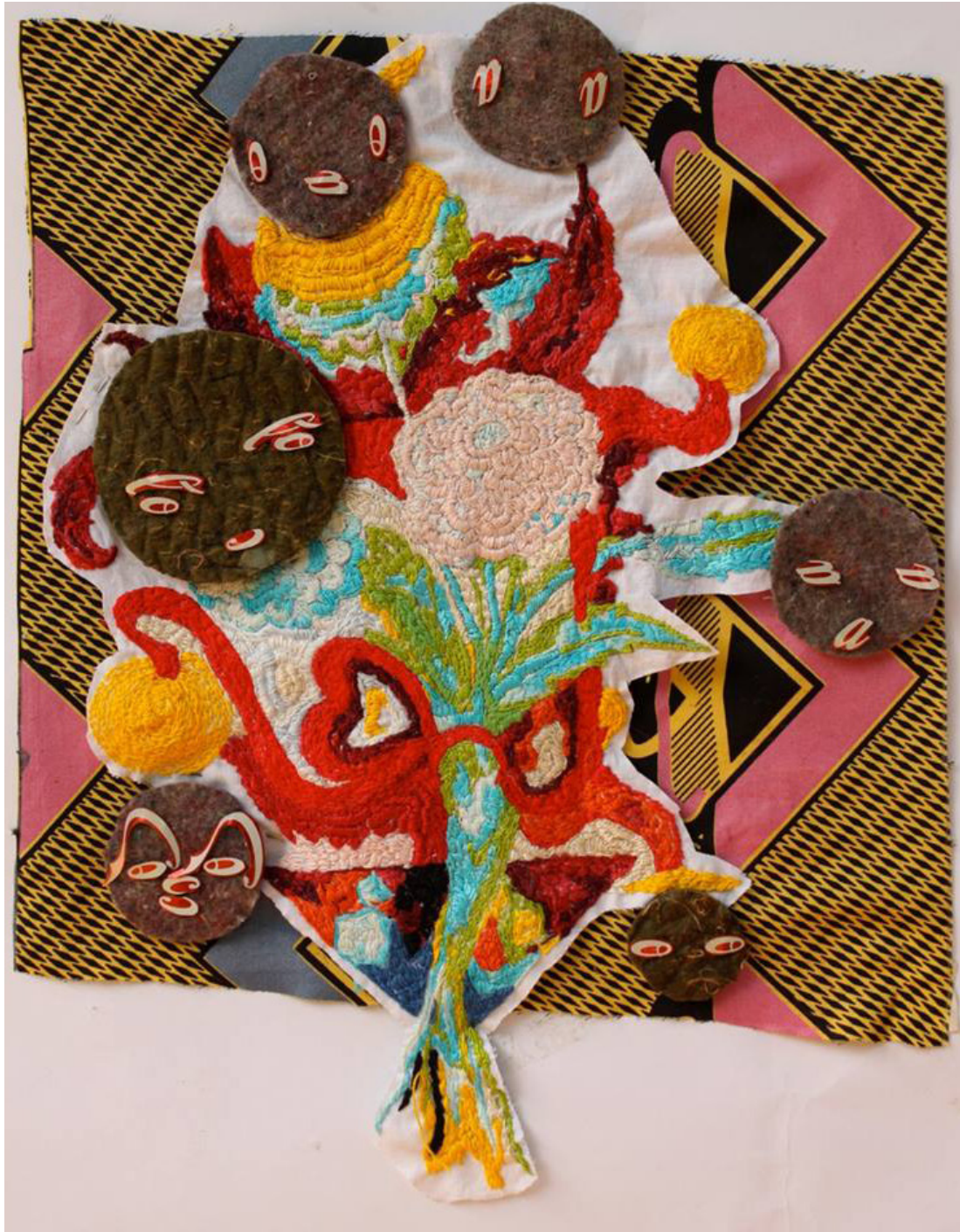


Imagen 10. *Flores para Librada* (Claudia del Río, 2014). Colección de la artista.

En un lugar estético impreciso y sugerente, el trabajo de esta artista nómada deambula entre lo personal y lo social, entre las orillas del río Paraná y el imaginario de los mapas nacionales estallados, entre el fieltro y la superficie del pizarrón. En esos y tantos otros lugares pueden desplegarse las múltiples líneas de Claudia del Río: derivas sostenidas en su oculta coincidencia, en su profunda coherencia, en su sutileza conceptual y su indiscutible sensibilidad.

## References

- Appadurai, A. (ed.) (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo/Conaculta.
- Belting, H. (2007). *La antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.



- Cristiá, C. (2013). *Diálogo de musas: música y artes visuales*. Rosario: Fundación Osde.
- del Río, C. (2012). *Litoral y Coca-Cola*. Rosario: Ivan Rosado.
- del Río, C. (2013). *Pieza Pizarrón*. Rosario: Club del Dibujo.
- del Río, C. (2016). *Ikebana política*. Rosario: Ivan Rosado.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*. Buenos Aires: Sans soleil ediciones.
- Dolinko, S. (2018), El grabado en madera como arte tocable. Edgardo-Antonio Vigo y el Museo de la Xilografía de La Plata, en *El hilo de la fábula*. (18), 213-220.
- Fantoni, G. (2014). *Berni, entre el surrealismo y Siqueiros*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.
- Farina, F. (1999), La mirada retínica es tramposa, por eso hay que ver desde otros lados, *La Capital*, Rosario, 6 de septiembre.
- Fló, J. (ed.) (1974). *Joaquín Torres-García, Escritos*. Montevideo: Arca.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gustavino, B. (ed.) (2019). *Órbita Vigo: trayectorias y proyecciones*. Universidad Nacional de La Plata.
- Katzenstein et al. (2006). *Pombo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Krauss, R. (2014). Under Blue Cup, en *Blanco sobre blanco* (6) [ed. Original, MIT Press, 2011].
- Ladagga, R. (2000). Cien imágenes huérfanas. *Claudia del Río*. Rosario: Museo Castagnino.
- Laudanno, C (2001). La Argentina fragmentada, *Rosario 12*, febrero.
- Lemus, F. (2022). Claroscuro latinoamericano. *Yulinda IV*. Buenos Aires, Walden.
- Museo Malba (2022). Jornada Manifestación en foco [en línea] disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5oOKofTu4uo>
- Martínez Quijano, A. (2013). Del Río, pinturas y manualidades que destilan violencia, *Ámbito financiero*, mayo 26.
- Morais, F. (1979). *Artes plásticas na América Latina: do trance ao transitório*. Río de Janeiro: Civilização.
- Oiticica, H (2014). *Materialidades*. Buenos Aires: Manantial.
- Parker, R. (2019). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. New York, Bloomsbury.
- Pochettino, A. R. (2015). Imágenes de la edición border y sudaca: el entre-catálogos de Eloísa Cartonera. *Orbis Tertius*, 20 (21), 118–127.
- Ponge, F. (2006). *La soñadora materia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Rojas, N (2018). *Idealister. Claudia del Río*. Córdoba: Museo Genaro Pérez.