

Grabado

Líneas experimentales de producción
artística académica en el taller de grabado

rö Barragán
Virginia Chiodini
Graciela Galarza
Carlos Servat
Agustín Valenciano

FACULTAD DE
BELLAS ARTES

S
sociales



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

GRABADO

LÍNEAS EXPERIMENTALES DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA ACADÉMICA EN EL TALLER DE GRABADO COMPLEMENTARIO

rö Barragán
Virginia Chiodini
Graciela Galarza
Carlos Servat
Agustín Valenciano



2014

Se imprime : grabado, líneas experimentales de producción artística académica
en el taller de grabado complementario / Rõ Barragan ... [et.al.]. - 1a ed. -
La Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2014.
E-Book: ISBN 978-950-34-1072-1

1. Grabado. 2. Arte Impreso. 3. Enseñanza Universitaria. I. Barragan, Rõ
CDD 760.711

Fecha de catalogación: 08/04/2014

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP



Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
editorial@editorial.unlp.edu.ar
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2014
ISBN 978-950-34-1072-1
© 2014 - Edulp

Sobre la paradoja de ser un artista profesional. El hecho de que nos pasamos la vida intentando expresarnos bien pero no tenemos nada que decir. Queremos que la creatividad sea un sistema de causa y efecto. Resultados. Producto vendible. Queremos que la dedicación y la disciplina equivalgan al reconocimiento y la recompensa. Entramos en la rutina de la facultad de bellas artes, de nuestro programa de posgrado, y practicamos, practicamos, practicamos...

Chuck Palahniuk. *Diario. Una novela.*

ÍNDICE

| | |
|--|------------|
| Presentación..... | 5 |
| Introducción..... | 6 |
| Capítulo 1. La producción contemporánea de gráfica artística..... | 15 |
| Capítulo 2. Una mirada sobre la gráfica artística | 23 |
| Capítulo 3. Estrategias pedagógicas para la enseñanza de las artes gráficas. | 44 |
| Epílogo..... | 74 |
| Imágenes..... | 77 |
| Trabajos grupales. Acciones gráficas colectivas. Arte en contexto..... | 78 |
| Impresiones..... | 91 |
| Libro de artista..... | 96 |
| Arte correo..... | 100 |
| Autores..... | 103 |

PRESENTACIÓN

Estamos convencidos de que tanto la práctica artística como la investigación teórica son las resultantes de un bien común gestado, producido y compartido grupalmente. Trabajamos en un intercambio constante: charlas, debates, seminarios, muestras, congresos, correcciones, aportes y miradas de cada uno de los integrantes de esta cátedra, y consideramos como bagaje y cuerpo compartido tanto el camino transitado como el corpus teórico que se elabora cotidianamente para dar clases. Cada texto que se materializa es el resultado de pensamientos, debates y acuerdos producidos con anterioridad en el seno de nuestra cátedra. Convencidos por lo tanto de que no existe creación individual sino que se construye con y desde el otro; propiciamos trabajos colectivos en cada cursada.

El presente libro reúne todos aquellos textos que se vienen produciendo desde los primeros lineamientos establecidos para esta cátedra, en el año 2008 (ponencias para congresos, trabajos de investigación). Todos ellos se han revisado y reelaborado a la luz de los objetivos específicos de esta publicación. Por ello, hemos decidido firmarlos grupalmente.

Contamos con la colaboración, la mirada atenta y desinteresada de Juan Carlos Romero, cuyas oportunas apreciaciones han evitado omisiones involuntarias. A él, muchas gracias.

Se imprime

rö Barragán -Virginia Chiodini -Graciela Galarza - Carlos Servat - Agustín Valenciano.

Cátedra Complementaria de Grabado y Arte Impreso
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

INTRODUCCIÓN

Mostramos en este libro el resultado de las investigaciones teórico-prácticas de los integrantes de la Cátedra Grabado y Arte Impreso Complementario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, realizadas durante el período comprendido entre 2008 (año de creación de la materia) hasta el año 2012. Las imágenes que se comparten reflejan el trabajo y compromiso de un gran equipo, formado por todos los estudiantes que transitaban por el taller durante estos cuatro años y los docentes que día a día apostamos más a nuestro compromiso con el arte. Asimismo, nuestra dedicación y esfuerzos, se han visto acompañados y respaldados por el equipo de gestión de la Facultad, a todos ellos, muchas gracias, ya que sin su apoyo y confianza, nada de lo producido hubiese sido posible.

Los textos refieren nuestro trabajo vinculado con la producción contemporánea de arte visual, la conceptualización del arte en relación con los nuevos medios, la producción de impresos actuales en el contexto de la cátedra y en las aperturas que ésta ha posibilitado. En ellos se abordan, fundamentalmente, las prácticas realizadas durante el desarrollo de las sucesivas cursadas. Y los resultados: acciones gráficas grupales en el medio urbano, abordajes del dominio público, construcción de objetos impresos -artísticos o utilitarios-, el arte correo y la producción de libros de artistas.

Trabajamos juntos construyendo *se imprime*:

Alvarez Elin - Andino Rocío – Arrazubieta Rocío - Astudillo Sabrina - Ayerra Mariana - Barbera Verónica – Bayerque Manuela - Boyle Leopoldina - Bruno Greta – Burtín Nicolás - Cejas María Eugenia – Ciochini Leonardo - Correa Gabriela - De Domingo Noelia - Del Olmo María Mercedes – Díaz María Rosa - Díaz Lilien – Dubor Consuelo – Eder Clara – Ferreira Irina – Fossati Sofía - Gentili María Luz - González Eliana – Guevara María Luz - Guimil Cristina - Ibarra Yesica - Kowalinski Noelia - Lasarte Julia - Le Favi Emanuel - Mañas

Wanda - Marcowsky Eric - Martínez del Pezzo Verónica - Mineo Romina -
Montero Marcela - Morales Magali – Osambela Antonela - Pedro Federico -
Pezzucchi Jimena - Ponce Yesica - Ramos Noelia - Sosa Manuela - Torres
Javier - Valdez María Florencia - Vitale María Eugenia - Vitale Paula - Amneris
Virginia - Arce Laura - Castellani Regina - Catone Cecilia - Catullo Paula -
Cohen Adán - De Domingo Noelia - Fariña Mercedes - Firpo Lidia – Fumeaux
Daiana – Ibaúza Veronica - Lemus Francisco - Longhi María Susana - Lopez
María Emma - Lucotti María Victoria - Padin Agustina - Padrón Paola - Pena
María Ines - Piacentini Dana - Ramirez María Verónica - Regueira Elizalde
María Bernardita - Rojas Guadalupe - Staffolani Esteban - Tumini Luciana -
Zapata Huenú Valeria – Aguilera Sofía - Altinier Sofía – Ambrosi Maia - Benitez
Vanessa - Diaz Candela - Hernandez Estiba Liz - Cugat Florencia - Leone
Adriana - Maragoto Martin - Moldes Gabriela - Piazzolla Lucila – Roncoroni
Rocío – Shultheis Marilina - Sosa Manuela - Barrios Daiana – De Francisco
Victoria - De La Serna Luisina - Di Mauricio Maríanela – Gatica Danisa -
Gonzalez Miguel – Gomez Sergio – Guarda Leonardo - Ibaúza Verónica -
Incolla María Angeles - López María Emma - Mercapide Victoria - Molina María
Laura - Monzón Gonzalo - Pudín Agustina - Padrón Paola - Peralta Lucas -
Piacentini Dana - Ramírez María Verónica - Regueira Elizalde Bernardina –
Rojas Guadalupe - Ronchetti Paula- Sirota Bruno - Staffolani Esteban - Tuffo
Francisco - Tumini Luciana - Ullman Marilyn - Visi Valeria - Zapata Huenu
Valeria - Abraham María Alejandra - Aguilar Diego - Ale Nadia - Álvarez Emilio -
Andino Rocío - Arteaga Javier - Barbera Verónica - Barcelone Camila - Barreto
Micaela - Barrio Dahiana - Bazán Daniela - Bertoldi Osvaldo - Canales Tamara
- Catalán Ayelén - Ceci María Victoria - Cerati Matías – Campos Soldini María
Florencia – Constantino Fernando - Corcione Silvia - Corona Dolores - Cuevas
Rosalba - D’Alessio Ezequiel - Daglio Carolina - D’Assaro Laura - de Baños
Constanza - De Carli María Amalia – De Francesco Victoria - Delgado
Maximiliano - Di Maurizio Maríanela - Diamante Agustina - Díaz Lilén -
Fernández Bárbara - Fernández Samanta - Figueroa Matías - Fiorotto María
Sol - Fontana Marcia - Fracaro Cristian – Franco Tosso Fiorella –Galezzi
Celeste - Gallardo Mariana - Galván María - Gambeta María Fernanda - García

Nuria - García Victoria - Gauna Natalia - Gherzi Germán - Gómez Aixa Yolanda
– González Acencio Paula – González Esparza Ludmila – González LLanera
Mariana - González Eliana - González Lech Demian - González Patricia -
Gregorino Verónica – Gutiérrez Guillermina - Hidalgo Mariana - Juarez Manuel
- Landini Julián - Laudín Juan - Leone Adriana - Lomolino María Cristina -
López Lucas - Lucero Silvia - Manfredinni María José - Mateyka Iris - Miñola
Cintia - Molina Gisela – Monjeau Ailín - Monjes Chantal - Montesano Daniela -
Munguía Florencia - Neyra Aldana - Noce Alejandro - Nogueira María Paula -
Novelli Santiago – Olivera Vera Natalia - Olmedo Eloisa – Ortiz di Renzo
Estefanía - Ottonello Bárbara - Palacios María Florencia - Paredes Marcos -
Pedraza Erica - Pena María Inés - Pérez Constanza - Ponce Ángela - Prenassi
María Lucia - Prieto Paula - Quenard Lucía - Quiñones Mabel - Quirós
Elizabeth - Radivoy María Victoria – Ramírez Navarro Lucía - Rettig Joshua -
Rolando María Laura – Russo Luisina -Sampedro Matías – Schutthus Sonia -
Silva María Fernanda - Sosa Manuela - Sueiro Pablo – Tamayo Vila Paula -
Tolaba Laura – Torres Montoya Leonel – Torres Marcela – Totake Ryumon
Matías -Tremolada Daniel – Valdez Morales Mariana - Valdez Anabella -
Valdez María Florencia - Vallejos Luis – Vargas Bender Martina - Vazquez
Pilar – Vazquez Lucía - Vilela Ignacio - Viña Sebastián - Visgarra Ulises - Vitale
Paula - Zanotti Mario - Zingoni María Julia – Ábalo Jonatan - Cardone Pablo -
Centurión María - De Urquiza María Cristina - Gallardo Mariana - Gauna
Leonardo - Iglesias Carla - Martinoli María Florencia - Monje Patricia - Olmos
Griselda - Salomón Magdalena - Stemphelet Iván - Zocchi Pamela - Vidal
Hernán - Augello Vera - Nazquez Pilar - Vargas Martina – Aceto Malena -
Albornoz Javier Alejandro - Amatriain María Cristina - Amatriain Nilda -
AmodeoLiley - Arrechea Guillermo Jorge - Baran Yamila - Barrabino María
Catalina - Barreto Micaela - Bassani Josefina - Benitez María Elena - Bermúdez
Taboada Facundo - Biagini Cintia - Boarda Gabriela - Bustamante Hoffmann
Karin - Caballero Gómez Tatiana - Camiña María Laura - Canales Tamara
Priscila - Catelani Tatiana - Cavanagh Josefina - Ceci María Victoria - Clerici
María Florencia - Condomi Melina - Costa Luciana - Croce Alan - D'aloia Jesica
- Dal Cero María - Dellarciprete Nubia - Deminicis Macarena - Deprattis Johana

- Di Luca María - Belen - Diaz María Rosa - Duarte Poblete Camila - Elizondo Paula - Esperge Romina - Farina Daniela - Ferrea Salvador - Franco Ximena - García Otaño Manuel - Gerónimo Ocsa -Antonio Paulo - Ghersi Germán - Giovannone María Laura - Gómez Roció - González Atencio Paula - González Lucía Ana - González Marilen Albana - González Risueño María Emilia - González Marilen - Gorosito Salomé - Grizia María Laura - Gullón Álvarez Rosario - Guzmán Cecilia - Jara Celeste - Juarez María Soledad - Le Favi Emanuel - Leal María Agustina - López Lucas – Macia Paolone Candela - Manas Wanda - Mancuso Mariano Nicolás - Manso Elías René - Marchetti Micaela - Marcucci Jorge - Martínez Agustina - Martínez Lucía - Martinoli María Florencia - Melo Claudia - Molina Joana - Montenegro Barbará - Moraga Jonathan - Nigro Daniela - Nunes Manuela - Peña Juliana - Pérez Constanza - Pineiro Lujan - Plasencia Vera Denise – Porcella AngelDario - Quessi Carina - Rendon Pastor Veronica - Ricciardi María Agustina - Rivera Nadia - Rodríguez Estefania - Ronchetti Paula – Ruzzante Joaquin - Sanabria Martin - Seminara Agustina - Serafini Lucía - Sueiro Pablo - Suhurt Federico - Szekeres Sabrina - Talamo Laura - Tela Juan Manuel - Toffani Manuel - Torre Marelli Tatiana - Valdez Ana Bella - Vazques Rocío - Velásquez Palacios Lucía Eva - Volpi Micaela - Witon Romina - Abedín Santiago - Agosteguis Pablo - Aguirre Iván - Alem María Noelia - Almada Analía - Anania Laura - Aquino María - Areso Ana - Arévalo Mara - Arnau Constanza - Azorín Cristian - Badaracco Gatica Andrea - Barragán María Mercedes – Bender Natacha - Biasatti Mariela - Blanco María José – Busto Andrea - Caballero Ivana - Calvi Iván – Campanella Ailén - Camparo Sofía – Campos Arias María Gabriela - Carrasco Albertina Mariel - Castañeda María Florencia - Castelli Lluch Ayelén - Castillo Cecilia - Castillo Ornella - Celié Nadia - Cepeda Fátima - Cignoni Fernanda - Cola Verónica - Cónsoli María Luz - Constanzo Marta - Cruzado Almeida Yamila - Cuevas Martina - Dallegri María Lujan - Dherete Michelle - Diamante Moccero Agustina - Dimase Nicolás – Di Lorenzo Sebastián - Echarte Rosana - Escobar Leonel - Fernández Aluminé - Fernández Araujo -María Victoria - Fernández Tomil Manuel - Fiori Pedro - Francese Denise - Fricka Ana - Garófalo Carla - Gaviño Romero Magdalena - Ghetti Ignacio - Godoy Baez Carlos - Guerrero Muñoz

Fernando - Guinea Regina - Guzmán Noelia - Guzzo Franco - Jaidar Soledad -
Jatip Simón - Jáuregui Carmen - Larcamón Ana - Larrama María - Lavié Alicia
- Le Ru Morgane – Longhi María Susana- Lovizio Rodriguez Felipe - Ludueña
Melina - María ni María Laura - Márquez Carolina - Marín Araujo Viviana -
Martínez María Milagros - Mascherana Cintia - Meschini Sofía - Mineo Betina -
Molina Gisela - Montes María Marcia - Montesano Daniela - Morales Luciano -
Morales Pristopa María Luciana - Moro Milagros – Osambela Antonela -
Pallucchini Julieta - Paltrineri Agustina - Paunero Magdalena - Pavela Melisa -
Pereira Luciano - Pérez Gabriel - Poles Catalina - Portela Gallo Aimé - Quiroga
Susana - Ramírez Guadalupe - Reales Ignacio - Riquelme Melisa - Risso
Guillermina - Roca Jalil María Julia - Rodríguez Elizabeth - Rojas Laura -
Rolandi Guillermo - Roll María José - Romero Victoria – Salio Nicolas -
Sánchez Sabrina - Santillán Bárbara – Saraví Migliore Juan - Savloff Lucía -
Sgalla María Belén - Starevich Diana - Stella Gabriela - Stradella Alicia - Tejera
Ana - Tiscornia Anahí - Torras Nahuel - Torres Mónica - Ureta Candela -
Vazquez Pilar - Veloso David - Viggiano Agustina - Villanueva Fernández
Manuela - Viñes María Eugenia - Vivardo Ximena - Yarza Micaela - Zubizarreta
Federico - Agnelli María Agustina - Alcedo Rodrigo - Antón Alejandro - Apsricio
Amalia - Arrigoni Fabián - Asprella Valentín - Barcelone Camila - Basso María
Flores - Beltrán Sofia - Benavides Nathalia - Benítez Germán - Berruet
Manuela - Bianchini Mara - Burgardt Jorge - Campos Arias María - Carminati
Nicolás - Casco María Fernanda - Coccaro Mauro - Correa Virginia – Creide
Dalma - Del Bueno Vivian - Di Paolo Carelli Evangelina - Eichmann Manuel -
Erpen María Agustina - Fontana Martín - Gale Camila - Ghio Nahuel - González
Emiliano - Gregorini Verónica - Guzmán Aimé - Haramboure Ana - Ibarra Ailen
- López Gutiérrez Ana - Lynch Josefa - Madrid Juan - Malvica Laura - Maríani
Elisa - Mellado Gonzalo - Meza Ana - Migliardi María Agustina - Miño Haidee -
Molina Miriam - Mongiardino Horacio - Moreno Arriaga Francisco - Muñoz
Candia Anabella - Murua Trincado Andrés - Nievas Eva - Ocampo María
Guadalupe - Oliva Darío - Palacios Iris - Párraga Sara - Pees María Marta -
Pérez Paula - Piva Leticia - Pozzán Carolina - Quarleri Silvio - Quevedo María
Verónica – Ricci Antonella - Riggio Sabrina - Rivarola Natalia - Sabrina Mena -

Sigot Carolina - Silveira Polenta Cecilia - Sotelo Ramón Antonio - Tereszczuk Ana - Tereszczuk Mónica - Tocino Agustín - Toledo Simón - Torena María Soledad - Torres Gimena - Von Guradze Celeste - Youber María Suyai - Zanín Claudia - Zucchi Andrea - Flores Gabriela – Aguilar Tatiana - Alem María Noelia - Anderi María Florencia - Arias Schmal María Eugenia - Arroyo Gomez Enio Jose - Asprella Lozano Teresita - Balduzzi María Guadalupe - Bavestrello Damaris Emilse - Blanco Francisco José - Borini Daniela - Brocchi Sebastián - Cáceres Laura - Cano Martínez María Evangelina - Carullo Marina – Cordara Maricel - Cuevas Rocío - Dolberg Camila - Dotta Magali - Drago Ludmila - Entraigas Luciana - Fasio Celeste - Fernández Soledad - Ferreira Mauro - Forti Mariana - Gabachs Rocío – Garcia Petrucci Yael - Gargano Gala - Giacobbe Bárbara - Giangregorio Victoria - González Julio Alejo - Gorgojo María Victoria - Guarino Manuela - Gutierrez Tatiana – Hechenleitner Cristhian - Ibarra Ailen - Invernoz Celina - Iribarne Lucato Florencia - Lamas Ailin - Ledesma María Julia - Lesna Ana Belen - Levato Rocío - Linares Aldana - Llunez Leila - Mendez Amaro María Florencia - Miramont Alejandro – Montarce Bozan Pamela - Ogas Valeria - Ortiz Di Renzo Estefanía - Ortiz María Eugenia - Pasti Diego - Pavino Agustina – Perasso Melchior Julia - Pérez Elsa - Pinillos Leticia - Pinto Sartor Nadia - Quiroga María Paula - Rivas Juan Francisco – Robustelli Ornella - Rodríguez Meza Camila - Romero Ailín - Romero Fernando Ezequiel - Rossi Juan Nicolás - Ruiz Roxana - Sanguinetti Mariana – Schiebelbain Maricel - Solano Martina - Tremolada Lobaton Daniela - Vara Melisa Natalia - Hegoburo María Georgina- Pérez Paula - Páez Tania - Álvarez Eugenia - Borzi Lucas - Fernandez Soledad - Galeazzi, Celeste - Area Cintia - De Carli María Amalia - Mellado Martín - Solano Martina - Solari María Angélica - Vara Melisa - Torres Ostapchuck Nelson - Alvarado Esquibela María Sol - Cáceres Laura - De Amezola Mariana - Entraigas Luciana – Forti Mariana - Gorgojo María Victoria – Gorgone Pampin Guinea Regina - Martínez Mercedes - Paz Mónica - Reliz Verónica - Romero Fernando - Salvatore Leonardo - Silva Verónica - Silvestroni Jesica - Tornaquindici Julio - Zucarelli Carla - Aguilar Tatiana - Avalo Melina - Castillo Leandro – Cordara Maricel - Dolberg Camila - Gabachs Rocío - Giacobbe Bárbara - Gutiérrez Tatiana - Hernaiz María Salome - Invernoz

