

Quintaesencia

Las partes de un todo

La observación es una de las primeras acciones que ejecutan tanto un científico como un artista. Observar implica poder dar cuenta de los elementos que componen un objeto o fenómeno. Es decir, analizar, separar, para comprender cómo interactúan las partes de un todo. Ese fue el camino de Dafne Kleiman, diseñadora gráfica y artista visual, cuando se trasladó a vivir al campo: de la ciudad excitante, llena de estímulos como es Buenos Aires, a habitar las solitarias sierras uruguayas. Una experiencia introspectiva que, sin dudas, la llevó a reflexionar sobre su entorno y volcar todo el bagaje conceptual que adquirió en su profesión. Formada en la UBA y, luego, en la tradición geométrica del maestro Joaquín Torres García (JTG), para Kleiman, la sintaxis de las formas y los colores venía informada tanto por la experiencia de la Bauhaus como por otras resonancias que JTG reintrodujo en ese universo estrictamente funcional.

Con el día, los días, marcados por la cadencia de la luz en las distintas estaciones, ajenas al control del reloj, la artista abrió sus ojos y su mente para reconstruir de forma empírica lo que sabía: los infinitos pasajes de cálido a frío del atardecer en el horizonte, la indefectible caducidad de las hojas y su renovación posterior en incontables verdes, la vibración del viento sobre la tierra, los sonidos diurnos y nocturnos; en síntesis, ese fenómeno coral que implican los ciclos de la naturaleza. Llevada esta experiencia a su práctica, la cerámica, son la tierra, el agua, el aire y el fuego los que permiten el nacimiento de esos nuevos objetos que actúan las percepciones e intuiciones de la artista. La tierra y el agua son la materia prima, y el aire y el fuego, las materias-agente para su transformación. El horno, el espacio físico y simbólico donde esos cambios ocurren gracias a las acciones del artista y la *agencia* propia de los materiales, concepto este último de las teorías neomaterialistas en las que Kleiman basa su reflexión. Así, la artista señala la existencia de un quinto plano que se suma al de los cuatro materiales. Efectivamente, algunas aproximaciones científico-filosóficas, como la de Jane Bennett¹ o Rupert Sheldrake, se disculpan por el acendrado antropocentrismo —paradigma de las ciencias hasta el siglo XX— con el que se ha interpretado a la naturaleza. El siglo actual trajo una revisión de los conceptos y de la distinción entre lo humano y lo no humano. Como resultado, se describe a la materia tan “vibrante” (Bennet) como a la esencia de los seres animados. Desde esta otra mirada avalada por la experimentación, los objetos, animales y plantas —entidades históricamente consideradas sin conciencia— se han develado “actantes”, fuentes de acción, que tienen eficacia y que alteran el curso de los acontecimientos.² Como ocurre con las reacciones químicas y el modo en que se aceleran cuando los elementos “comprendieron” cuál era su objetivo.

Ese concepto de “memoria” de la materia lo desarrolla Sheldrake, y nace de que la causa formativa —desde los cristales hasta los pájaros o las sociedades— no depende solo de leyes universales, sino que cada sistema remite a un “campo mórfico único” que contiene esa memoria colectiva, que es independiente de los genes. En la propuesta de Kleiman existe una *quintaesencia*, como poéticamente la llama, que “es vínculo, intervalo. Es lo que sucede entre las piezas, entre el color y la luz. Entre el tiempo y la percepción del espectador. Es sobre todo una posibilidad: la de ejercer conexión desde la conciencia de conformar un entramado más amplio”, ella explica. Desde la mirada de la antropología del arte, Alfred Gell señala que el objeto artístico es “índice” de las

¹ Jane Bennet, *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2022.

² Bruno Latour citado por Bennett, op. cit. p. 11.

relaciones sociales que posibilitaron su existencia. Así, si bien la agencia de la imagen —encarnada en un objeto— es la proyección de un individuo y los efectos que estos producen sobre la mente de su comunidad, sin dudas también es resultado de la interacción social. En esta circunstancia residiría su insoslayable atractivo, su poder como imagen.

El horno transforma los materiales. Su alta temperatura produce una reacción química en la que la pasta de barro se convierte en cerámica, en gres, en piedra, estado que ya no será reversible. Cada color de la extensa gama que aborda, por ejemplo, en *Devenir estacional* implica una formulación específica de pigmentos, aplicados por medio de técnicas no tradicionales, en tiempos de cocción medidos al segundo. Y, aun así, estas precisiones pueden llevar al éxito o al error. El resultado son las configuraciones escultóricas que parecen haber sido creadas con los mismos mecanismos de la naturaleza. Cada pieza del conjunto (abstracción geométrica de una hoja) se curva levemente y actúa así el efecto de la gravedad y la paulatina caducidad del tejido vegetal. También el color implica este proceso: el biociclo por el cual, de forma pausada e indefectible, la hoja perece, se degrada, retorna a la tierra para volver a comenzar el ciclo que garantiza la riqueza del suelo.