Celina - Iribarne Lucato Florencia - Ledesma María Julia - Odoguardi María Belen - Ogas Valeria – Ormeno Belzagui Sebastián - Pappalardo Virginia - Pereyra Romina - Pinillos Leticia - Semento Malena - Tidoni Flavia - Tornaquindici Mariana - Trigo Mariela - Linares Aldana - Miramont Alejandro - Merlino Lucía – Pighin Fernandez Ana - Mendes Amaro María Florencia - Pizarro Lara Mariel - Giangregorio Victoria - Arca Ignacio – Lemus Francisco-Lesna Ana - Drago Ludmila - Schencke Olavarría Javier - Espinoza Ulloa Felix Aminta - Ferreira Mauro - Rossi Juan - Benavides Agustin - Fishkel Sara – Schiebelbain Maricel - Herrera Guillermina - Llunez Leila - Quiroga María Paula - Monforte Barbato María Florencia - Nató Laura - Carullo Marina – Mendez Jessie - Terlicher Adriana - RobustelliOrnella - Capel Paula - Sanguinetti Mariana - Parada María Laura – Hechenleitner Cristhian - Pavino Agustina - Mora Medina Andrés - Olivera CaniumirAime - Ruppel Juan - Maltisotto María Florencia - Bagnato Carolina - Borrás Tavella Natalia - Rincón María Celia - Solís Juan - Oliver Daniela - González María Eva - Ferreyra Marta - Sotelo Ramón - Afione Marina - Aladro Sebastian - Amichetti Rosana - Andrada Román - Aquino Natalia - Araya Gómez Miguel - Ávila María Paula - Barloqui Campos - Behrens Sofía - Berguesi Ricardo - Bértole Lucía – Bigliardi Fiamma - Bosco Urbina Agustina - Cadenas Arturi Roberto - Cala José - Camacho Rosio - Campanella Violeta - Carossino Juan Martín - Carreras Malen - Casa Martin María Agustina - Castaño Gómez Priscila - Castillo Leonardo - Cattaneo Juan Mauricio - CendoyaBedian Mariana - Cerimedo Delfina - Ciornei Carla – Creide Dalma Nair - D'amico Ana Clara - De Carli María Amalia - Díaz Longo Ignacio - Donato Romina - Dure Sebastián - Ferrán Eva - Forchetti Jimena - Franco Troilo Ayelén - Franco Mara - García María Celeste - Gómez Magali - Gonzalo Valdovinoitt Aimé - Graciani Juan Ignacio - Guzmán Julia - Ige Laura – Kubli María Josefina - Lucha Anabella - Maquieira Jacqueline - Márquez María Elena - Martínez Mercedes - Massaccesi Paula - Mazzarello María Laura - Menendez Claudia - Mercer Pliego Citlali Lucia - Merlos Quinteros Martín - Moreno María Marta - Mosco Leandro - Nató Laura - Navia Millan Luz - Ñanco Flavia - Ormaechea Juan Ignacio - Owen Sofia - Palazzesi Agustina - Palma Brenda - Pereyra Romina - Pérez Martin Florentina - Pinto López Daniela -

Plumier Matías - Repoll Sofía - Reymundez Ferri Ailín – Rogondino Sofia -
Roqueblave Nadia - Rosende Lucia - Salazar María Inés - Salvatore Leonardo -
Sánchez Mauro Martin - Sanchez Mauro Nahuel - Santa María Malvina -
Semento Malena - Senas Romina – Seranggioli Giuliana - Severino Nuria -
Solari María Angélica – Surop Yessica Giorgina - Tornaquindici Julio - Torres
Moure Victoria - Torres Gimena - Vera María Belén - Vidal Rivera Nicolás -
Videla Karina Alejandra - Vilches Malena - Wee Quijada Yeng Pacsim - Zalazar
Erika - Zanetto Nuria - Acosta Matías - Afione Marina - Aguilar Nahir - Aguirre,
Nicolás Augusto - Alemanno María Gina - Ali Beatriz - Alpern Daniela - Álvarez
Eugenia - Álvarez Fernanda - Alvarez Kevin - Barrientos Lina - Cadelli Carolina
- Canala Florencia - Dominguez Josefina - Escobar Leonel - Estela Romina -
Evans Sheila Ruth - Farías Macarena - Galeazzi Celeste - García Olivares
Gonzalo - García María Ayelén - Giacoboni Carla - Gregorini Verónica -
Grosso Stefanía - Hauciartz Juan - Hernández Rumian Lucía - Hernández
Agustina - Igarzabal María Regina - Jacquin Miranda Tamara - Lotes Camila
Emilia - Marchiano Pilar - Marconi Porcel Ignacio - Marcotegui María Lorena -
Marotene Karen - Mena Mauro - Mora Daniela - Moreno Alejandro - Mutti
Ferrerías Irina - Ojeda Ezequiel - Olaechea Matías - Oñate Lucas - Pages
Matías - Parada María Laura - Paunero María Magdalena - Pimentel Giuliana -
Placido Torres Ángel - Postararo María Inés - Quintana Cecilia - Quiroga Russo
Lucía - Rego Mendes Natanael - Risueño Romina - Ruiz Francisco Javier –
Scarponi Ornella Loredana - Scenna Evangelina - Scomazzon Mara - Seijas
Marta - Suarez Castillo Gisela - Tierno Alejandra - Torres Marino María Belén -
Trigo Diego - Vera Constanza - Vicente María Celeste - Wagner Verónica -
Zubia Agustín - Zucarelli Carla.

Y los docentes de la cátedra: Prof. Graciela Galarza, Lic. Carlos Servat,
Agustín Valenciano, Lic. Camilo Garbín, Prof. Virginia Chiodini y Lic. rö
barragán.

Los trabajos realizados en el medio urbano han sido el eje de análisis de la
investigación acreditada por Ciencia y Técnica de la UNLP: la producción
contemporánea de arte gráfica urbana, experiencias en contextos locales. La

ciudad de La Plata como laboratorio artístico de desarrollo de prácticas específicas. Análisis de obras, contextos y textos en el período comprendido entre los años 2008-2012. Asimismo, los textos aquí expuestos, forman parte del avance de dicha investigación.

CAPÍTULO 1

LA PRODUCCIÓN CONTEMPORÁNEA DE GRÁFICA ARTÍSTICA

Movimiento. Apropiaciones. Cruces. Hibridaciones. Interacción. El s. XXI se presenta en transformación, en un pasaje de la cultura basada en la escritura o analogía hacia la cultura digital, orientada hacia lo visual, sensorial, retroactivo, no lineal, virtual.

Esto constituye un espacio para el arte donde conviven múltiples lecturas y modos de ser. Posibilidades infinitas de combinatorias, de hacer, de vivir o de leer estéticamente.

En este contexto, encontramos diferentes acercamientos a la obra de arte. Conceptualmente es necesario vivenciar el presente del arte estableciendo un diálogo con el pasado, generar vínculos y derivaciones que enriquezcan la lectura arte en cuestión.

La técnica se asume como parte intrínseca del hacer y de nuestro ser, permite existir/comunicar en el mundo. Las máquinas y herramientas son parte de la cultura, no se las puede escindir, forman parte de nuestra vida. Actualmente, las herramientas digitales permiten crear imágenes o manipular imágenes ya existentes, que integran la representación mental que se tiene del mundo que nos rodea. Las tecnologías fotomecánicas y de los sistemas digitales son utilizables y aplicables a la gráfica artística: se emplean como herramienta a disponer para la producción de imágenes/sentido, como aportes complementarios para el desarrollo de un discurso plástico acorde a la contemporaneidad. Un uso crítico y ético de las tecnologías permite ampliar el campo práctico y teórico de creadores y docentes. Paul Virilio apuntaba (Virilio, 1993), que el problema de la técnica es inseparable del lugar de la técnica y el lugar de la técnica debe ser, por consiguiente, el binomio inseparable

cultura/sujeto y, por ende, los medios de comunicación empleados en y por la sociedad. Los medios de comunicación y teletransmisión audiovisuales han cambiado radicalmente la percepción de la realidad. El papel ejercido por los dispositivos técnicos/imágenes no consistiría en tratar de reproducir la realidad (herencia de la fotografía) sino en construirla. Si bien existen procesos de apropiación graduales, con las tecnologías de informatización estos procesos se producen de manera veloz, en palabras de Gianetti:

Ya no vivimos hoy exclusivamente “en” el mundo, ni “en” el lenguaje, sino sobre todo “en” las imágenes: en las imágenes que hemos hecho del mundo, de nosotros mismos y de otras personas; y en las imágenes que hemos hecho del mundo, de nosotros mismos y de otras personas que nos fueron proporcionadas por los medios de comunicación. Estábamos delante de la imagen y ahora estamos en lo visual. Estar en lo visual de la imagen tiene una doble connotación: tanto desde la noción de vivir en la imagen como desde el propósito de participar en la imagen. Esta participación o acción es factible a partir del empleo de los sistemas digitales en los más diversos ámbitos de la cultura y de la comunicación interhumana (Gianetti, 2001:151)

Un continuo cambio en los modos de producción acompaña las realizaciones contemporáneas, influenciadas por el cruce discursivo que se da entre arte, información, ciencia y tecnología. Los creadores buscan constantemente nuevas herramientas que, además de permitir otra forma de trabajo y de búsqueda de sentido, adjunten el contenido lingüístico y social que llevan asociados. El arte no se limita a incorporar una herramienta o un avance científico determinados, sino que genera la aparición de teorías y utilidades científicas en la sociedad receptora que provoca nuevos modos de pensamiento y de percepción de la realidad. Varía, incluso, el concepto de realidad. Varía, también, el concepto de arte.

La vinculación del origen de la imagen impresa a los discursos informativos y científicos posibilitó una estrecha y duradera relación del grabado con los avances tecnológicos. Las técnicas de impresión, los procesos fotomecánicos, la producción digital aportan sus características propias para esta modalidad del arte. La búsqueda en lo circundante, en lo técnico, lo tecnológico, en las

nuevas posibilidades que se generan en la contemporaneidad acompañan de alguna manera al desarrollo del arte impreso. José Luis Brea hace referencia a este tema diciendo: “si bien es ridículo esperar que todo desarrollo técnico de lugar al desarrollo de una forma artística, resulta igualmente inverosímil pensar que pueda una forma artística nacer si no es irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico” (Brea, 2002:18)

El arte y los procesos artísticos discurren entre líneas fluctuantes, en la actualidad los compartimentos estancos que otrora definieran las disciplinas artísticas no se reconocen como tal. Hoy nos resulta más pertinente hablar de gráfica artística y no de grabado, ya que resulta un término rígido, poco acorde a la actualidad artística, donde los límites entre distintas disciplinas no están tan definidos, constituyendo una línea endeble, sinuosa o borrosa.

El mundo de la industria y de la técnica junto a la búsqueda de sentido propio del arte, permitieron el desarrollo de obras en serie, de reproductibilidad y de producción de multiejemplares. Podemos hablar de técnicas pre-industriales (xilografía, aguafuerte, punta seca), industriales (litografía, serigrafía, las derivadas de los procesos fotográficos, off set) y postindustriales (electrografía, arte digital).

El arte puede considerarse el resultado de una combinación específica de cálculos. Con herramientas y reglas propias, podríamos decir que si cambian las herramientas o las reglas, necesariamente va a cambiar la expresión artística. Las herramientas se sitúan en el mismo nivel que las obras. Las herramientas y el producto, los instrumentos y la obra de arte ya no pueden separarse.

La imagen digital permite intervenir en cada sección de la superficie de una imagen, prescindiendo de las técnicas tradicionales del grabado o la fotografía. Lo mismo ocurre con el sonido y con la imagen en movimiento. Al reducir toda la información al mismo código, imagen, sonido, video, a una combinación de cálculo, se produce una unificación de material, de materia prima, susceptible de ser modificada por la misma materia con que está compuesta.

Por todo lo expuesto, creemos entonces que es posible hacer una lectura del arte gráfico en relación al surgimiento y evolución de las diversas tecnologías.

Comprendiendo que en cada época han cambiado la aprehensión del mundo y que los artistas las aprovechan como herramientas disponibles, proyectando sus obras con gran libertad, produciendo cruzamientos e hibridaciones en sus propuestas estéticas, buscando dejar huella en la realidad.

Sobre los impresos: matriz estable; matriz ampliada; matriz expandida

El mundo de los impresos está contenido en el universo de las matrices y presenta un desarrollo particular y amplio que en su especificidad comprende las incumbencias del grabado. La ampliación del universo del impreso corresponde a su paralelo dentro de la matriz. Si bien ambas operaciones conjugan su valor de conocimiento, ambas pueden desarrollarse independientemente.

Originariamente, hablar de grabado implica incisión con una herramienta sobre una superficie estable. Esto constituye una matriz que entintada, permite imprimir una estampa. Con esta técnica, y dependiendo del material base de la matriz, se realizan grabados como la xilografía o el aguafuerte. Hoy, hablar de matriz implica un campo más amplio. La finalidad de una matriz es reproducir técnicamente una misma imagen, que puede lograrse por distintos métodos: por estarcido (stencil, serigrafía), por técnicas aditivas (collagraph), por procedimientos de impresión fotomecánicos (off set, fotopolímero), fotoeléctricos (electrografía, fax), electrónicos (imagen digital). El grabado tradicional se manifiesta desde su génesis (matriz) como una superficie estable y los sistemas de lenguajes digitales como operatorias susceptibles de ser estabilizadas. Mediante estos últimos procesos el concepto de matriz se torna inestable, o inmaterial, poniendo en tensión la tradición del grabado al ampliar sus implicancias hacia campos no tan delimitados. Cruzamientos entre discursos artísticos, comunicacionales o mediáticos promueven la emergencia de nuevas formas de discursividad en la obra gráfica. En algunas propuestas el impreso abandona el registro bidimensional clásico para incorporar nuevos

soportes: las gigantografías, los plotters de corte o las telas para impresión. También se producen obras con la finalidad de intervenir en el espacio. Objetos, instalaciones y libros de artista, amplían los modos de concretar ideas, las obras se plantean con una nueva intención de interacción con el espectador. Además de mirar, es posible tocar, jugar, interactuar.

Estas alternativas de lo impreso generan una modificación en la tradición del grabado referida a la multiejemplaridad. Cambian las relaciones matriz-estampa, obra única-múltiple, original-reproducción: las nuevas tecnologías aplicadas a la generación de obras, al registro, la circulación y el consumo de la gráfica artística culminan en cruzamientos de técnicas y medios. La matriz puede convertirse en estampa (chapa de off set entintada) y la estampa en matriz (electrografía), ante la multiejemplaridad del grabado encontramos estampas únicas (obras intervenidas con transfer o stencil), o el original puede ser idéntico en toda la producción (digital). El grabado hizo posible que manifestaciones gráficas pudieran repetirse exactamente de la misma manera durante la vida útil de la superficie impresora, inaugurando los conceptos de reproductibilidad y serialidad de las imágenes. La tecnología fotomecánica aportó libertades y nuevas posibilidades al campo de la gráfica, al incorporar al lenguaje el alto grado de iconicidad, producto de la fotografía. Los grabadores se vieron liberados de las exigencias de verosimilitud en sus obras. La fotografía y los procesos fotomecánicos de impresión produjeron inexorablemente cambios en los hábitos perceptivos, en los procesos de registro, de observación y de circulación de las obras. Estos criterios produjeron un cambio radical con respecto a la imagen impresa previa a la fotografía. Lo mismo ocurre hoy, entre la imagen pre y post era digital. A partir de las posibilidades técnicas que aporta el uso de la computadora, es posible el almacenamiento virtual de la información. La información es una representación electrónica y se puede modificar inmediatamente en cualquier momento. La imagen se transforma en un sistema dinámico y variable.

Dentro de la producción de artes gráficas, la matriz es el contenido de conocimiento ineludible que determina la práctica. La gráfica no escapa a ella, pero ella escapa a sí misma a través de operatorias propias basadas

particularmente en los procesos tecnológicos que otorgan identidad. La operatoria de la matriz dentro del lenguaje de la gráfica artística amplía sus fronteras en límites fluidos. La expansión de la matricería se conjuga con el límite tecnológico que será mediado por la confrontación de la producción estética.

La producción de obras se orienta en dos sentidos, dentro de límites concretos impuestos por la tecnología, y otros difusos y expandidos, producto de las operatorias artísticas.

La idea de límite de operatoria se elabora con términos referidos como un mero intento hermenéutico y clasificatorio: rígidos, difusos, claros. Cada uno a su vez interpola a sus propias reglas: reconocidas, implícitas, desregladas.

La matriz contenida (estable o tradicional) es una elaboración que legitima los procesos específicos de la producción gráfica bajo un estándar técnico; produce significaciones bajo reglas reconocidas e implícitas. La matriz ampliada evoca el límite, situado como el desafío propuesto por el arte dentro de su incesante juego en la producción tecnológica. La matriz extendida provoca el límite de lo difuso, evoca la huella como sentido mínimo dentro de la propia esencia de la gráfica. Intenta en su producción establecer el límite desde la (des regla) desregulación de la práctica, elaborando un redimensionamiento desde el trayecto que libera la matriz para producir síntesis de sentido.

La obra gráfica y el uso de la tecnología

La gráfica, el grabado y el arte impreso son prácticas artísticas ligadas a la tecnología, en actualización y renovación constantes. El abordaje tecnológico en muchos casos se considera como adscripción instantánea a la contemporaneidad, por el sólo hecho de utilizar tecnología actual en el proceso de producción de la obra. Sin embargo, muchas de esas producciones pueden ser exploradas por otros medios; se cae muchas veces en un uso superfluo de la tecnología y allí aparece el fetiche, o los recursos de la herramienta en vano.

Existen muchas maneras de abordar a la tecnología en un proceso artístico. No en todos los casos conlleva una ruptura con el modo tradicional del arte, centrado en el objeto clausurado y el rol relativamente pasivo del espectador que observa un objeto al que no le ocurre nada materialmente. A veces la tecnología se utiliza solamente como una herramienta más y acentúa este paradigma. Si bien la tecnología es una herramienta al servicio de un creador, trabajar contemporáneamente implica que se supere su estatus primario y requiere que se explore con ella su lenguaje formal propio. Ocurre cuando es abordada en muchas dimensiones, transformándose en un aspecto más de las posibilidades estéticas; el artista que acepta la tecnología, considera en su obra el lenguaje, los conceptos e ideas que implica, pues ella habla de nosotros, expresa nuestra cultura, no es externa a nuestra realidad. El uso de formatos comunicacionales en la producción artística ha llevado al espectador a involucrarse en un rol más activo, ya que múltiples sentidos deben ser desplegados para el abordaje de la obra. Sin duda la tecnología digital hace posibles estos procesos de manera muy explícita.

El uso adecuado de la tecnología, técnica, formal y éticamente, es posible a través de su conocimiento. La tarea de propiciar este tipo de aprendizajes, de generar condiciones para el uso de sistemas actuales, proyecta al docente a experimentar las nuevas formas comunicacionales y a estar inmerso activamente en las problemáticas de generación y transferencia de conocimientos. Es resultado directo de experiencias, reflexión y diálogo con las posibilidades técnicas, tecnológicas y expresivas actuales.

Consecuentemente con la intención docente de propiciar en los estudiantes prácticas vinculadas a su contemporaneidad, reflejo de sus usos, gustos y costumbres, acordes a su lenguaje expresivo y preferencias, se han desarrollado estos ejemplos que denotan el valor de la tecnología como derivado del discurso.

Todos nacemos al interior de una cultura determinada, que nos moldea y que nos condiciona; es la cultura de nuestros padres, nuestro país; son nuestros orígenes. Tratando de descifrarla, por encima de ella, debajo de ella, con afanes de ubicuidad, existe una cultura fabricada por los medios, postiza, consensual,

obra de instituciones que, con el objeto de mercadear sus productos, utilizarán los eslóganes más convenientes y se plegarán a la moda del momento. (Ardenne, 2007)

Bibliografía capítulo 1

Brea, José Luis (2009) *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Consultado en <http://medialab-prado.es/mmedia/10/10509/10509.pdf>

Gianneti, Claudia (2001). *Reflexiones acerca de la crisis de la imagen técnica, la interfaz y el juego*. Consultado en <http://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n27p151.pdf>

Ardenne, Paul (2007). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.

Ardenne, Paul (2007). *Los riesgos de la imagen: entrevista con Paul Ardenne*. Consultado en <http://lacinefilianoespatriota.blogspot.com.ar/2007/12/los-riesgos-de-la-imagen-entrevista-con.html>

Larraya, Tomás (1979) *Xilografía. Historia y Técnicas del Grabado en Madera*. Barcelona: Meseguer

CAPÍTULO 2

UNA MIRADA SOBRE LA GRÁFICA ARTÍSTICA

Sobre algunas cuestiones metodológicas

Este análisis no pretende ser exhaustivo sino, simplemente, desandar el camino de un modo de producción del arte y delatar las señas de sus desplazamientos dentro de la producción artística humana.

Vivimos en una época signada por la proliferación de los márgenes, donde las acciones estéticas se manifiestan como una divisa intercultural y se manifiestan por el nomadismo: determinan cruces, contaminaciones, implantaciones que las lleva a moverse intemperadamente entre dominios / territorios ofreciendo nuevas situaciones.

La historia se refiere a un pasado, pero este pasado forma parte de una estructura permanente. Además de su uso explicativo, tiene como función principal la de clasificar y ordenar. La historia como herramienta, propone un funcionamiento estructural y describe unidades significantes. Es necesario comprender que muchas de las prácticas enunciadas aparecen con relativa simultaneidad en diferentes estadios y diferentes culturas. Al momento de pensar una historia de la gráfica artística, nos encontramos en la disyuntiva de retomar las particularidades de la práctica dentro de diferentes procesos y descubrir cómo operan esas líneas de conexión en el transcurso de su desarrollo histórico. Si enumeramos los posibles procesos que contienen a las prácticas gráficas, nos encontramos con un sinnúmero de particularidades disciplinares que proporcionan nuevas opciones de entendimiento de los procesos históricos.

Confrontadas al objeto de análisis, se encuentran ciertas terminologías que elaboran su propia línea histórica. El *grabado* contiene varios lineamientos que pueden derivar en posibles análisis históricos: grabado, impreso, reproducción, serialidad, tecnologías, historia, historia del arte, historia de los medios, etc. Pero a su vez es posible descomponer cada uno de estos procesos dentro de historias particulares: historia de la incisión, historia de la xilografía, historia del afiche, numismática, y por qué no, atrevemos a pensar en microhistorias a modos de tallas, grafismos, talleres, artistas y sus modos de inserción dentro del campo gráfico... y otros.

La palabra historia nos remite a una forma específica de conocimientos que, por medio de un desfile de cronologías, supone reconstruir un camino que se manifiesta por medio de hechos considerados verdades. Didi-Huberman plantea dos preguntas claves: “¿qué relación de la historia con el tiempo nos impone la imagen?...” y “¿qué consecuencia tiene esto para la práctica de la historia del arte?...” (Didi-Huberman, 2008). La historia da cuenta de una historia sagrada, relata un acontecimiento a través de lo primordial, dentro del tiempo fabuloso de los *tópicos*. Un tiempo que no es algo del pasado, sino que se analiza desde el ahora; dentro de lo que llamamos historia, sólo vemos los fantasmas de los sujetos que nos recrean una integración con el pasado, articulados y dialogando desde la eternidad con el presente.

Si analizamos los hechos artísticos utilizando las palabras de Ardenne “La verdadera cultura, para mí, siempre ha estado del lado de la prohibición, nunca del consenso” (Ardenne, 2007) ofrecemos aun otra complicación al poner en crisis las bases que sostienen los hitos históricos.

Lo real nos ubica dentro de un punto de focalización determinado, ante una estrategia de recorte del acontecimiento (lo que define su subjetividad). Pero ese punto focal no opera más que como un recorte ideológico entre los infinitos puntos subjetivos que han conformado el hecho. Nos preguntamos: ¿por qué se ha determinado en exclusividad ese hecho? Es entonces cuando reconocemos en los hechos reales decisiones unilaterales. Para nuestro análisis podríamos partir de la idea de que ese hecho real nunca ha

acontecido: lo que si aconteció es un sinnúmero de actos desde donde se sustenta lo que dice el relato que responde a la realidad.

Ardenne, en una de sus conferencias en Lima, habla sobre los riesgos de la imagen ya que “nunca es “el mundo”, sino apenas una “imagen del mundo”. Sostiene que

una imagen no es más que una aproximación muy condicionada a la realidad, nada más que una elección, o una forma de ver, entre muchas otras formas de ver. Toda imagen, por definición, será siempre una mentira y un simulacro; toda imagen se comunicará con otras imágenes, tan o más mentirosas que ella. Ahora bien, si construimos nuestra representación del mundo, a partir de una cierta “imagen del mundo”, entonces tenemos ante nosotros un asunto complejo (Ardenne, 2007)

Para el caso de una *historia del grabado* las técnicas actuarían como recursos gnoseológicos, y además funcionarían como anclaje ante la precariedad y fugacidad de los referentes de análisis en nuestra cultura. El trabajo específico es la puesta en memoria y en historia, adquiriendo lo heredado para poseerlo, construyendo una *historia nueva* en la que el tiempo se descongela, dando lugar a la resignificación.

El grabado y la historia de las artes

Los trabajos que tradicionalmente se conciben sobre Historia del grabado obedecen a un seguimiento o consecución de la historia del arte y normalmente tienen como objeto de estudio la evolución de la historia del arte occidental, fruto del eurocentrismo corriente en la sociedad europea y norteamericana. Los estudios sobre historia del arte, por otro lado, suelen centrarse en la pintura, la arquitectura y la escultura, y dejan de lado otras ramas como la literatura o la música, que son estudiadas en trabajos más especializados. Pero este enfoque encierra ciertos peligros: que muchas de las expresiones no puedan ser contempladas y queden adheridas al análisis como islas, incorporadas

obligadamente y que la historia de las artes llamadas menores queden como sucedáneas de las artes mayores.

Para hacer un análisis histórico que se centre en la gráfica artística, no solamente se debe contar con los contenidos que se elaboran desde la historia general del arte, sino que se debe contemplar, dentro de la historia de la obra gráfica, los exponentes de la historia de los procesos gráficos. Este enfoque se sustenta bajo la idea que los componentes técnicos son sustanciales, sumando a ellos los de la historia de los medios, especialmente audiovisuales: por ejemplo, bajo las lecturas de la historia del arte, la cartelería de Toulouse Lautrec se circunscribe a un período histórico post-impresionista, mientras que para la cartelería, la obra de Lautrec es un exponente que optimiza sus recursos devenidos desde la pintura. Otro ejemplo más cercano es la aparición del arte correo, no se puede contemplar sin abarcar los procesos de impresión xerox -que se aúnan a otros ya concebidos- y sin contemplar al correo postal como soporte estructural.

La historia del grabado puede abordarse desde múltiples conceptos. En este apartado se esboza un posible y básico relato relacionando ciertas manifestaciones impresas con su época-necesidad social-tecnología disponible-sistema de impresión.

Concatenar los hechos de la obra gráfica, asimilándolos a las demás artes, es un error, ya que el artista gráfico se apodera de los recursos pertinentes en tanto y en cuanto estos les sirvan. La verdadera historia de la gráfica ocurre en los medios donde las operaciones estéticas, técnicas y de difusión se atraviesan, constituyendo procesos complejos, imposibles de periodizar de forma tradicional.

Es por eso que al efectuar *esta* historia de la obra gráfica incluimos aquella que ha quedado exenta en *la* historia de las artes, ya que desde el principio, antes de la imprenta, la estampación de imágenes no se consideraba una de las bellas artes, sino un simple medio de comunicación. No fue hasta el siglo XVIII que las estampaciones se empezaban a considerarse arte, y no hasta el XIX que los artistas comenzaron a producir ediciones limitadas, firmar sus copias y autenticar esas copias con información de la tirada anotada en los márgenes.

Si tomamos el concepto ampliado, como hoy se acepta, de *gráfica artística* o *grabado* veremos que esta ampliación incluye a la obra gráfica que no está contemplada en las técnicas tradicionales del grabado (xilografía, aguafuerte, entre otras) como las producciones derivadas de procesos fotográficos y las propias del sistema digital, aceptando con estas variantes, una nueva idea de matriz.

Si partimos de la problemática de la imagen, el arte impreso es un sistema aplicable a la reproducción. Lo técnico da solución al interés de esa imagen. Históricamente el grabado es incisión, pero hay resultados que hoy no tienen este origen.

Los impresos se hacen masivos con la aparición de la fotografía en 1830 y la litografía. A partir de ese momento se amplía la historia del grabado, porque se considera el resultado, la impresión, y no el proceso que dio forma a la matriz.

Sellos postales, arte correo, cartelería, libros de artistas, se manifiestan como soportes de expresiones artísticas que han nacido en el contexto de su factible reproductibilidad. Por lo tanto, grabado o arte impreso pueden tomarse desde un perfil disciplinar, de pensamiento para el artista de la obra gráfica. Son una incursión estética donde lo gráfico está en la producción o en las herramientas conceptuales que se utilizan para llegar al producto final.

Entonces, sucede que al intentar definir una historia de la gráfica artística, encontramos que se pueden establecer diferentes direcciones y trazar distintas líneas de estudio.

Tomas G. Larraya, en un texto sobre la xilografía (Larraya, 1979), dice que se la ha acusado como medio de falsificación de manuscritos. La xilografía se libera de este estigma inicial siendo la generadora de la imprenta y los tipos móviles.

La xilografía es originaria de China (siglo V aC) y supuso la mecanización del proceso de impresión. Antes de la imprenta, la xilografía se usó para ilustraciones. Al terminar el siglo XV perdió fuerza frente a la calcografía, que resultó mucho más precisa. Sin embargo, su uso perduró en las imprentas tipográficas. Actualmente no se utiliza como técnica industrial, pues existe el fotograbado que técnicamente se adecua a los desafíos de la gráfica

contemporánea; a pesar de ello, se sigue utilizando artesanalmente, mayormente con fines artísticos.

El origen del grabado al aguafuerte, igual que el del grabado a buril, se remonta al trabajo de los orfebres y fabricantes de armas. En cuanto a este procedimiento en concreto, parece que evolucionó a partir de la experimentación en la decoración de escudos llevada a cabo en la segunda mitad del siglo XV por Daniel Hopper. Del descubrimiento de este artesano sobre las posibilidades decorativas de la oxidación y, por tanto, de la corrosión de metales, nacerá la técnica del aguafuerte. Para relacionarlo con el aspecto gráfico se entenderá que la relación parte desde las necesidades surgidas de la ilustración.

Sin embargo existen varias direcciones derivadas de la impresión calcográfica. Por ejemplo, si analizamos los procedimientos de impresión de los sellos y sus diseños, se han desarrollado en forma pareja en el tiempo con la evolución de la tecnología y de la estética de cada época. A lo largo de más de siglo y medio se han utilizado principalmente cinco técnicas: tipográfica, litografía, calcografía, huecogrado y offset, aunque en la actualidad han derivado en procesos electrónicos y digitales. En un intento por establecer pertenencias históricas, se pueden establecer diferentes momentos en función de los procedimientos de impresión habituales en cada uno de ellos. Cabe aclarar que con cada nuevo uso, no se descartan los anteriores, sino que se re-significan.

Otra vertiente que se puede tomar desde el impreso deriva del estarcido. Se desarrollan las producciones graffiteras, las serigrafías, las de la transferencia. Este conjunto lo podemos rastrear desde el origen del hombre y sus expresiones gráficas dentro de las cavernas. Existen impresiones negativas de manos grabadas sobre rocas, sopladas con polvos varios a través de una caña o hueso alrededor de la mano, utilizada como plantilla. Se puede rastrear en el Oeste de China (entre 500 y 1000 años dC.) impresiones de imágenes de Buda de más de veinte metros, realizadas en las cavernas de TuanHoang, utilizando plantillas de papel y tintas chinas. Se utilizó esta técnica en numerosas pinturas rupestres, en Argentina el ejemplo son las manos impresas en el sitio arqueológico Río Pinturas en como en las grafías de

Melanesia sobre la base del uso de hojas de plátano, así como otros documentos de Egipto, en Oriente Próximo de China y Japón, en Extremo Oriente, o bien en la época imperial romana, para la decoración doméstica. En el s. XVIII en Japón se implementa el uso de plantillas de papel sujetas por hilos de seda y cabellos humanos, engomados por un barniz llamado shibo. Ciento cincuenta años después, como evolución de este sistema, surgen los tejidos de seda y los marcos de bambú. La impresión en seda se desplaza a Asia y a Europa. Pero la serigrafía, como se denomina actualmente, puede haber aparecido por primera vez en Inglaterra, aunque su práctica se ha producido más intensamente en EE.UU, donde se reconoce la intervención de los artistas del Pop art, quienes han encumbrado el uso de este sistema de impresión para obras de arte.

En los usos de la gráfica, la operación de los graffiteros se relaciona con estas metodologías. Conforme los requerimientos de las producciones, referidos a tamaños de las imágenes o por economía de tiempo, repiten la práctica inicial del estarcido,

retomando una metodología de intervención espacial presente en nuestra historia, como decíamos, desde el hombre de las cavernas.

El impreso en el tiempo

Como ya hemos mencionado, no fue hasta el siglo XVIII que las estampaciones se empezaron a considerar arte. La estampación se concebía como un simple medio de comunicación. El grabado se remonta al hombre prehistórico, ejecutado sobre piedras, huesos y paredes de las cuevas. Desde el Paleolítico se grabaron huesos con sílex para decorarlos. En el Neolítico, la cerámica se decoró con valvas de moluscos impresas, con huellas de dedos, etc. La primer civilización que conocemos que produjo originales múltiples fue la Sumeria. En Mesopotamia hace 3.000 años, los Sumerios grabaron diseños sobre sellos cilíndricos de piedra: cortaban piedras de modo cilíndrico en los que tallaban sus diseños, los llamados cilindros-sellos, eran de pequeñas dimensiones,

unos 10 cm. de alto. A continuación hacían rodar esos cilindros sobre arcilla blanda, dejando la impresión de su diseño original. El grabado en relieve de hoy en día está basado en este principio básico. La invención de los sumerios creó el concepto del rodillo, hoy conocido como prensa de impresión. Se dispone ya de casi todos los elementos definitorios del grabado moderno, con la excepción de la tinta y del soporte papel. Se utiliza el barro como soporte y se continuará empleando durante todo el mundo antiguo en el próximo Oriente y en el Mediterráneo. Al mismo tiempo, en otros lugares como Creta o Egipto se desarrollan sellos de impacto, con el mismo principio que los cilindros-sellos mesopotámicos, pero con una sola imagen que se reproduce por impacto del sello contra la superficie del barro, cera u otro material blando. Se cree que los chinos produjeron una forma primitiva de impresión hacia el siglo II aC. Los japoneses hicieron las primeras impresiones, xilografías de exvotos budistas, a mediados del siglo VIII. En China se desarrolló una variante de estas técnicas de impresión. Estaba condicionada por tres características culturales: la existencia del auténtico papel, la escritura en tinta y la necesidad de difusión de textos -budistas primero y de los clásicos chinos después-. De ahí que se suele considerar que las primeras xilografías conocidas sean las reiteradas impresiones de imágenes de Buda (Rollo de los Mil Budas). Todo esto llevó, hacia el siglo XI dC., al desarrollo de una técnica sofisticada: consistía en unas planchas de madera en las que se cincelaba en negativo una imagen, para luego pasar una capa de tinta y presionarla contra un papel para obtener una impresión en positivo. El resultado era un grabado con los mismos principios esenciales que el grabado occidental posterior. Las primeras estampas japonesas consistían en simples grabados que se difundieron rápidamente por toda el área budista y por el lejano Oriente, incluyendo Japón. De hecho, será allí donde, a partir del siglo XVI, se desarrollará de manera extraordinaria una serie de estampas populares impresas e inspiradas en la pintura llamada ukiyo-e; este tipo de estampas convirtió al grabado en un arte con personalidad propia.

La obra gráfica en Europa se remonta a principios del siglo VI con las primeras impresiones sobre tejidos. En su forma más elemental, la xilografía o grabado

en madera, método tipográfico, utiliza el mismo principio en que se basaron las antiguas imprentas. El primer papel hecho en Europa fue el de Játiva, a mediados del siglo XII. Las primeras xilografías sobre papel fueron las barajas de cartas que se hacían en Alemania a los principios del siglo XV. Sólo unos años antes aparecieron los primeros sellos y timbres reales en la corte de Enrique VIII en Inglaterra. Sin embargo, el desarrollo del grabado occidental está íntimamente vinculado a la imprenta, a sus progresos técnicos y al mundo del libro impreso. En 1457 se publicó un Psalterium, en el taller de Gutenberg en Maguncia, con los tipos móviles y capitulares. Muy poco después la xilografía se popularizaba tanto en los Países Bajos como en Alemania. En ambos países estuvo muy relacionada con la pintura: en los Países Bajos con base en la tradición miniaturista, desarrollada por los flamencos gracias a la reciente técnica del óleo; y en Alemania los grandes pintores de la época, como Durero, desarrollaron la estética del grabado. Con el descubrimiento de las técnicas calcográficas como el aguafuerte y el aguatinta (invención realizada por Goya), además de la incorporación de las técnicas planográficas como la litografía, el grabado, finalmente se popularizó entre copistas y artistas.

Las técnicas, en su origen, tenían un carácter imitador: imitaban técnicas de otras disciplinas, como la pintura o el dibujo. Durante el Renacimiento, y gracias a la alta calidad de la gráfica, se posibilita que por primera vez en la historia, los artistas del momento accedieran al conocimiento de obras clásicas sin moverse de su ciudad, gracias a la labor de los copistas.

La impresión de imágenes realizadas mediante grabado sobre metal se introdujo unas cuantas décadas después de la xilografía, y con resultados mucho más refinados. Restringido al principio a orfebres y armeros, pronto se convirtió en la forma preferida de reproducción seriada. Bajo los términos de la historia del arte, el primer grabado fechado data de 1.446, "La Flagelación".

Hacia mediados del siglo XVI los grabados habían alcanzado gran popularidad y se utilizaban para todas las formas de ilustración, incluyendo los estudios topográficos y los retratos.

El siglo XVII vio el florecimiento de obra ornamental y del retrato por toda Europa, con Rubens y Van Dyck a la vanguardia en Flandes. Para entonces gran parte del trabajo de intaglio fue grabado al ácido, puesto que los artistas contemporáneos consideraban que este fue un procedimiento más noble y menos comercial que el grabado directo.

El centro de gravedad de grabado europeo pasó a Italia en el siglo XVIII, empezando por Tiépolo. Se cree que ejerció una influencia importante sobre Goya, quien trabajó en grabado una obra cuyo lenguaje representaba lo gráfico sin ser un intento de repetición. Es el grabador más importante de la historia del arte español y uno de los más destacados del arte europeo de todos los tiempos. En la obra de Goya el grabado no ocupa un lugar secundario sino que en ella desarrolla aspectos fundamentales de su hacer. Fue a través del dibujo y el grabado donde consigue una expresión más libre.

El siglo XIX vio cómo el arte seriado seguía el mismo camino turbulento que el resto de las artes visuales. En Francia Honoré Daumier ejecutó más de 4.000 litografías, sobre todo para ilustraciones de periódico. Gustav Doré es uno de los ilustradores más influyentes del siglo. La mayor parte de las grandes ilustraciones de Rabelais son grabados interpretativos; él indicaba sobre la madera o a la aguada la composición principal y los principales valores. Luego, hábiles especialistas como Pannemaker, Gusman y Pisan se encargaban de terminar la obra. En París, la litografía constituía un medio barato para reproducir imágenes a gran escala en forma de estampas, periódicos e ilustraciones de libros. La litografía aumenta el desarrollo de la imprenta.

Katsushika Hokusai, grabador japonés, en la última mitad del siglo XVII y la primera del XVIII hizo unos 35.000 dibujos y grabados. Muchas de estas obras fueron reconocidas como obras maestras, y han ejercido una notable influencia en los artistas europeos y norteamericanos.

El siglo XX es el tiempo en que el arte aparece cada vez menos dividido en compartimentos estancos y prolifera el carácter multidisciplinar, entramos en una nueva fase; el taller de grabado se presenta como una herramienta más que permite generar calidades inimitables con otros métodos, las cuales no siempre van dirigidas a ser reproducidas - en el caso de los monotipos, por

ejemplo, se produce un ejemplar único - sino que incluso se utilizan como un elemento compositivo más (collage, montajes, estampaciones sobre papel u otros materiales, etc.).

A partir de 1950, el grabado se ha convertido en la principal forma de expresión para los artistas de vanguardia. Entre los contemporáneos que han destacado también como grabadores se encuentran los expresionistas abstractos Robert Motherwell, Robert Rauschenberg y Jasper Johns.