Los procesos de la cerámica son complejos, arriesgados, y en ese diálogo que el artista establece con la materia, sin dudas ambos salen modificados. Es el caso de *Arboretum*, una instalación precedida por varias *performances* de observación y “toma de muestras”, en el entorno de un parque de helechos y especies que se benefician de la pureza del aire. Kleiman imprimió la corteza de algunos árboles del Arboretum Lussich,³ en la costa uruguaya, en busca de las texturas, las huellas de su crecimiento, el tiempo, la memoria de las estaciones, los climas, la fauna y la flora presentes en la superficie de cada ejemplar. Sin idealizar, con la impronta brutalista de cada tronco (la corteza sobre la placa de barro crudo), la artista creó una “colección de la colección” del jardín botánico y su diversidad, que incluye la azarosa figura de los líquenes, esos organismos surgidos de la colaboración (“interfaz química”) entre un hongo y un alga o una cianobacteria. Un híbrido fruto de otro híbrido, que habla de procesos como los que describe Laura Tripaldi,⁴ y denomina identidades *queer* de lo no humano. Kleiman homenajea la vitalidad de ese ecosistema en el que ve confluir “fuerzas biológicas, geológicas, históricas y culturales”.

En otro sector de la exposición *Entre el bosque y el mar*, la artista vuelve a registrar en la arcilla. En esta ocasión, la superficie de las piedras: las entidades más antiguas de su entorno, formadas por tiempos geológicos difíciles de imaginar por la mente humana. Pero allí están, siempre estuvieron. Considerada materia inerte, Kleiman prefiere verlas como fragmentos en los que vibra la energía del paisaje. De esta energía intrínseca da cuenta la costumbre ancestral de apilar rocas. De Stonehenge a las pircas y apachetas autóctonas, y a los guijarros que hoy en día dejan los paseantes para señalar senderos o puntos de observación, las piedras milenarias sirven de instrumentos reales y simbólicos para evidenciar la presencia humana en el paisaje.

“¿Qué nos vincula a la naturaleza?” es la pregunta que, cual mantra, conduce la búsqueda artística de Kleiman. “Mi obra explora la relación ineludible entre lo humano y su entorno, utilizando lo morfológico y material para indagar sobre las conexiones que nos unen al mundo natural. La tierra, el agua, el aire y el fuego son ontológicos al proceso cerámico y no actúan como meros

³ Fundado en 1896 por Antonio Lussich, se encuentra en la llamada Punta Ballena, a 15 km de Punta del Este en el departamento de Maldonado, Uruguay. Reúne cientos de especies exóticas y autóctonas, y es uno de los arboretos artificiales con mayor diversidad de ejemplares.

⁴ Laura Tripaldi, *Mentes paralelas. Descubrir la inteligencia de los materiales*, Buenos Aires, Caja Negra, 2023.

recursos; funcionan como agentes activos en un ciclo de integración y transformación dentro de mi práctica”.

Estos procesos, la temporalidad que implican, conducen a pensar en el “vasto entramado que nos excede”, señala la artista, testigo y agente humano de las transformaciones que habilita. No habría duda de que la humanidad vibra, en distintas proporciones y situaciones, con la misma energía que los materiales que utiliza. El cambio, la decadencia, la pérdida y la transitoriedad son condiciones de la existencia material. Es entonces cuestión de que la humanidad deje de percibirse como el centro del universo, para comprobar y hacer propia esa relación más horizontal nos vincula a él.

Quintaesencia, con cada una de sus instalaciones, reconstruye el sistema de relaciones que implica la construcción cultural que llamamos paisaje, fruto de convenciones de representación, reglas sociales, las visiones de la historia del arte y los estudios sobre la percepción. Diversos fragmentos (cielos, mares, bosques) reenvían la contemplación hacia lo que sabemos acerca de la naturaleza. Sin dudas, todo paisaje es abstracto, ya que la representación solo da cuenta de parte de lo visible. Con clara actitud analítica, Kleiman descompone el paisaje en los elementos que ve que lo conforman y crea “modelos reducidos”,⁵ conceptuales, de una naturaleza entendida desde un pensamiento relacional propio de su momento histórico y una teoría estética consecuente.

Quintasesencia es el nombre de la muestra, pero también de cinco obras que expresan esa idea de vínculo, de relación que une a los cuatro elementos. Cuatro triángulos escalenos (de lados desiguales) insertos en un cuadrado producen un cuadrado interior, el quinto elemento. Los triángulos con sus diagonales establecen el efecto visual de rotación, de movimiento. Esta composición recuerda al “molinete” de Torres García, un esquema de cuatro líneas, un “módulo generativo”,⁶ “promotor de movimiento rítmico dentro de la trama ortogonal”. Con la experiencia de Mondrian, Torres García y Joseph Albers en mente, Kleiman activa el cuadrado con el molinete, símbolo del permanente movimiento del universo, de la vida, en una doble vía que une arte y diseño: el diseño como la búsqueda de formas racionales (los esquemas de armonías tonales) que garantizan la eficacia material y simbólica, y el arte como todo aquello que surge de un pensamiento lateral donde la emocionalidad tiene una agencia propia. De este modo, las armonías de color que Kleiman utiliza en estas piezas estáticas y a la vez rotatorias se basan en las dramáticas armonías, espectáculos, que la naturaleza ofrece a sus ojos en ciclos diarios como el amanecer y la puesta del sol, siempre distintos según la estación.

Los objetos surgidos del diseño se relacionan con la funcionalidad, el uso y el consumo. Un rastro de esta concepción histórica y social se encuentra en el uso del oro como pigmento. Seco, rústico, apagado y a la vez brillante en su esencia de metal precioso, el oro es un recordatorio de dónde centra la sociedad su idea de valor. En este gesto, Kleiman ya no habla de la naturaleza, sino de la humanidad y el materialismo que opaca la sensibilidad hacia la vibrante diversidad de lo existente.

María José Herrera

Marzo 2026

⁵ Para Claude Levi-Strauss, el arte es un modelo reducido de la realidad.

⁶ Ricardo Pickenhyan, *Nadayave. Metafísica del arte universal*, p. 321.