Apartándose de la visión de los expresionistas abstractos, surgieron jóvenes artistas de la cultura popular (Pop Art) que producían sus obras combinando material de los medios de comunicación, revistas, periódicos, películas y fotografías. Andy Warhol, Roy Lichtenstein y Robert Indiana, con sus serigrafías, desafiaron la tradición gráfica al introducir la estética publicitaria y el comic en las salas de arte. Este tipo de producción se ofrece como soporte y cita en la expresión de Andy Warhol, quien toma la estética e imagen de producción como disciplina consustanciada con su época. Como artista no repite los desarrollos pictóricos, sino que su producción plástica contiene la gráfica per se, antecedente de una modalidad común en la actualidad, donde la consolidación de la matriz digital ha desbordado la experiencia del arte y de la gráfica, diluyendo sus fronteras.

Las imágenes construyen una idea de mundo. La visión del mundo que se tiene a través de la proliferación de imágenes, muchas de ellas impresas, que representan, describen o generan la realidad, potencian una nueva aplicación de las herramientas contemporáneas a la producción de arte. Desde los ejercicios de elaboración mimética de imagen con la utilización de softwares, hasta el net art, la realidad virtual, la imagen holográfica o programación de virus, se plantea una nueva estética de la imagen, y también una nueva ética, que recae en el uso o el abuso. Con los procesos digitales, que ofrecen una nueva ruta experimental, se produce la disociación matriz / impreso, y tal vez sea éste uno de los aportes más contundentes del medio.

El impreso en relación a los artistas, en una primera instancia, fue una manifestación que se relacionó a las artes principales. A medida que se establecieron los conceptos propios de la disciplina, como la reproductibilidad y

la serie, los creadores empezaron a explotar los rasgos específicos de este tipo de obras y a establecer otra opción dentro del campo de las artes visuales. En la actualidad, las vertientes del arte impreso no se establecen solamente desde el discurso artístico, sino que se apropian de la reproductibilidad como un medio para la difusión de la imagen social y pública.

La apropiación de la técnica por parte de los artistas puede aportar datos para reflexiones de unidad semántica: los artistas se apropian de las técnicas por lo que representan.

Pero por otro lado, los artistas toman también libremente las maneras de producción y difusión de imágenes y la utilizan en la gestación de expresiones propias. Entendieron este camino como forma de expresión, y un ejemplo de ello es el surgimiento del arte correo -del cual se hablara más adelante -como una operación sobre el canal mismo de difusión. Así también se han incluido sellos postales, sellos de goma, cartelería, conceptos que actúan como soportes de la expresión de artistas que han nacido en el contexto de su factible reproductibilidad. Por lo tanto, grabado puede tomarse desde un perfil disciplinar, de pensamiento, para el artista de la obra gráfica. Constituye una incursión estética donde lo gráfico está en la producción o en las herramientas conceptuales que se utilizan para llegar al producto final.

Aportes de la técnica a través de la historia

Para poder efectuar una revisión de los aportes técnicos del grabado a lo largo del tiempo se deben aunar diferentes prácticas de distintos territorios de experimentación y cosmovisiones.

Por ejemplo, si analizamos la práctica de la gráfica a partir de la impresión de tacos de madera (1) debemos contemplar en primera instancia las manifestaciones en oriente, sus modos de uso y nominaciones específicas. Una de ellas es el *sutra del diamante* (Sutra Mahāyāna) un breve libro fechado el 11 de mayo de 868. El sutra constituiría el primer libro impreso de la historia; los chinos ya conocían los tipos móviles, la moneda impresa sobre piel y papel

(2). Otro ejemplo son las estampas del Año Nuevo de Taohuawu que se caracterizan por narrar un cuento o una historia que funcionaban como buen agüero y otorgaban así mayor alegría a la fiesta.

Cercana a las culturas china y coreana, la cultura japonesa tiene un carácter semiaislacionista. Los japoneses asimilaron y reinterpretaron magistralmente materiales y conceptos estéticos y filosóficos, logrando crear un arte singular, caracterizado por su refinamiento y exquisitez. Unos de los ejemplos es el *uyiko'e*, estampas impresas mediante tacos de madera. Los *ukiyo-e* proceden de la cultura metropolitana de Edo, que tuvo lugar a finales del siglo XVI, y relatan la vida política - social de la comunidad en sencillos libros de entretenimiento y material didáctico que acompañaron el desarrollo de una clase de comerciantes y artistas. Inicialmente utilizado para ilustrar estos libros, que relataban historias o novelas e incluían imágenes, el *ukiyo-e* se convirtió luego en impresos de una sola página como por ejemplo en el *kakemono-e*, o los carteles del teatro kabuki.

Las guías turísticas eran también populares. Todo esto tenía un propósito comercial y estaba ampliamente disponible. La apertura de Japón permitió el inicio de la influencia de la estética japonesa en Europa, que afectó a todos los campos de la artesanía y el diseño, impulsó nuevas tendencias constructivas e irrumpió como una revelación en la pintura moderna, influyendo de forma muy evidente en pintores como Edouard Manet, Edgar Degás, Van Gogh, Paul Gauguin, Henri Toulouse-Lautrec, entre otros.

La primera tela estampada con bloques de madera data del siglo IV d.C., en Egipto. También aparecen sellos para estampar utilizados por los sumerios y los babilonios. La ejecución se realizaba golpeando o apretando la plancha de madera entintada sobre la superficie a imprimir, pero se pasó a otro método más laborioso conocido como frotamiento -actualmente se sigue realizando de la misma manera-. El grabado más antiguo que se conserva, realizado por frotamiento, es un amuleto budista impreso en Japón en el 770. Las xilografías en color aparecen en el 868 en un libro sagrado budista. Es interesante ver cómo los *block printing* –sellos de madera-, promueven esta práctica desde China a todo Medio Oriente y África, sin dudas relacionados con la ruta de la

seda. Se utiliza sobre todo para las oraciones y amuletos. La técnica parece haber sido una invención independiente de China, pero tuvo muy poco impacto y prácticamente desapareció a finales del siglo XIV.

La talla de planchas de madera surgió en un principio como un medio práctico, así estos primeros grabadores eran artesanos que solían pertenecer al gremio de carpinteros, y sólo se limitaban a imitar y reproducir un diseño. En los siglos XV y XVI en Europa existía una parcelación del trabajo, teníamos al diseñador que solía ser un pintor, un dibujante posterior que reinterpretaba los dibujos para una mejor adaptación y un grabador.

En Europa, la Iglesia se valió de los impresos al descubrir la ventaja de tener en una sola hoja texto e imágenes y los monjes pregonaron así sus enseñanzas con un medio barato y eficaz. Esta posibilidad dio origen a la impresión de láminas eclesiásticas que luego se vendían a los peregrinos. También aparecen los llamados libros xilográficos, se imprimían en hojas separadas y luego se encuadernaban conjuntamente.

Desde el siglo XVI al XVII se hicieron xilografías en claroscuro o camafeo, este método implicaba mucha dificultad y no se adaptaba a la producción en masa para libros, por lo que se realizaron como grabados sueltos, con él se creaban efectos tonales parecidos a un dibujo elaborado con aguada.

En la época moderna se empieza a recuperar en Europa el interés por el grabado xilográfico (como autores significativos podemos nombrar a Félix Vallotton, quien utilizó las formas simplificadas en blanco y negro; Paul Gauguin a través de la xilografía consiguió popularidad y fama).

En 1905 se forma el grupo Die Brücke por Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel y Karl Schmidt-Rottluff, que consideraron a la xilografía como un medio idóneo para el expresionismo y produjeron grabados directos sobre las planchas con gran simplificación de formas; y en 1911 se crea el grupo Der BlaueReiter integrado por Wassily Kandinsky, Franz Marc, August Macke, Heinrich Campendonk, y posteriormente Paul Klee, ellos concedieron más importancia al diseño; Käthe Kollwitz artista original con una amplia producción cuya temática versó sobre la problemática social, se destaca su colección "La Guerra" (1923).

Señalamiento, huellas, recorridos

Pensar al hombre en sus cualidades expresivas implica comprender que su relación con el mundo se mediatiza por la constante colonización y/o apropiación del medio. Esa opción del sujeto es la que lo lleva a convivir y cogenerar un diálogo que contempla, ignora o potencia lo producido tanto individual como socialmente.

Se podría establecer una línea de tiempo en función de la creación de obras impresas. La huella es tal vez la más antigua forma de grabar, pero ¿desde qué momento se la puede considerar un elemento para el análisis de una historia del grabado y arte impreso?: cuando la huella se transforma en un acto de producción más que en un hecho de lectura nos vuelve sobre varias operaciones gráficas que podríamos interpretar estéticas, y, en conjunción, con el momento en que un individuo señala, ya que un señalamiento descubre la intención de subjetividad ante la comunicación.

La huella nos proporciona dos características importantes para la historia: la primera es reconocerla como una constante a través de la expresión humana que puede servir como eje de conocimiento, la otra es que nos reconocemos como individuos y dividimos nuestras pertenencias del otro, marcamos territorios físicos, y con ello devienen los territorios de lenguajes. Así diferenciamos y reconocemos al vecino, al mismo tiempo como otro, y como parte de nuestra identidad. En la demarcación territorial cada individuo o grupo toma la zona de pertinencia, reclama lo suyo.

En las prácticas de arte en la ciudad contemporánea, diferentes ardidés se transforman en operatorias estéticas urbanas: las subjetividades previstas y las ocasionales, modelos inclusivos o de factible exclusión. Las maneras que nos interesan son las que se relacionan con las actividades experimentales, las que valen para demostrar un determinado desacuerdo con la apariencia de la sociedad y las que manifiestan el deseo de tomar decisiones propias, autorizadas o no, pero, eso sí, fuera del estándar.

El perímetro de lo que el hombre vive, coloniza, es invadido constantemente. Se podría sostener que los contactos interpersonales que otrora operaban en el universo simbólico tanto del hombre primitivo como de diferentes estadios culturales, han devenido en la actualidad propagándose a la experiencia urbana. Los nuevos sistemas de difusión han condensado el valor de la mirada y el deseo. Las instituciones, que antaño tuvieron sentido, han perdido significado ante los nuevos fenómenos, como la globalización generalizada, la omnipresencia de Internet o el individualismo en la red. Por lo tanto es necesario entender cómo ciertas prácticas del sistema se apropian de los discursos en una operación dinámica, de cosmovisión y de cultura imperante. Es interesante ver cómo la cartelería y los discursos políticos abordan espacios lícitos e ilícitos emulando prácticas del arte callejero: la ronda nocturna, la previsión del evento, la rapidez y economía ante el proceso de la práctica. Hay elementos que contienen una carga adicional y conllevan una reputación intrínseca de los propios soportes: por su practicidad, rapidez y economía, en su reproductibilidad, o quizás en la contaminación que pronuncian. Redundan en una carga negativa y reportan para la sociedad institucionalizada el peligro de los soportes, uno de los ejemplos más significativos es el papel y su mala reputación. Irónicamente se podría concluir con el mal papel del papel.

La técnica del grabado va de la mano de los descubrimientos y de las coincidencias de la tecnología imperante: se encuentran impresos en casi todos los estadios de las producciones humanas. La economía y optimización de recursos son las ideas rectoras que han hecho su difusión y con ello la de las ideologías imperantes; por ejemplo, el papel moneda no solo es un fin monetario, sino es un bien de transmisión de lenguaje y soporte de una idea.

Soportes varios

Papel moneda

En el billete o papel moneda (aparte de ser una identificación y un objeto funcional) se ejerce una operatoria del gusto: un billete identifica su propietario o emisor cultural, es un artículo suntuario que comunica correspondencia y prestancia, es un artículo donde los artistas no han podido intervenir más que parcialmente, desde su desarrollo.

Con el abandono del trueque nace una nueva línea de operatoria gráfica: las dificultades para las transacciones de compraventa habitual hacen aparecer distintas formas de "mercancías-moneda" como unidad de cuenta, que pronto se sustituyeron por objetos o materiales realizados en metales preciosos. Éstos, tomaban diversas formas dependiendo del lugar, por ejemplo ladrillos (lingotes), aros, placas, polvo, navajas o cuchillos. Por razones prácticas y de uniformidad se adoptó la forma circular, en forma de discos de diferentes tamaños pero fácilmente transportables. Nace de esta manera la moneda. Proliferaron rápidamente en todos los países del mundo. Tanto los monarcas como los aristócratas, las ciudades y las instituciones, empezaron a acuñar dinero con su sello identificativo para certificar la autenticidad de su valor metálico. Originaron un sistema monetario cuyas características han permanecido, en esencia, constantes durante milenios. El papel moneda fue introducido por primera vez en China, alrededor del siglo IX, como dinero en efectivo intercambiable por certificados emitidos para el gobierno de la dinastía Tang por los bancos privados. Respaldado por la autoridad del Estado chino, este dinero conservaba su valor en todo el imperio, evitando así la necesidad de transportar la pesada plata. En Occidente aparece en el siglo XVI, cuando se empezaron a emitir pagarés por parte de los bancos para respaldar los depósitos monetarios de sus clientes. El dinero fiduciario, cuando surgió, era normalmente una medida de urgencia para tiempos de guerra, como los papiros (greenback) americanos. Los bancos privados fueron sustituidos paulatinamente por bancos centrales como autoridades emisoras de papel moneda.

Como material de arte, el papel moneda ha constituido en un objeto inabordable; algunas operaciones cuestionables derivadas de la propaganda o

de intervenciones sólo alteran su imagen, pero no han logrado trabajar con su concepto ya que hasta ahora sería ilícito.

Coleccionismo

Arte en los sellos postales es el nombre de una temática de sellos y otros objetos postales sobre arte, maestría de la cultura mundial, cuadros, esculturas, y otros tipos de obras. La aparición de pinturas sobre los sellos se relaciona con la significativa expansión del tema, que comenzó dedicado a los sellos postales en la primera mitad del siglo XX, y al perfeccionamiento de las posibilidades poligráficas de edición de estampillas. Se extiende así la posibilidad de difundir pinturas, y poner al alcance de las personas las obras conservadas en los mejores museos mundiales.

El sello postal, al igual que el matasello, ha sido interpretado por diferentes artistas que los han incorporado dentro de sus prácticas como distribuidores de mensaje. Si bien no tienen valor de timbre, se ha orientado su valor referencial en el hecho de sus troqueles, proponiendo un lenguaje más al sello, adhiriendo a los sobres otro aporte estético.

El Cartel

El cartel, afiche o póster es una lámina de papel, cartón u otro material que sirve para anunciar o dar información sobre algo. Usualmente se emplean para anunciar espectáculos o eventos culturales tales como conciertos, recitales, encuentros deportivos, funciones de circo, películas de cine, obras de teatro, ferias, exposiciones, etc. Se colocan en las paredes de edificios, centros comerciales, o lugares de tránsito, con el fin de publicitar el evento. Los recursos gráficos que exteriorizan transmiten un mensaje concreto y están integrados en una unidad estética formada por imágenes que causan impacto y por textos breves. Normalmente, se le concibe con fines comerciales para

anunciar productos o publicar acontecimientos de relevante interés, atribuyéndole toda una función propagandística.

Determinado por sus funciones, se produce de forma masiva, en serie, y por lo general, se compone de una imagen a color, un breve texto conformado por títulos y subtítulos, y/o una marca identificatoria. Su principal objetivo es comunicar algo, y en este sentido, es tomado por artistas que llevan con este soporte su arte a las calles, insertando mediante afiches, posters o carteles, su mensaje en el trazado urbano.

La irrupción en el medio urbano del cartel tal como lo conocemos ahora, data de 1870, producto de la aparición y perfeccionamiento técnico del proceso litográfico. La incorporación del color a las impresiones, la posibilidad de dibujar directamente con lápiz sobre la piedra –y eliminar así al intermediario grabador-, el rasgo del trazo grueso y la estabilidad de la matriz permitieron realizar producciones en serie, que fueron ampliamente utilizadas con fines propagandísticos y artísticos. Jules Chéret (1836-1932) fue quien sintetizó las posibilidades técnicas e inició la producción gráfica- artística de los carteles. En los primeros años, el desarrollo del cartel se dio paralelo a los ciclos y modas de la pintura, y esta relación entre la estética del cartel y la pintura seguirá presente a lo largo del tiempo, en el art nouveau, simbolismo, futurismo, cubismo, expresionismo, art déco constructivismo ruso, surrealismo, abstracción, pop art, hiperrealismo...Dice R. Gubern, en *La mirada opulenta*:

Con la introducción del cartel por Jules Chéret en 1866, se inició en Francia la era de la masificación de la imagen pública, difundida en espacios comunitarios, y que tendrá su culminación treinta años más tarde en el cine (Gubern, 1995: 65)

Durante la primera mitad del siglo XX, se producen grandes transformaciones sociales a nivel mundial: políticas, económicas, técnicas y culturales. Estos cambios contribuyeron a consolidar al cartel como un medio de exhibición. Pero la principal influencia de estas transformaciones en la concepción del cartel es el surgimiento, en las épocas de pre y post guerra, del cartel ideológico o de denuncia.

En el siglo XXI, la ampliación de las posibilidades técnicas producto de la revolución digital, viabilizan un uso extendido de afiches y carteles en el medio urbano. El desarrollo de maquinarias con alta resolución de imagen posibilitan impresos grandes, muy grandes, dando origen a las gigantografías, impresos que, incluso, pueden forrar edificios enteros. Además, es posible realizar tiradas más cortas –impresiones de bajo número de ejemplares- con lo cual, también se abaratan los costos de realización. Se siguen sumando técnicas, con sus beneficios y cualidades expresivas, lo cual se traduce en un aumento singular en cantidades y variedades de gráficas urbanas, en tamaños y cantidades diversos, que inundan las calles de la ciudad, desde tamaños apenas visibles en el contexto citadino, hasta imponentes impresiones que, de tan grandes, pueden resultar invisibles.

Conclusiones

Adscribirse a una historia se relaciona con la necesidad de identidad y pertenencia. Permite sostener la ilusión de la certidumbre en los puntos de origen y fin, otorgando ilusoria seguridad. Entre estos dos imposibles transcurre el tiempo de la historia. Problemáticas conexas frente al surgimiento de nuevos paradigmas cuestionan y promueven ideologías, creencias e ideales. La historia, atada a la dialéctica entre las certezas que cristalizan significaciones y congelan el tiempo, y la incertidumbre del devenir, promesa de lo nuevo, de lo creativo, de la resignificación, se cristaliza en una "deuda con el origen", de la cual no podrá desprenderse.

A través de los diversos ejes de análisis y de ejemplos -que encontramos tanto en el pasado como en el presente- hemos intentado transmitir que la historia de la gráfica artística se puede abordar desde múltiples opciones y que todas serán interesantes y subjetivas. Si bien no omitimos el análisis vincular con la tradicional *historia del arte*, lo consideramos un parámetro poco eficiente para el grabado, que siempre se desarrolló en relación con los avances técnicos contemporáneos. Por ello, preferimos tomar distintos desarrollos técnicos que

posibilitaron amplitud de recursos –materiales y simbólicos- para ser aplicados al arte.

Es por esto que postulamos que en la actualidad se debe pensar a la gráfica artística como una disciplina que se conecta directamente con la historia del arte, en tanto y en cuanto los artistas sean sus ejecutores; y a su vez entender que además la operación gráfico / impreso en sí misma se conecta con otras áreas de producción de lenguaje, por lo tanto los desarrollos de la gráfica se circunscriben al de las aplicaciones y lenguajes visuales.

Notas.

1. No hemos llamado xilografía, ya que este término es occidental: xilografía deviene del griego y paradójicamente los griegos antiguos nunca hicieron gráfica en madera.

2. En el siglo II a.C. la dinastía Han de China, ante la falta de cobre y plata, decidió emitir moneda fiduciaria imprimiendo su sello en las pieles curtidas de los gamos sagrados de su Palacio Real, lo que se denominaba “moneda de piel”. Sería el precursor del papel moneda. Hacia el año 800 d.C. la dinastía Thang inventó el primer papel moneda como transferencia de capitales

Bibliografía capítulo 2

Gutierrez Marx, Graciela (2010) *Arte correo: artistas invisibles en la red postal 1975 1995*. (1° ed.) Buenos Aires: Luna verde.

DidiHuberman, Georges (2008). *Ante el tiempo. Historia del Arte y Anacronismo de las Imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidaig

CAPÍTULO 3

ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS PARA LA ENSEÑANZA DE LAS ARTES GRÁFICA

Nos proponemos a lo largo de este capítulo presentar las prácticas efectuadas durante el desarrollo de las sucesivas cursadas desarrolladas entre 2008 y 2012, para argumentar la pertinencia de la difusión de la gráfica como soporte para un arte en situación de contemporaneidad. Como grupo docente hemos indagado acerca de los modos de transferencia de conocimientos, las prácticas generadoras de acciones creativas y los modos de producción de obra valorando los resultados obtenidos a través de diversas ejercitaciones propuestas: por un lado, acciones gráficas grupales en el medio urbano y abordaje del dominio público y por otro, la producción de objetos impresos, artísticos y/o utilitarios y otros trabajos que se han desarrollado eficazmente: el megagrabado, libros de artista y presentaciones para arte correo.

Destacamos como muy interesante el hecho de observar esas producciones dentro del contexto contemporáneo y regional. En la comunidad está presente el universo de valores culturales, allí es donde mejor se revela y por eso analizamos el universo simbólico.

Las prácticas gráficas que se desarrollan como obra de arte en el dominio público son las más idóneas para nuestro trabajo docente porque nos proporcionan un valor agregado dentro de la práctica artística y su enseñanza:

- Ofrece una serie de oportunidades donde elaboración y propuesta adquieren una significación fluctuante acorde a la mutación del medio.
- La oportunidad de obra se potencia en la acción propuesta ya que sumada al lugar estratégico llama la atención, proponiendo un estado específico, un estado oportuno de obra.

- El espacio urbano como medio excepcional y muy valioso en su codificación brinda oportunidades que se pueden usar al servicio del arte.
- Amplía la expectación involucrando lo casual, permite un público aleatorio, no identificado con el público propio de la práctica artística.
- La acción urbana funciona como instrumento dinamizador dentro de la práctica grupal y ofrece una acotación espacio temporal que agiliza y potencia las transacciones en tiempo real, inmediatas.
- Por permanecer al margen del mercado del arte tradicional, pone en conocimiento otras redes de distribución, con diferentes ámbitos y múltiples cometidos.
- Funciona como plataforma-escaparate de nuevos modos de ver la producción gráfica contemporánea como manifestación artística.
- La obra urbana se nos presenta como un mecanismo apto para los sistemas de producción colectiva, lo que conlleva a desarrollar producciones en ambientes de discusiones separados de la obra personalizada.
- El trabajo individual y colectivo se revalorizan, lo cual nos permite organizar y presentar nuevas formas de exposición y compromiso con la obra y propiciar la configuración de conceptos y proposiciones de identidades culturales colectivas.
- Nos otorga mayor amplitud de posibilidades materiales y técnicas al poder encarar una dimensión más amplia con reducción de costos.

El acompañamiento pedagógico que presuponen estas producciones incluye varios aspectos indispensables para el trabajo con el estudiante: presentación temática, exposición teórica, explicación y explicitación del modo de trabajo, instancia disparadora de ideas, la concreción y/o condensación, factibilidad, modos de producción, costos, tiempos, producción, evaluación. Y también nos permiten brindarles las herramientas que posibiliten sus propias interpretaciones del contexto contemporáneo y regional de la gráfica artística urbana para que puedan comenzar a construir una mirada crítica sobre las actuales condiciones de producción de obra.

Creemos entonces que, este tipo de prácticas ligadas a la gráfica urbana son las que propician y sistematizan las operaciones artísticas, capitalizando en pos de una transferencia en el accionar local facultativo e independiente.

Tomamos a Román Gubern, en su texto *La mirada opulenta* (1992) como paradigma tanto en relación con los materiales, recursos y soportes, como con las condiciones de producción, recepción y de interpretación de estas producciones artísticas.

Abordajes estético gráficos en el medio urbano

La ciudad, según García Canclini (2010), manifiesta un pasaje de la cultura urbana a la multiculturalidad, *dominio público* imprevisto que se constituye desde las nuevas visualidades en un espacio de circulación de obra de arte.

Investigando sobre producciones teóricas referidas a aplicaciones gráficas, dimos con un hallazgo: un artículo en internet refería que el stencil como práctica urbana ya caducó. Su título *Réquiem para el stencil* sugería que desde múltiples espacios se afirma que esa práctica ha muerto. Y bajo la aparente univocidad de aquel enunciado se postulaban diversos "muertos" y "causas de muerte". Pero, paradójicamente, el texto afirmaba en su conclusión que el stencil no ha muerto. Lo que se ponía en juego allí era simplemente un enunciado referido a algo a lo que se quería imponer un final. En este caso, las cosas no mueren, o fueron o ya no son.

Los mecanismos discursivos se superan con los procesos sociales: es lógico que las estructuras sociales muten y con ello los modos de expresión. Asimismo cabe aclarar que los mecanismos discursivos de la "declaración de muerte" van variando en los diferentes diagnósticos: ¿causas externas o internas?... el stencil muere si hay consenso para su muerte ¿quién, qué y por qué acciona este consenso? Lo riesgoso del consenso, es su finalidad.

Pero lo que realmente nos importa en este eje de análisis no es si algo ha muerto o vive, si viene o si va: lo que nos interesa es analizar el consenso conceptual. Y de la misma manera, revisar por qué ante una propuesta

pedagógica se elige determinada estrategia didáctica, o cómo se determina el elemento del campo cognitivo de la creación artística que favorece al campo cognitivo perceptual.

La opción “práctica en la gráfica urbana” se efectúa bajo una modalidad de producción de lenguaje actual. Nos circunscribe a la producción contemporánea, donde el arte domina la relación obra-espacio público-sociedad, y a través de estos encuentros manifiesta su esencia. Un arte urbano connota una sociedad urbana, y la obra bajo diferentes circunstancias incorpora respuestas muy diferentes: la obra de escala monumental sin dudas y en general, bajo una producción consustanciada y por otra parte, las obras gráficas que conllevan un discurso de apropiación más efímero, arquetipos de producción tales como los stencils, graffittis, calcos, stickers, afiches; en estas producciones de pequeña escala –en su mayoría-, o más bien en una escala que permite una aplicación rápida y concisa se presentan variaciones de distinta índole que dependen de su momento específico de apropiación del medio.

En “la tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo” como diría Cortázar, el arte ofrece cierta alternativa de reacción. Propone reconfigurar la experiencia del espacio público intentando cuestionar lo preexistente. El arte que se desarrolla en el medio urbano, utiliza la realidad como materialidad, superando la concepción del arte para la visión, y ya no de la misma manera que en los 60 se reclamaba como un espacio de reflexión y cuestionamiento, sino que ahora se produce bajo otras premisas, con cierto manejo ilusorio en la reconstrucción de los anhelos de la sociedad. Escenificación de la visión, que trata más que de una reflexión desde el arte, en un intento de lo que Raoul Vaneigem propone: “hacer del mundo una extensión sensitiva del hombre en vez de que el hombre continúe siendo un instrumento del mundo alienante”.

La ciudad es el espacio donde se elabora nuestra convivencia, es en esta comunión donde se plasman nuestros objetivos y cotejamos nuestra realidad con el otro. “El arte provee de coacciones dinámicas que se suman a esa realidad configurando un escenario con su praxis de remoción constante,

promoviendo el cambio de la sociedad. Este espacio tomado como escena, es decir, la realidad como escenario” (1) es la base operacional donde el arte se presenta a la ciudad otorgándole potencialidades estratégicas, visibilidad y una fuente de recursos y discursos que se hacen presentes remodelando su existir. El tipo de estrategia operacional que el arte urbano indaga consiste en interceptar la mirada del ciudadano, operando en su percibir. Las prácticas se desarrollan como una operación de libertad, en concordancia con los recursos tecnológicos que se han generado desde la necesidad comunicacional-operacional de la propia ciudad y las prácticas de difusión y consumo propagandísticas. El arte en la ciudad organiza una reflexión que replantea el tipo de conciencias y de existencias subsumidas en la vorágine urbana. En la contemporaneidad, la relación del arte con la ciudad coexiste dentro de una vinculación fluida que amplía los usos y discursos a partir del corrimiento a este nuevo escenario. Esta exploración hacia nuevos entornos confronta al ciudadano a constituirse en un nuevo público, con sus propias opciones de interpretación. La apertura propiciada por este corrimiento de fronteras aporta un valor de experimentación y formación de nuevos lenguajes y prácticas, en palabras de Reinaldo Laddaga (2010) “nuevas posibilidades de existencia y convivencia”

Acciones gráficas colectivas

Acciones gráficas colectivas es la denominación que hemos consensuado para un tipo de trabajo en el medio urbano desarrollado en el transcurso de las cursadas.

Estas propuestas irrumpen en lo cotidiano mediante una acción colectiva que tiene a la gráfica como medio expresivo. De carácter efímeras, trastocan las dinámicas del espacio público para su materialización en un hacer colaborador de totalidades móviles y autorías complejas. La obra se desplaza, cambiando

de forma permanentemente, mutando, generando múltiples maneras de relacionarse con el entorno en expansión continua.

Las obras aquí presentadas operan en el campo de las metodologías participativas, implican el accionar en situación de grupo, formado por integrantes de la cursada del taller de grabado complementario. A partir de los trabajos efectuados como simples prácticas (pruebas de impresión) se buscan distintas maneras de transformar ese bagaje en obras colectivas que se desarrollen y relacionen con el contexto. Es nuestra intención poner estas obras en relación con líneas de pensamiento contemporáneo y entrever los cruces de nuestras prácticas específicas con las artes del presente.

Laddaga explica cómo en el presente asistimos a una especie de transición de régimen estético a un nuevo régimen práctico de las artes, renovando al que otrora producía obras bajo bordes estrictos y desde el aislamiento en disciplinas apartadas. Esta práctica propone otro desarrollo estético mediante una “conversación general” hecha de segmentos que interactúan entre sí, exhibiéndose en espacios inhabituales: en encrucijadas. Este nuevo régimen no se basa en la producción de obras, sino en ecologías culturales, comunidades experimentales, procesos abiertos y cooperativos, formas de vida y mundos comunes. La “obra” busca otras posibilidades de existencia y convivencia produciendo mundos comunes donde el proceso (más que el resultado) es el actor principal.

El presupuesto del nuevo régimen práctico se manifiesta en choque y dispersión; el arte ahora es liberador en tanto que produce vínculos y sentido. No se trata de proponer un relato, sino que por medio de fragmentos de información que demandan al espectador como colaborador activo, se realizan acciones orientadas a modificar estados de cosas, construyendo directamente espacios de vida.

Paul Ardenne refiere a un arte contextual (2) como una práctica surgida desde la realidad misma, en donde la presentación prima por sobre la representación. Alejado de los soportes representacionales prefiere recursos como la performance, los happenings, el arte de intervención y estéticas de participación. Negando así la posibilidad de trabajar el simulacro, y generando

formas de expresión que se relacionen de manera mucho más fehaciente, ya sea con el espectador, como con la realidad misma.

la posición del arte "contextual", en resumen: pone a buena distancia representaciones (el arte clásico), desviaciones (el arte de espíritu duchampiano), perspectivas autocríticas donde el arte se considera y se disecciona a sí mismo de manera tautológica (el arte conceptual). Su apuesta: hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación, prácticas puestas en modo de intervención, aquí y ahora. Ahí donde el realismo histórico, en el siglo XIX, no había podido arrancarse a la costumbre de la representación, el arte contextual, que lo prolonga, quiere por su parte, encarnarse (Ardenne, 2002:11)

En concordancia, el artista de hoy se aleja del idealismo artístico y atiende al mundo como algo ya creado sobre lo que es necesario actuar, intervenir y observar, pretendiendo acercar lo máximo posible el arte a la realidad bruta, situándose respecto a ella en situación de acción, interacción y participación.

El artista contextual diluye la línea que lo separa del público e interactúa con éste, convirtiéndose en un actor social implicado, creando en colectividad. De esta manera, no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla a los demás, sino dentro, viviéndola, experimentándola, coproduciéndola; habitando la realidad pero de una manera distinta a la cotidiana; para enseñar, mostrar y, sobre todo, experimentar otras formas de relación con el contexto.

Las prácticas de los estudiantes se circunscriben en el marco de los objetivos programados por la cátedra, que intentan favorecer el trabajo en grupo y acompañar el proceso de producción de obras, enfocado en acciones que vehiculen una práctica colectiva y efímera, capaz de ser aprehendida en su totalidad y como ejemplo de práctica artística en el medio urbano.

Se propone la producción colaboradora como metodología de trabajo y se plantea el desafío de proyectar y realizar una obra de carácter contextual.

Entendemos al arte de acción como la intención de apropiarse a través de una acción estética de un hecho cotidiano elaborándolo reflexivamente. El arte de acción parte de la realidad misma, es una obra que se lleva a cabo en contexto,

resultando de esto, no un objeto en términos de mercancía sino una acción transcurrida en un tiempo y espacio determinados.

Durante las experiencias realizadas advertimos una necesidad de involucrar al otro en la búsqueda de su contacto para accionar en la construcción de la obra; se insta al transeúnte, al ciudadano, al otro, interceptándolo en su cotidianeidad, rompiendo el orden establecido para poner en relación formas de comunicación e interacción menos mediadas y más inmediatas.

Las acciones graficas colectivas, irrumpen en lo cotidiano trastocando las dinámicas del espacio público entendido como convivio para su materialización. Roberto Behar y Rosario Marquardt definen “la ciudad como escultura social colectiva, una obra de arte viva que modelamos y simultáneamente nos da forma en nuestro andar por la vida.” (Behar, Marquardt, 2010:169). Dentro de este grupo de obras inscribimos las acciones graficas colectivas, debido a que ya su fase de ideación constituye el contexto que va a formar de manera indisoluble la experiencia. Descubrimos en el hacer de estas obras -del cual participamos cincuenta personas aproximadamente- un hacer colaborativo que abarca totalidades móviles e incluye autorías complejas. Tomamos la definición de autoría compleja de Reinaldo Laddaga, quien expresa:

Cuando hablo de “autoría compleja” me refiero a situaciones en que los artistas, al mismo tiempo que proponen formaciones de lenguaje, de imágenes, de acciones o sonidos que pueden abordarse por sí mismos, las presentan como las plataformas o los soportes sobre los cuales otros pueden montar sus propias producciones, que la pieza metabolizará hasta donde sea posible. De este modo, la pieza es el foco fundamental para la organización de una forma de asociación, no importa cuán temporaria. Y cuando digo “autoría compleja” me refiero también a una manera de concebir incluso la relación de los agentes consigo mismos... (Laddaga, 2010).

Es importante señalar la institucionalización de las prácticas artísticas contextuales aquí analizadas, ya que parten de proyectos del taller de grabado complementario. Las acciones gráficas colectivas no solo se despliegan dentro de contexto institucional o discursivo, sino, por el contrario, son concebidas como una forma de dar con un método de producción donde se introducen las

prácticas artísticas en el contexto contemporáneo, vinculando las actividades artísticas con las culturales.

Explorando algunas de las condiciones actuales de producción de obra de arte nos remitimos a la ciudad como soporte de una práctica contemporánea y nos preguntamos acerca de las condiciones sociales, históricas y estéticas que presenta la ciudad como escenario donde tienen lugar una compleja red de relaciones. Reafirmamos la idea que el trabajo en contexto nos nutre de una pericia respaldada por la experimentalidad y el corrimiento del eje de las prácticas tradicionales, ampliándose la propuesta a una experiencia interdisciplinar.

El espacio, sumado a todo lo que por él circule, se transforma en una experiencia de segunda naturaleza. Las acciones gráficas colectivas están delimitadas por el contexto en que se realizan, están relacionadas con una época específica de la historia y con la tecnología contemporánea. Estas prácticas fortalecen los vínculos con la sociedad, estableciendo acuerdos y recuperando dimensiones que se han ido desvaneciendo en la relación urbana y dan vía libre a esa máquina funcional que se elabora en la ciudad, una escena de espacio monótono repetitivo que no nos otorga mas reflexiones que su realidad: su existencia a través de su función. La obra está viva porque se relaciona en el contexto, creando lazos con el entorno y el ciudadano receptor. Elaborar nuestra convivencia es la finalidad del arte urbano, esta comunión donde se plasman nuestros objetivos, donde cotejamos nuestra realidad con el otro, a través de coacciones dinámicas que se suman y superponen las unas a las otras con periodos de tiempo breves aplicando dinamismo a esa realidad.

Asistimos como partícipes activos de proyectos complejos, de prácticas de lo sensible-colaborativo, activando el diálogo en el contexto y vehiculizando procesos de producción contemporáneos.

Buscando terminología apropiada para describir nuestro trabajo, dimos con la idea de obra de arte en *dominio público*. El término abarca un considerable número de significaciones, consecuentemente, su elección se vale y funda en esta amplitud. A la denominación *dominio público* la anteceden las palabras prácticas y obra de arte, que por extensión, lo enmarcan y circunscriben. El

término dominio no sólo contiene la significación de propiedad, sino también un aspecto físico de territorio, como lo expresa Marie AngeBreyer en su texto *Domainespublics*. Nuestra adscripción aúna estos conceptos al de dominación, ya que en cierta forma el arte público domina o toma autoridad sobre una escena.

Las obras en *dominio público* devienen de un escenario complejo, nacen de la intervención del artista en un área de potestad común, por lo general por su ubicación, y mayormente se elaboran en complicidad, apelando a un trabajo en grupo. Abordan áreas no privadas y por tanto abiertas a todos, espacios sociales y culturales, donde las obras son destinadas específicamente por sus autores a ser públicas, a interactuar de manera impuesta, a imponerse para perturbar la "normalidad", para estar sobre la realidad diaria.

Un ejemplo de esta modalidad es el *Proyecto Luther Blissett*, un colectivo surgido en los '90 que bajo el nombre "múltiple internacional de Luther Blissett" (como se auto-denomina) realiza prácticas e intervenciones dentro de lo que se ha dado en llamar "terrorismo intelectual". La propuesta implica el uso del arte, el lenguaje y los medios de comunicación como arma contra el establishment religioso, político e intelectual.

La obra en dominio público se sitúa bajo una topografía que se elabora en escena, donde el espectador está implicado automáticamente: una cartografía que actúa como interfase entre el espacio real y su representación, y el espectador se apropia o no del campo cognitivo y perceptual que le es propuesto con distintos modos de integración. Podríamos definir el sistema comunicativo expresado en estos espacios como una especie de convivio (término tomado del análisis teatral), en el cual el sujeto receptor llena los huecos de la narración donde se aventuran situaciones y describen maniobras. Y es que la comunicación, una intención que se da de sujeto lingüístico-discursivo a sujeto receptor, no es sintética; cuando escuchamos no somos receptores pasivos del mensaje. Por el contrario, somos activos productores de historias. El escuchar no es, como a menudo suponemos, el lado pasivo de la comunicación sino que es completamente activo. Las personas que saben escuchar son personas que se permiten interpretar constantemente lo que la

gente a su alrededor está diciendo y haciendo. Quienes saben escuchar son buenos constructores de narrativas, buenos productores de historias. Inventan relatos verosímiles, pues se ajustan a lo que se conoce sobre el tipo de experiencias vividas y leyes implicadas: "pueden imaginar fácilmente". Porque poseen el saber semántico adecuado, complementan el saber modal que les permite construir el relato que se les solicita. Por eso es factible tomar el relato real como convivio. Y el montaje de esta nueva escena, al tomar la vida real como convivio, modifica la relación autor-obra tradicional. La experiencia del autor se transforma en una nueva esencia, en lo real no hay autor pero hay escena y acuerdo.

Nos interesa la idea del rol integrador del arte y pensar sobre cómo los artistas pueden contribuir al desarrollo o aparición de espacios urbanos públicos, en tanto se los considera en términos de proporcionar mensajes y formas adecuados para estrategias de diálogo y de comunicación abierta. Encontrar modos de integrar diversas ideas, opiniones, formas culturales y artísticas en el espacio y el discurso público significa abrir canales para la auto-expresión sin restricciones.

Pensamos en encontrar posibilidades para entrar en diálogo directo con públicos masivos a través de una serie de proyectos artísticos; tanto en el espacio público físico como en el espacio público de los medios.

En síntesis, en la práctica de gestión del conocimiento, parte de la responsabilidad/acción docente consiste en operar como moderador, como motor de interés, como guía y conductor hacia la acción. Y ciertas respuestas, modos de actuar, hablar, mirar, pueden convertirse en un activo de comunicación y son factibles de ser incorporados en el circuito creativo del grupo con el cual se trabaja. De esta forma, la transmisión de conocimiento no se efectúa desde una óptica unidireccional (estudiada y acordada), sino que incluyen las formas emergentes del grupo, que se alimenta, retroalimenta y va en una tercera instancia de flujo comunicacional hacia fuera de su organización.

En este sistema, no sólo los responsables (los docentes) transforman el acto de emisión, los mismos grupos son los que se pueden convertir en emisores de

los mensajes. Esto afecta el planteamiento del trabajo general y las relaciones grupales. Ya no sólo actúan en el mundo offline sino que también tienen injerencia en el espacio común y en las redes de relaciones que se propician.

La tecnología es un recurso eterno y renovable pensándola desde su capacidad formadora de discursos, y aporta su semántica a la producción de obras de arte. Ya sean acuerdos tácitos en general, obras objeto, o planteos de dominio y espacios urbanos públicos.

Encontrar los modos de integrar diversas ideas, opiniones, formas culturales y artísticas, significa abrir canales para la auto-expresión sin restricciones, es una obligación que no se puede demorar en las instancias pedagógicas.

El arte de los objetos

A la hora de realizar un trabajo sobre objetos, es inevitable alzar la vista y darse cuenta que estamos totalmente invadidos por ellos, hasta el punto de comprender que el medio en donde se encuentra esta información, sea libro o formato digital, forma parte también, de este universo. Entendemos así que somos parte de una industria que nos nutre constantemente de lo que llamamos “objetos”, necesaria e innecesariamente, útiles o inútiles, bellos o funcionales, el mundo del hombre está lleno de ellos. Entendemos como objeto algo real, realizado por el hombre, compuesto por materia, que carece de vida y sus características y funciones pueden ser definidas de manera precisa, además de poseer forma determinada. Conceptualmente lo diferenciamos de la “cosa”, como producto de la naturaleza.

Para tratar la relación de estos “objetos” con el *arte*, nos remitimos a la Revolución Industrial, y más exactamente su segunda fase. El inicio se fecha entre los años 1850 a 1870, concluyendo en 1914, año en que se produce la primera guerra mundial. La primera etapa de la Revolución, más allá de producir un cambio sociocultural que da comienzo a la nueva era capitalista, la máquina de vapor se constituye en motor del cambio, tiene como consecuencia principal satisfacer al mundo de sus necesidades básicas de una forma masiva

y económica; como ejemplo más claro es el cambio en la industria del algodón. Cumplida esta primera etapa toda la máquina industrial se aplica a mejorar la calidad de vida, se desarrollan nuevas tecnologías vitales como combustibles, químicos y nuevos materiales. Es ahí donde los objetos y su relación con el consumo invaden la cotidianidad de la vida. Siempre han sido parte del universo simbólico del hombre, hasta el punto de que su aparición define etapas determinantes en la historia de su evolución.

En 1972 en la ciudad de Varna, Bulgaria, se encuentran los restos de un cementerio de finales del Calcolítico (4600-4200 aC.). Es en este sitio donde se hallan los primeros objetos de oro trabajados en el mundo, que enmarcan la cuna de la cultura europea; objetos que simbolizan el estatus de la persona, pero lo más importante, demuestran una sociedad organizada con individuos simbólicamente discriminados, referenciados a la hora de su entierro por las ofrendas objetuales que recibieron.

Entendemos así que los objetos que poseemos y utilizamos nos identifican, no solo como individuos, sino también como sociedad en nuestro tiempo y espacio.

Cuando en la segunda etapa de la Revolución a la que nos referíamos anteriormente, nace la elaboración en masa de objetos, nace también la cultura del desperdicio: no necesitamos consumir algo que ya tenemos, así que construimos nuestros productos con fecha de vencimiento.

Este mismo razonamiento fue realizado en su tiempo por los artistas contemporáneos. Junto a estos procesos socioculturales y de la mano de los vanguardistas de comienzos del siglo XX, nace en Europa, lo que hoy llamamos objetos artísticos, primero en un formato bidimensional -como por ejemplo la pintura/collage Dada y los assemblages de TristanTzara- llevados después a la tridimensión ya con objetos reales (ManRay, Marcel Duchamp, Pablo Picasso).

Estos objetos guardaban una profunda relación con lo impreso, ya que estaban realizados en su mayoría de los casos con material de desecho, objetos ya producidos por la industria, desechados por la sociedad y re-significados a través del concepto arte. El más conocido y contundente objeto artístico, que

lleva consigo el germen del arte conceptual es, sin duda, "El mingitorio" o "Le fontaine" de Marcel Duchamp. En 1917, Duchamp fue invitado por la galería Grand Central de Nueva York a formar parte del jurado de una exposición de artistas independientes. Sin informar a nadie, él mismo envió para participar en esa exposición un urinario de porcelana blanca firmado con el seudónimo "R. Mutt". Cuando su *Fuente* fue rechazada para la exhibición renunció al jurado y el incidente causó un escándalo que sacudió al mundo del arte. Con esta actitud provocadora quiso mostrar su desilusión ante las formas tradicionales del arte, pintura y escultura, como medios de expresión, y su rechazo ante la idea de que el arte y el artista tienen una naturaleza especial distinta a la de los hombres y objetos ordinarios. Su gesto de enviar a la exposición un producto comercial fabricado en serie y firmado por un "artista" inexistente, se opone radicalmente a la sacralización de la obra de arte como "creación única e irrepetible", salida de las manos de un "genio". Este desafío antiartístico proponía romper con las barreras del arte y ampliar sus horizontes.

El concepto artístico que Duchamp postula en obras como *Fuente* es el del ready-made, es decir lo ya hecho u "objeto encontrado". A objetos manufacturados se los descontextualiza de su entorno común y se les otorga una nueva identidad. Con ello, Duchamp ubica la esencia del acto artístico en la idea y selección del objeto, no en la creación ni en la imagen visual de la obra. De este modo, el artista se libera de la manualidad y, por ende, de la técnica, que la tradición artística entendía como indisolubles del acto creador.

En su momento, y quizá todavía hoy, obras como ésta se toman como una agresión. Marcel Duchamp usó este tipo de violencia para combatir las ideas convencionales del arte. Su actitud coincide con el movimiento dadaísta (Zurich, 1916), en donde se cuestiona la validez del arte mismo. Él y los dadaístas buscaron demoler las barreras entre el arte y la vida, declarando que cualquiera podía ser un artista y cualquier cosa podía convertirse en una obra de arte. Se trazaba rumbo hacia un arte tocable, que quebrara en el artista la posibilidad del uso de materiales pulidos al extremo de producir el alejamiento de la mano del observador -simple forma de atrapar- que quedará en esa posición, sin participar epidérmicamente de la cosa. A través del uso de

materiales innobles se buscaron experiencias de contexto cotidiano, delimitador del contenido, un arte tocable que se alejara de la posibilidad de abastecer a una elite que el artista ha ido formando a su pesar, un arte tocable que pudiera ser ubicado en cualquier hábitat y no encerrado en Museos y Galerías.

Otro ejemplo que debe ser citado es la obra de Kurt Schwitters, quien con sus MERZBAU realiza dentro de una habitación una sala de arte, destruyendo las paredes naturalmente perpendiculares y lisas por formas agregadas y construidas sin respetar el orden tradicional de esos elementos. Con él, otro término entra en vigencia: la ambientación. Marcel Duchamp y sus objetos resignificados, y Kurt Schwitters, con sus construcciones Merz, inauguran otra posibilidad para la obra en el espacio: el objeto ambientado.

Los objetos empiezan a aparecer en el panorama del arte ocupando diversos lugares: la ironía, el humor, el extrañamiento, la funcionalidad. Algunos artistas encuentran en los objetos una opción apropiada para su compromiso estético. Particularmente producen obras tridimensionales -no escultóricas- que llevan el sentido de su obra: Duchamp, ManRay, Carelman, MeretOppenheim, Warhol, Jeff Koons, Robert Therrien, Edgardo Vigo, Liliana Porter y tantos otros. Vigo define al “objeto plástico”, como una nueva forma de arte con un lenguaje propio. Más adelante, elabora un breve manifiesto refiriéndose a un arte “tocable”, “con errores” y “contradictorio”, centrado en la participación lúdica del espectador y en el cuestionamiento de la permanencia que la obra funda en su clausura material como objeto destinado a la contemplación: “...Se propone: no construir más imágenes alienantes sino señalar aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibilitan...” (1968).

Plantea una vuelta a lo urbanístico cotidiano como activación de la sociedad hacia el proceso estético y proclama

la calle albergadora del objeto señalado presenta a las estructuras estéticas y constantes del hombre, la posibilidad de estar presente en nuestro diario transitar y no estar cobijadas... Lo colectivo de su vivir, lo demográfico, son factores que el arte no debe dejar de testimoniar. Son señales que marcan una época. Pero éstas no deben representarse sino presentarse... (Vigo, 1968)

Los objetos artísticos son de una variedad innumerable. Interesan aquí aquellos que llevan impresos en su ejecución. Encontramos artistas que imprimen sus obras, como los empapelados de Warhol y otras obras que son reinterpretaciones de obras de artistas que revisten funcionalidad.

Existe una brecha entre obras estrictamente artísticas y aquellas que son funcionales-artísticas; ambos casos son abordados en la práctica del taller. Generalmente, las que no tienen pretensiones de función, se acercan a mensajes irónicos o humorísticos, aprovechando el juego que propicia extraer de contexto un objeto conocido. Los objetos artísticos-funcionales, combinan ambas instancias: a veces una prima sobre otra, ejerciendo soberanía, pero siempre se alejan del objeto común, demostrando sus cualidades estéticas al usuario.

El objeto inmerso en el sistema simbólico del arte, surge como una propuesta crítica frente a una sociedad en crisis, previa a los procesos históricos más importantes que van a determinar la historia de la sociedad contemporánea. Formalmente se aleja del arte de representación, y se vuelven manifestaciones materiales, iconográficas de su época y de la sociedad que las crea y utiliza. Entendemos así que su significado y su comprensión se modifican continuamente, reconociendo indefectiblemente su capacidad iconográfica sintetizada en su materialidad, lo que poco se refleja en los métodos que la industria tiene para hacerlos perecer.

Megagrabado

En el marco de la I Bienal Universitaria de Arte y Cultura, realizada en la ciudad de La Plata en el año 2010, se realizó una acción gráfica colectiva que involucró aproximadamente a cuatrocientos participantes.

Se trabajó conjuntamente con siete cátedras de la Facultad de Bellas Artes y de Diseño Industrial en la confección de un grabado a gran escala.

La temática propuesta tuvo como eje la representación visual de diversas instancias locales. Cada participante trabajó con un módulo cuadrado de un metro de lado, donde realizó su matriz en relieve: placas de isopor fueron devastadas para producir el negativo de la imagen. El día del evento se concatenaron sobre una calle en el Paseo del Bosque de la ciudad de La Plata las cuatrocientas placas, se entintaron con tinta gráfica, y sobre tela de algodón se imprimió mediante una aplanadora de asfalto.

Como resultado se obtuvo una impresión de cuatrocientos metros de largo, que se emplazó a modo de laberinto entre los árboles del bosque platense.

Más allá del impreso final, que deslumbró por su magnitud y resolución, lo inusitado del trabajo fue la producción colectiva, el encuentro previo entre docentes y estudiantes al evento, al momento de definir las imágenes y confeccionar las matrices propició un inusual intercambio en las prácticas de los docentes de las facultades involucradas. Clases con asistentes de distintas materias, docentes rotando por talleres y aulas, estudiantes de distintas materias reunidos por el trabajo común, intercambiando conocimientos y puntos de vista sobre las posibilidades materiales del trabajo. También se debieron implementar nuevos espacios para la producción, debido al tamaño y la cantidad de matrices desplegadas: se trabajó en la calle, en el espacio común de circulación urbana, y se generó un punto de encuentro de interés inaudito entre el público transeúnte y nuestra actividad. Las necesidades espaciales llevaron la tarea a la calle, y como añadidura conceptual, se generó un lugar de producción frente a públicos no especializados que compartieron momentáneamente el despliegue técnico-artístico en cuestión.

El desarrollo necesario para la realización de una obra de estas dimensiones transformó la impresión en un hecho estético en sí mismo. Sumando la ocupación espacial, el tiempo de producción, el despliegue de agentes activos, la proliferación cromática y la exaltación propias de un evento multitudinario, se generó una experiencia artística de acción e intercambio que funcionó como obra participativa. Fue posible gracias a la suma de esfuerzos y aportes varios, en función de la obra a imprimir, que, finalmente, fue una gran excusa para la reunión y el encuentro cercano.

Libro de artista

El libro de artista no es un libro para bibliófilos, ni un libro ilustrado, tampoco un libro sobre el arte, ni un libro de arte. El libro de artista es una obra de arte.

Por esta razón y como cualquier trabajo artístico hay que imaginarlo desde el mismo momento en que el artista lo comienza a imaginar hasta el instante de la manipulación por cada espectador / actor.

Ese destinatario último es que por fin se encuentre con el libro en esa relación íntima que significa el goce de poder acariciarlo e ir descubriendo en cada paso la sensualidad de tenerlo en sus manos.

(Juan Carlos Romero, 2009)

Es una obra simbiótica de muchas posibles combinaciones, de distintos lenguajes y sistemas de comunicación. Quizás debamos deducir que el libro de artista, no radica en el ser de un libro, sino en una operación estética que lo asimila, parasitando su esencia. En esta práctica la operación artística absorbe un producto cotidiano para hacerlo suyo y establecer un hecho estético. El libro de artista transmite información, su propia información, su propio lenguaje, pero a su vez transmite el sentido comunicacional del elemento que parasita.

Con el libro de artista nos confrontamos a una estrategia estética que divulga su lenguaje en secuencias espacio-temporales, de diversas posibles lecturas y combinaciones que apelan a varias instancias: táctil, olfativa, visual, auditiva, a partir de juegos/propuestas participativas. Puede establecerse una relación de carácter intimista entre el lector y el objeto, dada por la proximidad a que demanda –generalmente- su contemplación. Desde el punto de vista del artista, el concepto se puede definir como un soporte más, pero sus especiales características hacen de él un medio con posibilidades mucho más amplias: el juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales; la posibilidad de unión entre la pintura, la escultura, la poesía experimental, las artes aplicadas, el libro de edición normal y los más diversos procedimientos artísticos y elementos plásticos tradicionales o innovadores como el CD o el video. Todas estas

múltiples combinaciones proporcionan un sentido lúdico y participativo a la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir.

En él se apela a la consideración más primaria de la co-creación, dice José Emilio Anton “No hay espectadores, hay actores en una obra que se va realizando al pasar cada escenario-página.”. A partir de este carácter nos permitimos considerar el libro de artista una inmanente esencia de actualidad, que lo separa de las prácticas ortodoxas de arte, un soporte subversivo que marca nuevas estrategias de sentido, y que a partir del anclaje en un objeto, consigue, en síntesis, una libertad creativa total.

Se debe tener en consideración la síntesis del proceso, es decir, la palabra libro. Como unidad semántica, es un transmisor de información. Si bien es un objeto, su soberanía radica en que no es un objeto cualquiera, más allá de su uso, su valor significativo representa un valor intercambiable pero siempre representativo; existe un lugarpreciado donde se instalan los libros, desde donde su sistema operativo rememora hábitos y actitudes considerablemente valoradas.

Un libro es un enigma a desentrañar, esconde dentro un conjunto de organizaciones de posibles vivencias, repertorios establecidos o utopías. Enuncia, anuncia y denuncia posibilidades de lecturas y reflexiones. Es un cuerpo crítico. El libro de artista es un conjunto de operatorias disímiles. Ya sea como obra única o seriada, desarrolla por lo general alguna de las potencialidades enunciadas.

Como obra de arte trata de recuperar el valor de único que el libro ha perdido por el factor editorial pero desarrollando en este sentido aurático las posibilidades tipológicas, formales, conceptuales y técnicas que lo manifiestan. Arribamos a la idea de libro de artista como operación crítica, que se elabora parasitando un cuerpo previo (el libro) en pos de una práctica artística que aporta variabilidad en sus recursos y discursos y se posiciona entre las manifestaciones contemporáneas por medio de reflexiones sobre la praxis del objeto, y que básicamente hace un aporte en los modos de recepción de las obras.

Como antecedentes, encontramos producciones de ediciones artesanales, realizadas antes de los años '60, que se emparentan con los libros de artista, y los libros d'artistes (en general se trata de ediciones de lujo encargadas por un marchand, o las publicaciones dadaístas, surrealistas y de los suprematistas rusos).

Los libros tipográficos son también un antecedente de esta modalidad. Existen aún muchos artistas gráficos que se dedican a este tipo de ediciones. Son publicaciones que en general están realizadas en pequeños talleres independientes, impresos en muy buen papel, en composición a mano con tipos móviles y en tirajes limitados, que raramente superan los 100 ejemplares. De textos con tipografías combinadas o con texto e imagen, cuando las tiene, son grabados: xilografías, litografías, aguafuertes, serigrafías, electrografías. Casi sin excepción estos ejemplares contienen al final de la página un colofón o colophon (la palabra viene del griego para cima o cúspide) e indica el término del libro. En el colofón se agregan los datos del impresor, el artista, el escritor, la fecha, el lugar y si es el caso, el traductor y quien encargó la edición.

A modo de ejemplo, algunos libros locales como el libro tipográfico de Juan Carlos Romero (*Textos de mi vida*, 2012), los libros de artista colectivos gestionados por Vórtice, o, sin ir más lejos, los producidos bajo el lema *Universo del calzado*, como trabajo desarrollado en la cátedra.

Las posibilidades tipológicas, formales, conceptuales y técnicas de los libros de artista son muy variadas; sus infinitas formas creativas hacen necesario aventurarse en un intento de clasificación, teniendo en cuenta que cualquier propuesta quedará siempre superada por su variedad y complejidad (muchos libros podrán situarse en varios apartados simultáneamente). A veces se trata de ejemplares únicos, pero otras se producen en pequeñas ediciones o se trata de objetos intermedios entre la pintura y/o el grabado, y la escultura. En ocasiones, el carácter lo aporta el hecho de tratarse de intervenciones sobre libros ya editados, lo que se conoce como libros alterados. Como se ve, el campo de las posibilidades es amplio y no está cerrado.

La clasificación más primaria, pero importante por su clara diferencia, estaría dada por el número de ejemplares realizados de cada libro, tendríamos, por

tanto, dos apartados: el libro de artista de ejemplar único y el libro de artista de edición o seriado.

El libro de artista de ejemplar único engloba, lógicamente, toda obra de un solo ejemplar que normalmente irá firmado por el autor. Encontramos distintas tipologías:

-Libro intervenido: partiendo de un libro de edición normalizada, el artista lo manipula hasta convertirlo en una obra propia.

-Libro editado: pensado y realizado como libro - obra de arte

El libro de artista de edición o seriado es aquél cuyo número de ejemplares suele ir de cinco a mil ejemplares. También encontramos distintas tipologías en función de su realización:

-Edición manual: realizado en su mayor parte o en su totalidad por un artista plástico utilizando las más diversas técnicas de reproducción, como la serigrafía, la litografía, la linografía, el aguafuerte, la xilografía, el offset, la electrografía, impresiones digitales, etc; pero siempre controladas por el propio artista.

-Edición industrial: otra posibilidad es la edición del libro a cargo de una editorial especializada en libros de artista; para poder denominarlos así, la edición tendría que estar pensada, diseñada, realizadas sus planchas o sus pantallas o sus prototipos por el artista, quedando la editorial encargada de poner los medios para su reproducción exacta, bajo la supervisión del propio artista. La tirada tendría que ser limitada y los ejemplares deberían estar firmados y numerados por el artista, al igual que se establece para una obra gráfica.

También pueden clasificarse en libros individuales y grupales. Los grupales suelen responder a convocatorias, donde un editor establece las condiciones de participación, es decir, formato, tipo de soporte, color o colores de la impresión, técnica de impresión, temática, etc. Cada participante envía tantas copias como ejemplares se realizarán, y queda en manos del editor el armado de los libros.

Y por los formatos, que son ilimitados, aunque pueden enumerarse algunos ejemplos:

-Libro de artista original: manteniendo una estructura formal semejante a algunos de los soportes tradicionales literarios, el artista realiza una obra plástica única por cualquier procedimiento. Ejemplo: libro agenda.

-Libro objeto: la obra se realiza con vocación tridimensional, contemplándose como una totalidad en su forma. Libros que no son libros. Ejemplo: libro caja.

-Libro montaje: las obras que, situadas en un espacio, actúan sobre éste o que sus dimensiones tridimensionales sobrepasan el formato tradicional del libro, condicionando al espectador en su relación con el entorno. Ejemplos: libros de pared; libros para colgar, libros mesa.

-Libro clausurado: generalmente relacionado con lo prohibido, lo oculto, no se puede acceder a ellos. Ejemplo: libro cosido en sus cuatro laterales.

-Libros parásitos: libro dentro de otro libro. Ejemplo: matrioska.

También se pueden clasificar por el estilo artístico: expresionistas, minimalistas etc.

En cualquiera de sus variables todo libro de artista debe tener el colofón, destinado a informar los rasgos técnicos del libro: "...este libro se terminó de editar..." se agrega en la última página y, aunque puede ser de características poco formales, debe presentar nombre del impresor, lugar y fecha de la impresión, cantidad de páginas, tiraje, autor/autores y demás datos que competen a la obra.

La edición y la distribución de los libros de artista pueden ser aspectos de total independencia, ajenos a los modos que establece el circuito de las instituciones culturales y comerciales. En palabras de Ral Veroni (3)

En la actualidad los libros de artista rompen con casi todo criterio de generalización: los hay de un solo ejemplar, hechos a mano, impresos con una patata, impresos en offset en tirajes superiores a los mil ejemplares, o en ediciones continuas que varían según el tiempo y el lugar donde el artista realiza la obra. Están los múltiples que intentan democratizar la obra y las ediciones limitadas y lujosas (Ral Veroni, 2009)

En los últimos años, con el desarrollo de la gráfica digital, las impresoras laser o de chorro de tinta, muchos artistas tienen la posibilidad de desarrollar un

pequeño sello editorial desde su casa. Es el caso de *Home made ediciones*, un ejemplo de obras en pequeño formato producidas por Corina Arrieta, artista que reside en la ciudad de La Plata.

Acerca de la distribución de los libros de artista: el carácter de la edición, el formato y el precio son los que establecen el circuito. Desde hace ya un tiempo los locales especializados en libros de artista van extendiéndose por el mundo. Locales importantes se sitúan en Amsterdam, Boekie Woekie, en Londres, Bookartbookshop, el más grande es Printed Matter en Nueva York; todos ellos con más o menos condiciones aceptan los trabajos enviados. También aportan al circuito las tiendas de los museos, las galerías de arte y las inventivas propias de los artistas que quieren acercar sus producciones al público en general.

La propuesta de trabajo *El universo del calzado*, contó con una producción que fue expuesta en el hall de la biblioteca de la Universidad Nacional de La Plata, en ese caso los ejemplares no estaban a la venta.

Arte correo

La idea de abordar al arte correo tiene que ver con nuestra práctica profesional. Trabajamos con el lenguaje en el campo de las artes gráficas y nuestro hacer se instala en la producción visual. Sostener que trabajamos con el lenguaje implica hablar de un campo de batalla simbólico en el que se producen, se distribuyen, se reproducen, se impugnan, se resisten, se configuran las prácticas sociales de la cultura, sus representaciones estéticas, filosóficas, políticas. Carlos Pamparana plantea que el arte correo se pregunta si es posible alcanzar la utopía y si el hombre puede prescindir de sus cuestiones personales, en pro de las colectivas, que pone de relieve la contradicción, entre la visión utópica del individuo, del artista, de la ética del presentimiento y el arte que nace de un individuo que busca nexos con la realidad, con su cultura; y finalmente, que interroga sobre el multiculturalismo, la globalización, la arrogancia de las potencias occidentales, que condicionan la vida en el mundo.

El Arte Correo o Arte Postal, en inglés Mail Art, es un movimiento planetario de intercambio y comunicación a través del medio postal. Es una práctica experimental surgida entre los años '50 y '60 en distintas partes del mundo. Experiencias similares habían sido realizadas anteriormente por el dadaísmo y fluxus. Mallarmé, el readymade y los surrealistas, saliendo de la representación mimética, hacen aparecer lo experimental como un proceso permanente de la producción artística: experimental en permanente inestabilidad.

La propuesta consiste en el intercambio horizontal y en red, en un canal alternativo al del circuito del arte oficial (galería-museo) tomando como medio de difusión el correo oficial. Su origen se produce al buscarse redes alternativas de comunicación artística, adoptando diferentes soportes, como estampillas, postales, publicaciones, sellos de goma, sobres intervenidos, cadenas de cartas, etc. Su estructura es rizomática por excelencia, ya que no propone jerarquías, sino que se expande permanentemente en forma de red. Hay un borramiento del artista como genio creador y de la obra única aurática, dando lugar a las obras de colaboración y en proceso. El relato deja de ser único y se abre a la multiplicidad de hacedores y sentidos, entendiendo la producción como un proceso experimental y de intercambio recíproco. El autor muere en el sentido tradicional, asume distintas voces y se disuelve su operación unívoca. La práctica se des-jerarquiza, quiere escapar de la situación arte.

El hecho de utilizar un medio de comunicación para una acción estética, condiciona las características del objeto a enviar, en cuanto a tamaño, peso o forma, que deben atenerse a las condiciones establecidas por los distintos servicios postales de cada país. Es frecuente que existan *transgresiones* del sistema por ambas partes: a veces los artistas postales juegan con las especificaciones estatales del correo, y otras, los funcionarios permiten la circulación de esos objetos en un juego del que ya forman parte, sean o no conscientes de ello.

El canal es parte integrante, y a veces la de mayor peso, en este tipo de obras: aporta el ruido, la incertidumbre o la intervención sobre la obra en las distintas

fases administrativas por las que transcurre el viaje postal. Pero el arte correo es algo más que un simple intercambio de arte a través del correo, es sobre todo, comunicación. Ambos aspectos, arte y comunicación se funden en el envío postal, primando en cada ocasión y dependiendo de cada artista postal, uno sobre el otro, o estableciendo una compensación entre ambas características.

La obra proceso asume la apuesta del arte por fracturar sus límites y establecer colectivamente la participación en las transformaciones del contexto social. Una característica del arte correo es que se trata de un arte de redes, provocador de sentidos y re-significaciones de la comunicación, de construcción de una subjetividad a través del uso y de los sentidos de la distribución de los mensajes. Nace con el auge de los medios de comunicación masivos donde la sociedad de consumo es penetrada y controlada por estos nuevos canales. Uno de sus principios es la libertad de expresión, aunque algunos proyectos pueden tener temática, el artista tiene la libertad absoluta para su actividad. No hay selecciones ni jurados, todos los trabajos se aceptan y se exponen. No se pueden vender, los trabajos enviados permanecen en manos de sus receptores en forma de archivos, quienes tienen el derecho de exponerlos, coleccionarlos o disponer de ellos como deseen, así como realizar catálogos, todo dentro de las posibilidades económicas de cada participante. La utilización de seudónimos o nombres colectivos se estableció como una práctica habitual, que atacaba al sujeto individual, moderno y occidental. No es un arte entendido como un bien de consumo cultural y de un artista “genial” que crea en su inspiración y soledad.

Nacieron entonces miles de pequeños universos en una galaxia de soledades acompañadas. Racimos madurados por obra y gracia de la RED que los cobijó. Una democracia tan joven que, casi sin darse cuenta, todos la comenzamos a explorar. Estábamos practicando un arte nuevo, pensado para una transformación social global. (G.G. Marx, 2010: 111)

En Argentina, en la década del '60, el arte vivía un momento de cambio, no sólo formalmente sino que apostaba romper los límites para participar del

colectivo de las transformaciones sociales. Tanto a nivel nacional como internacional se asistía a una fuerte radicalización política y estética. Y es en este contexto donde el arte correo, entendido como uno de los emergentes situacionales, unía a artistas y amateurs, en una producción de discurso que transformaba radicalmente, no sólo el modo de producir en su dimensión estética, sino también el de participar activamente del discurso social como dimensión política. Se percibían los efectos de la modernidad en campos artísticos que no tenían tradición de ruptura en Latinoamérica, y aun así retomaban el anhelo vanguardista de unir arte y vida, en contextos de dictadura y opresión.

Los enlaces fueron el reaseguro para la preservación de la vida de los artistas del Cono Sur, y el arte-correo la boca de salida de los mailfriends de Europa del este, para pronunciar el mundo y hacer circular sus esperanzas más allá de los muros visibles o invisibles. (G.G. Marx, 2010: 121)

El arte correo no es una estética en particular sino que surge del deseo de vincular, a modo de reflexiones visuales, elementos de su soporte con la poesía visual.

Ubicamos los antecedentes de la poesía visual en Mallarmé, quien altera la sintaxis y la estructura gráfica de la edición poética, cambia la tipografía y la composición del texto, establece varias lecturas y destaca el carácter musical de la poesía. Carácter doble de la poesía visual y fonética. *Un coup de deu...* de 1897 introduce el azar como clave de la creación artística, con el control de la convención del código. Produce un corrimiento hacia el lector no sólo por el código, sino por hacerlo cómplice, jugar y leer no linealmente. Pone en evidencia el gesto y la corporeidad, la huella del cuerpo en la escritura. El arte correo reúne diferentes tipos de expresiones y diversos soportes: estampillas, postales, publicaciones, sellos de goma, sobres intervenidos, cadenas de cartas y diferentes modelos de propuestas del tipo colaborativa: "intervenga, pase y devuelva al remitente". En las revistas o publicaciones autofinanciadas por sus productores, grabadores o literatos, intercambian lúdica y visualmente las portadas, notas y/o reseñas. Picabia, Schwitters, Duchamp, Octavio Paz empiezan a incorporar música y hacen intercambio por correo autofinanciado.

Poema, proceso experimentación. La emergencia de una red latinoamericana de envíos por correo se remite a fines de 1960 con intercambios de publicaciones como *Ediciones Mimbres* o *Los huevos de Plata* (desde Montevideo), *OVUM 10*. El circuito se completaba con las revistas *Diagonal Cero* y *Exágono*, del poeta argentino Edgardo Antonio Vigo; *Processo* y *Ponto* de los procesistas brasileños liderados por Wladimir Dias-Pino; *La Pata de Palo* (editada en Venezuela por Dámaso Ogaz), y la cubana *Signos* que coordinaba Samuel Feijóo, desde Santa Clara de Cuba. Todas eran revistas de poesía experimental o de 'poesía nueva', tal como se la llamaba en aquellos días.

En Argentina las primeras manifestaciones de arte correo fueron realizadas por Liliana Porter, Luis Camnitzer y Edgardo Antonio Vigo. Liliana Porter denominó a sus primeros envíos como "exposiciones por correo", tiempo después hablará de cierta contradicción.

"Lo que los unió fue "(...) una nueva actitud ética artística, de la que nacieron (...) formas inéditas de expresión". (Richter 1973, p. 12) En este caso, fue la ética de la solidaridad y de la hermandad intercontinental." (G.G. Marx, 2010:138)

Vigo en la ciudad de La Plata arma un campo del arte nuevo, asumiendo un lugar crítico de productor experimental. Activar como acción diferida, a partir de esa práctica se puede reconciliar arte y vida. Denomina al arte correo "comunicación a distancia". Entre los años 1962 y 1968 edita en la ciudad de La Plata la revista "Diagonal Cero.

La "Última Exposición Internacional de Arte Correo" fue realizada en 1975 en la galería Arte Nuevo de Buenos Aires por Vigo y Zabala. En realidad fue la primera y la última, por un tema de discusión entre estos dos artistas ya que Vigo se resistía a exponer obras de arte correo en un circuito artístico que se contradecía con esta práctica. Finalmente se concretó la muestra con la condición que fuera la única, de ahí el nombre de la exposición. Participaron casi 200 artistas de varios países, Juan Carlos Romero, Carlos Ginzburg, Graciela Gutiérrez Marx, Víctor Grippo, Liliana Porter, Alejandro Puente,

Clemente Padin, Luis Camnitzer, Anna Banana, RayJohnson, Bill Gaglione, OnKawara, Julian Blaine, Hervé Fischer, entre otros.

Muchos artistas argentinos trabajaron y siguen abocados a esta práctica en distintos puntos de nuestro país, tejiendo redes con artistas chilenos, uruguayos, brasileños, cubanos, europeos. Graciela Gutiérrez Marx integró con Vigo durante diez años el grupo Germax-Vigo y hoy es responsable del periódico correo Hoja Hoje Hoy. En Rosario, las artistas Claudia Del Río, Graciela Sacco y Rubén Porta siguen alimentando el circuito del ya institucionalizado arte correo, que según ellos comenzó como una opción al “arte oficial”. Porta considera esta modalidad como un circuito alternativo para hacer conocer la imagen masivamente con un mensaje que perdurará en el tiempo. En Mar del Plata hay una corriente importante impulsada por Mario Gemín desde 1985. En ese año conoció a Vigo, con el cual estrechó una amistad que derivó en la realización del arte correo en esa ciudad.

Fernando García Delgado organizó en 1996 el proyecto *Vórtice Argentina*, integrando varias disciplinas como sellos, tarjetas postales, libros de artistas, objetos, performances. Es un lugar vinculado al arte correo, la poesía visual y los libros de artistas, tiene un archivo con la participación de decenas de artistas como Edgardo Vigo, León Ferrari, Hilda Paz, Juan Carlos Romero, Osvaldo Jalil, Claudia Del Río y Fernando Fazzolari entre los argentinos. Vórtice Argentina tiene sitio en la web desde donde organiza sus proyectos y convocatorias. En 1999 fijaron el día 5 de diciembre como el “Día del Arte Correo”, fecha elegida por ser el de la primera y última exposición organizada por Vigo y Zabala en 1975.

En la actualidad hay cantidad de artistas que siguen haciendo del arte correo una práctica cotidiana, armando redes, mandando y recibiendo, jugando con esa sorpresa del enviar y recibir, a veces sin conocer al destinatario. Vigo decía que en el arte correo hay una cosa muy linda, que es imaginarse al otro. En el sólo hecho de mandar algo o que te manden encontraba él un acto artístico de amor. Según este pensamiento, el arte correo no es sólo estético, sino que tiene una inserción en la soledad.

En el presente esta práctica se ha extendido al correo electrónico, denominándose *e- mail art*. Las innovaciones tecnológicas no han cambiado su concepto originario, sino que muy por el contrario, lo han potenciado, estableciendo una red mundial de arte colectivo.

Notas

- 1) *Realidad como escenario* es un informe acerca del trabajo de la creación artística a cargo de Catalina Viera Muñoz, Santiago de Chile.
- 2) El termino Arte Contextual no debe confundirse con lo que es el arte público, aunque en algunos casos se refieren a lo mismo. Si bien ambos son recursos que se insertan en un contexto ajeno al arte, el arte contextual contiene al arte público. El primero consiste en situar practicas del arte que se alejan de los circuitos tradicionales de exhibición, y que en términos generales se mantienen al margen, según el texto de Ardenne, hasta liberarse de los límites que representan el espacio del museo, la galería, para lograr afiliarse con el mundo.

Bibliografía capítulo 3

Antón; José Emilio (2008). *El libro de artista*
Consultado en
<http://librosdeartista-anton.blogspot.com.ar/>

García Canclini, Néstor (2010). *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.

Gubern, Román (1995). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Corona Martínez, Alfonso (2010) *Miami Stars. Una conversación con Rosario Marquardt y Roberto Behar*. Revista Barzón. Numero 54 (de la página 169 a la 179)

Consultado en

<http://www.rr-studios.com/publications/54.pdf>

Ral, Veroni (2010). *La muestra nómada*

Consultado en

<http://www.indeprintent.com/intervenciones/lmnomade/index.htm>

Sívori, Eduardo (1993). *El arte correo es una práctica alternativa que tiene adherentes en varios países del mundo*.

Consultado

<http://www.geifco.org/actionart/actionart03/secciones/3letra/artistas/deLaLetraAPoesiaVisual/vigo/index.htm>

Virilio, P., Baudrillard, J. Perniola, M. Casetti, F. (1989). *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.

Epílogo

Hemos referido en las páginas precedentes las prácticas efectuadas en el desarrollo de las cursadas del taller grabado y arte impreso complementario se imprime, diseñadas para este ámbito académico con la intención de promover la comprensión y difusión de la gráfica como soporte para un arte en situación de contemporaneidad; y también de dar a conocer los variados modos de producción de obra disponibles. También esbozamos un recorrido de la gráfica artística desde sus orígenes y a través de múltiples miradas (seguramente, no las únicas posibles).

Tratamos de poner en palabras las experiencias transitadas durante estos cuatro años de práctica docente, entendiendo fundamentalmente que la imagen impresa no puede separarse de los discursos informativos y científicos contemporáneos, y que además, constituye el canal de experimentación propicio para una realización artística comprometida y consustanciada con la actualidad; y que las técnicas de impresión, los procesos fotomecánicos y la producción digital aportan características sustanciales a esta modalidad del arte. Por esto es que hemos concebido a la técnica como parte intrínseca de nuestro hacer, ya que permite existir/comunicar en el mundo. La búsqueda en lo circundante, en las nuevas posibilidades que se generan en la contemporaneidad acompaña de manera íntima al desarrollo del arte impreso. Las máquinas y herramientas son parte de la cultura, no se las puede escindir, forman parte de nuestra vida.

Situándonos dentro de las múltiples posibilidades que ofrece lo impreso, disfrutamos mediante nuestro quehacer el hecho de transmitir a los estudiantes el valor del trabajo del artista plástico entendido como un profesional inmerso en una realidad con la que puede interactuar y vehicular sus conocimientos específicos. Propiciamos un acercamiento a la idea de

profesionalismo en la labor artística; y mostramos las posibles opciones de un futuro laboral real vinculado a las artes plásticas.

Creemos entonces que venimos realizando con el trabajo de estos años junto con los estudiantes prácticas artísticas que contemplan los aspectos de materialización y uso, esto incluye el conocimiento de la existencia de un mercado de materiales, herramientas y sistemas de impresión que deben ser manejados, abandonando la idea romántica del artista que debe trabajar como si fuera un solitario desentendido de su medio elemental.

Partiendo del concepto de que los sistemas y técnicas de impresión constituyen la materialidad del arte impreso y que es necesario que el estudiante los conozca e incorpore para lograr la adquisición del lenguaje específico de la obra gráfica; la propuesta que se ha pensado e implementado, contempla como eje fundamental el proceso de elaboración de la obra impresa. Las técnicas son presentadas como herramientas necesarias en función de un discurso y se promueve que los alumnos hagan uso de ellas de acuerdo a sus necesidades expresivas.

Teniendo en cuenta estos paradigmas esta cátedra se presenta como un espacio experimental, donde cada actor construye su universo expresivo en relación a necesidades y propuestas propias y sugeridas. En este contexto, se han desarrollado acciones gráficas grupales en el medio urbano, abordajes del dominio público, construcciones de objetos impresos -artísticos o utilitarios-, propuestas de arte correo y producciones de libros de artistas.

Abordar esta aventura comunicacional escrita, con la certeza de haber sido fieles a nuestra pasión por un proyecto de trabajo artístico y pedagógico, nos devuelve al hecho fundamental del placer por el hacer, compartir y crear mediante procesos de elaboración de obras impresas. La posibilidad de editar este libro, nos hizo reflexionar acerca de un trabajo que amerita ser divulgado y compartido, para hacer extensiva la felicidad de lo logrado, dar cuenta de lo encontrado en el camino, de las múltiples vías y redes que se han conformado a partir de cada experiencia implementada y de las vivencias compartidas a lo largo de estos cuatro años, con los distintos grupos de trabajo que se

conformaron en el taller y que se acercaron para dar su aporte interesado y desinteresado a cada propuesta surgida.

IMÁGENES

Trabajos grupales

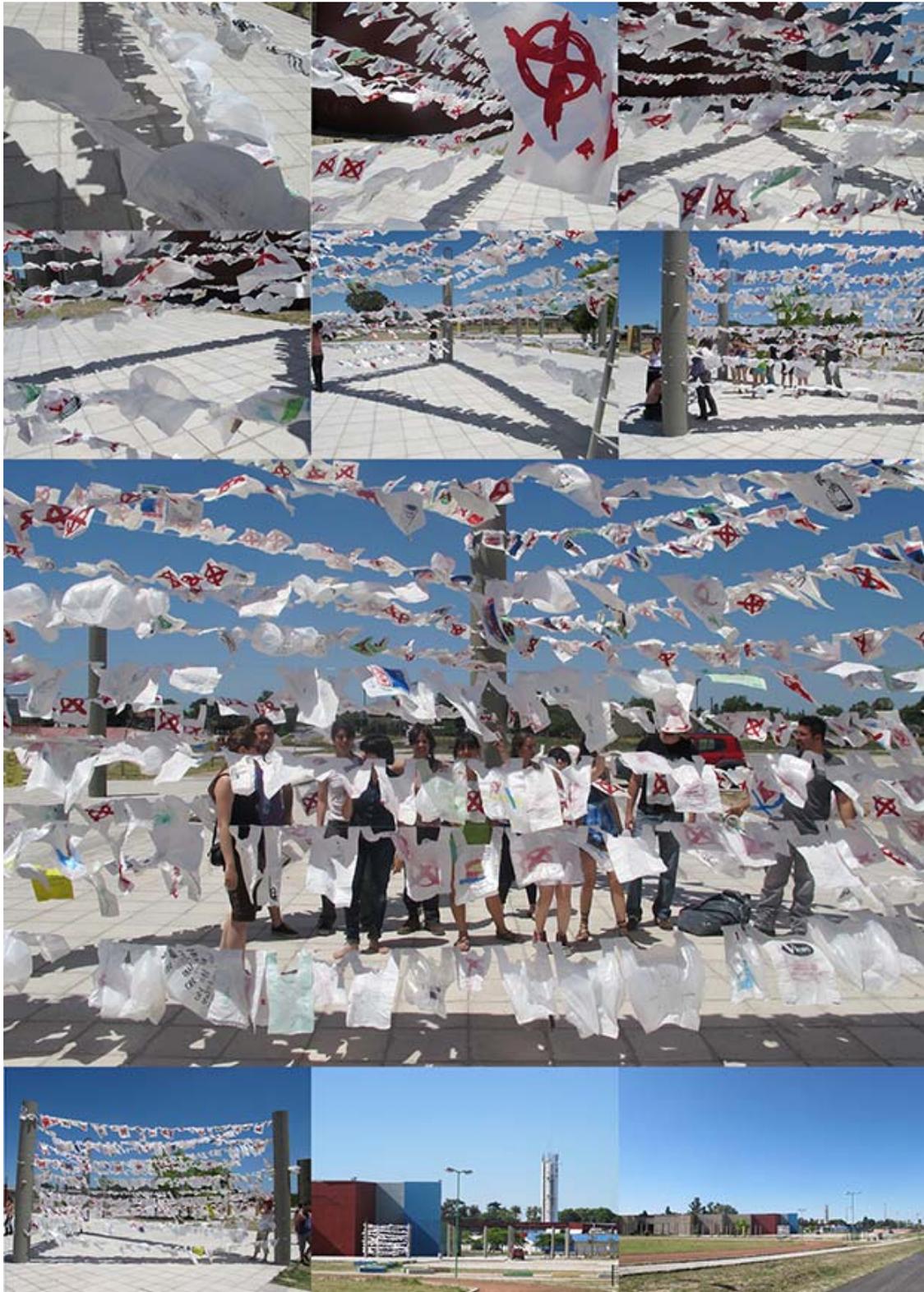
Acciones gráficas colectivas. Arte en contexto



Mural gráfico realizado en el 1º congreso jóvenes en arte(s), Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP.2009.



Arte en contexto: participación en el 1º Aerosol fest (organizado por la Municipalidad de La Plata). Banderas - serigrafías - 2011.



Arte en contexto: participación en el 1º Aerosol fest (organizado por la Municipalidad de La Plata). Banderas - serigrafías - 2011.



Obra de sitio específico que transforma una fachada hogareña en palacio renacentista



Acciones gráficas colectivas: intervención con estampas en carrito cartonero, para posterior venta y reciclado. 2010.



Acciones gráficas colectivas: intervención con estampas en fachada de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.2008.



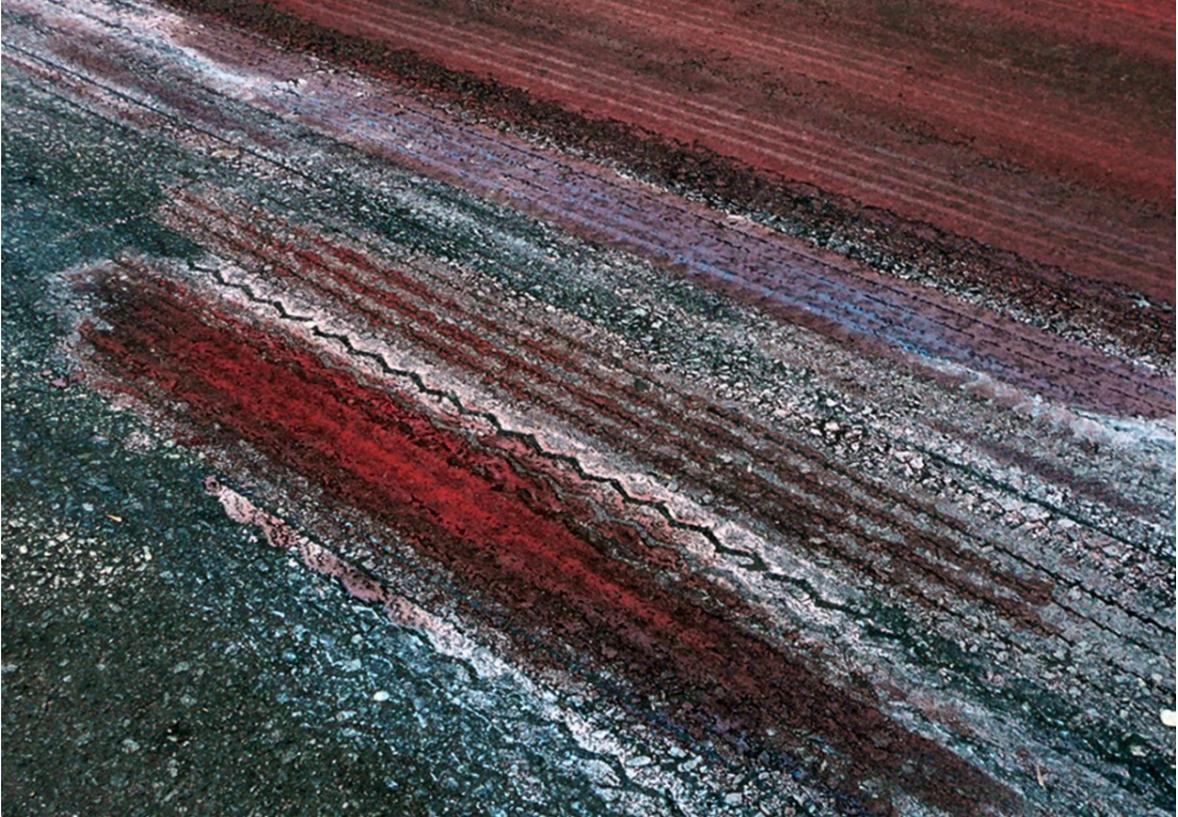
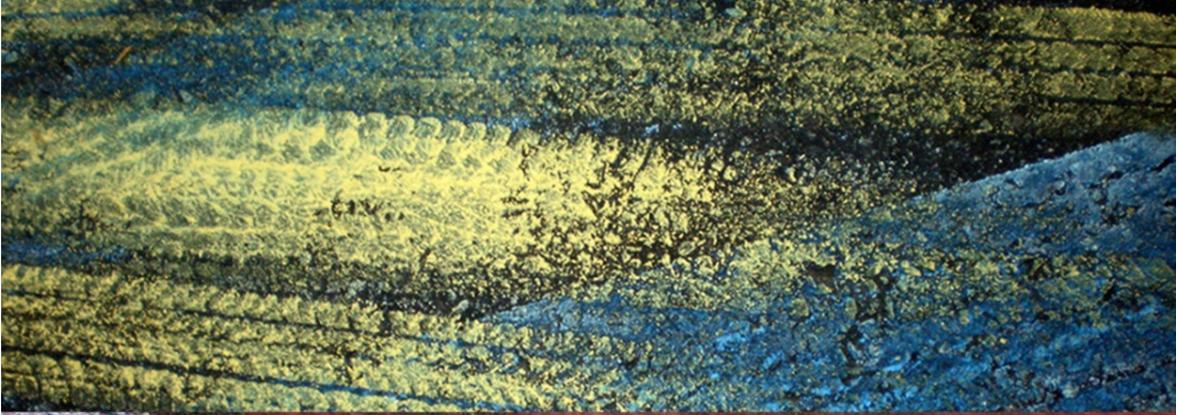
Guerra de bollitos. Combate de estampas. 2011.

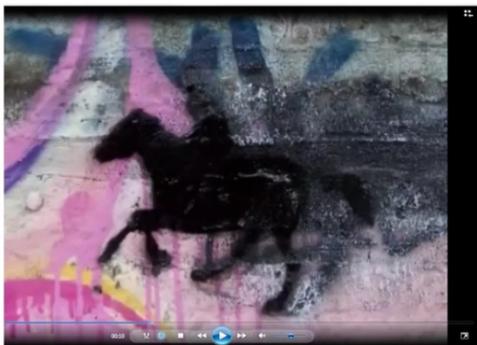


Barcos y flores: se construyeron a partir de papeles impresos recolectados de la calle y la instalación se realizó en el parque Saavedra, ciudad de La Plata. 2010.

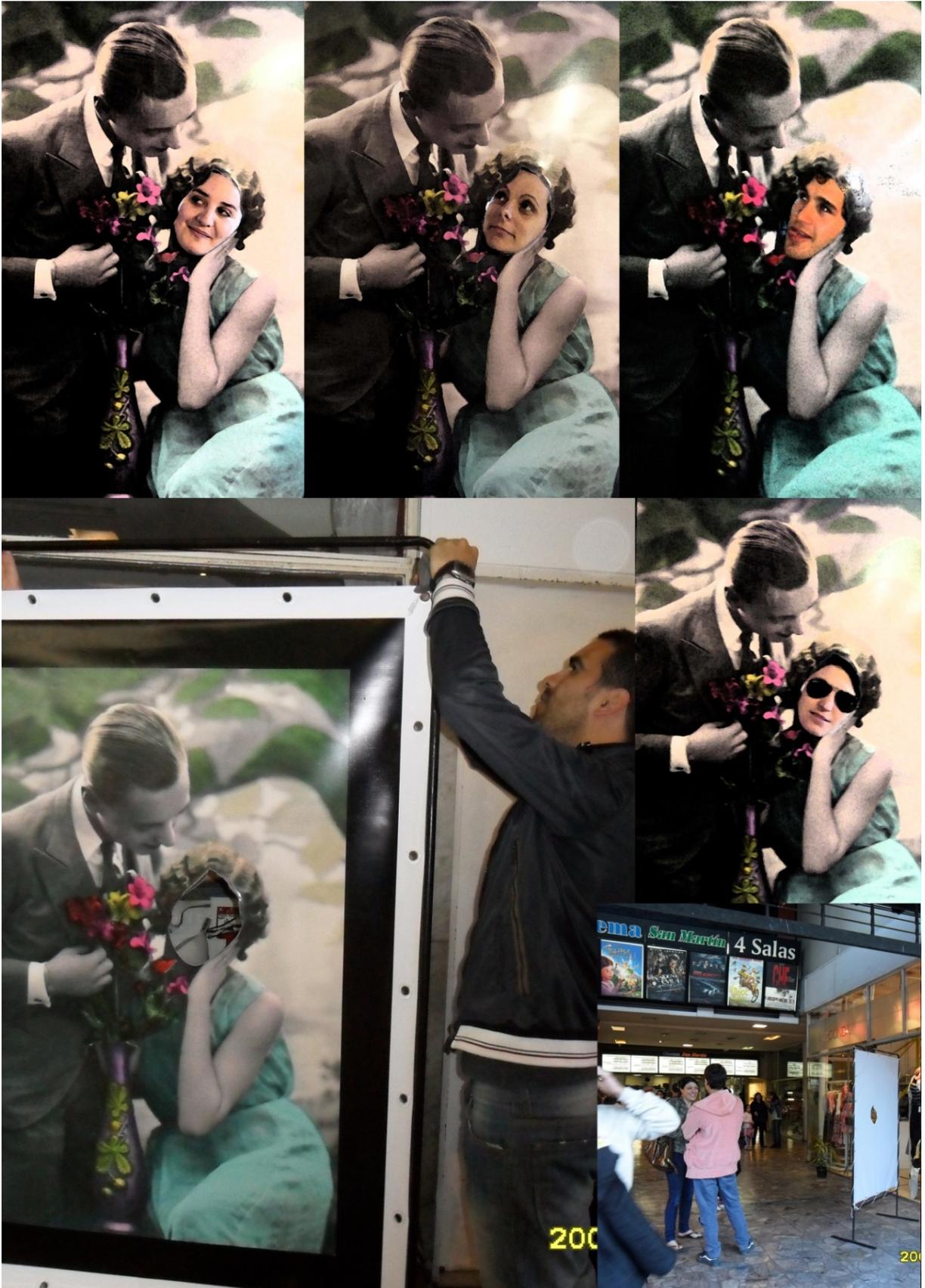


Autos: impresión en relieve no tradicional con la participación ocasional del transeúnte. 2008.





Stop motion realizado a partir de impresiones realizadas con stencil, barrio del hipódromo, ciudad de La Plata.2012.
(Disponible en :http://thipico.blogspot.com.ar/2012_05_29_archive.html)



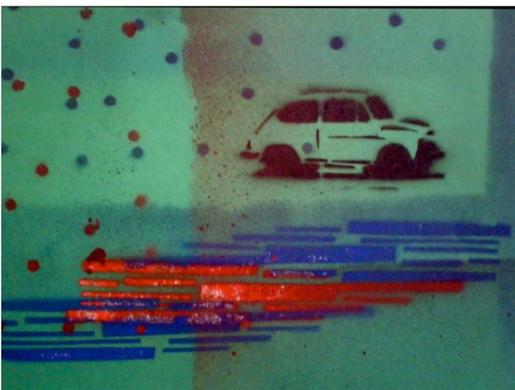
Postales. Afiche montado en la entrada de un cine, con hueco en el rostro para posar (las fotos tomadas a los participantes les fueron enviadas por correo). 2010.

Impresiones





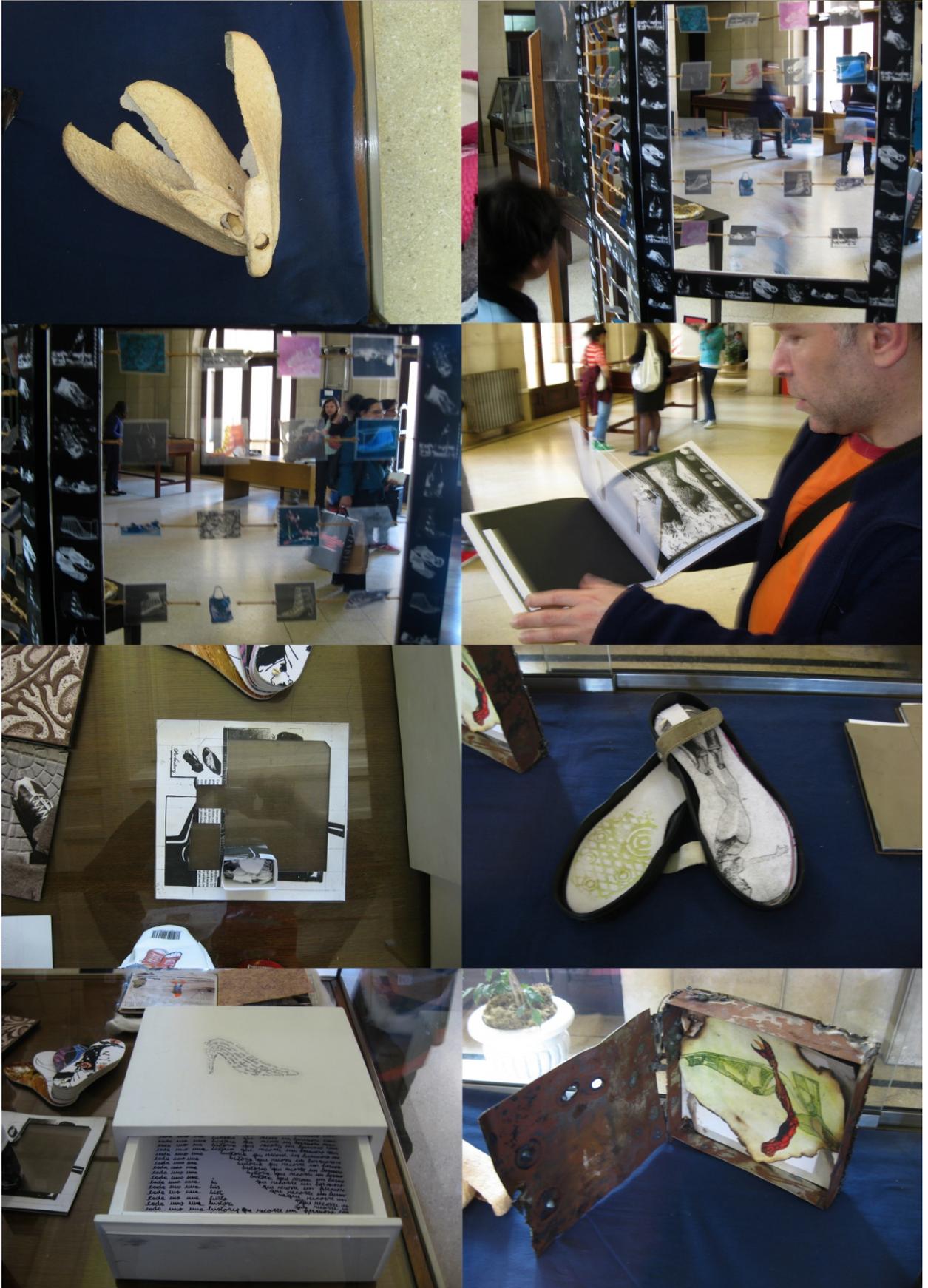




Libro de artista

Libros de artista realizados bajo la consigna el universo del calzado. Exposición de trabajos en la Biblioteca pública de la UNLP. 2009.



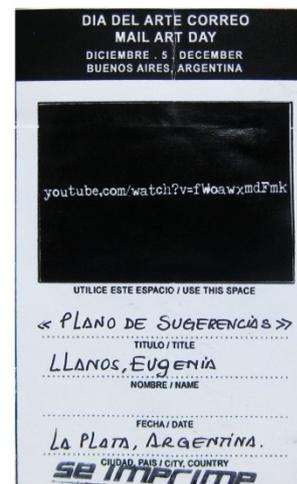
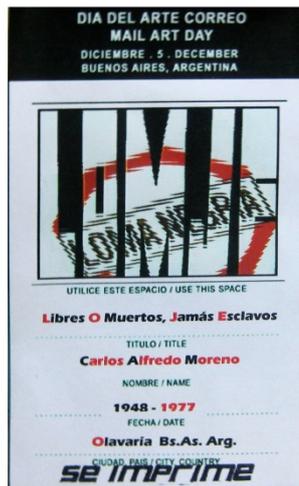
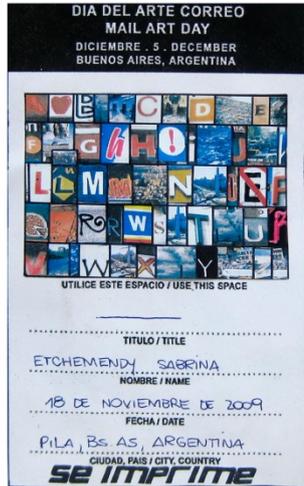






Arte correo

Obras para convocatorias de Vórtice Argentina.



DIA DEL ARTE CORREO
MAIL ART DAY
DICIEMBRE 5, DECEMBER
BUENOS AIRES, ARGENTINA



UTILICE ESTE ESPACIO / USE THIS SPACE

Tres Veces en otro espacio
TITULO / TITLE

Farina Daniela
NOMBRE / NAME

18 de Noviembre de 2009
FECHA / DATE

La Plata, Bs. A. Argentina
CIUDAD, PAIS / CITY, COUNTRY

SE IMPRIME

DIA DEL ARTE CORREO
MAIL ART DAY
DICIEMBRE 5, DECEMBER
BUENOS AIRES, ARGENTINA



UTILICE ESTE ESPACIO / USE THIS SPACE

JUGO, HABITO, N. LETA
TITULO / TITLE

Miguel, Oscar, Emiliano Jesus
NOMBRE / NAME

18 de noviembre del 2009
FECHA / DATE

LA PLATA, ARGENTINA
CIUDAD, PAIS / CITY, COUNTRY

SE IMPRIME

DIA DEL ARTE CORREO
MAIL ART DAY
DICIEMBRE 5, DECEMBER
BUENOS AIRES, ARGENTINA



UTILICE ESTE ESPACIO / USE THIS SPACE

Modelo
TITULO / TITLE

Paulo A. Elizondo
NOMBRE / NAME

18/11/09
FECHA / DATE

La Plata, Argentina
CIUDAD, PAIS / CITY, COUNTRY

SE IMPRIME

DIA DEL ARTE CORREO
MAIL ART DAY
DICIEMBRE 5, DECEMBER
BUENOS AIRES, ARGENTINA



UTILICE ESTE ESPACIO / USE THIS SPACE

EXPERIENCIA
TITULO / TITLE

DAL CERO, MARIA
NOMBRE / NAME

18/11/09
FECHA / DATE

LA PLATA - BSAS
CIUDAD, PAIS / CITY, COUNTRY

SE IMPRIME

DIA DEL ARTE CORREO
MAIL ART DAY
DICIEMBRE 5, DECEMBER
BUENOS AIRES, ARGENTINA



UTILICE ESTE ESPACIO / USE THIS SPACE

Iván Stenpholet
TITULO / TITLE

Iván Stenpholet
NOMBRE / NAME

18/11/09
FECHA / DATE

Argentina, La Plata
CIUDAD, PAIS / CITY, COUNTRY

SE IMPRIME

DIA DEL ARTE CORREO
MAIL ART DAY
DICIEMBRE 5, DECEMBER
BUENOS AIRES, ARGENTINA



UTILICE ESTE ESPACIO / USE THIS SPACE

Autoretrato de una relación maternal
TITULO / TITLE

Nigra Daniela
NOMBRE / NAME

18/11/09
FECHA / DATE

La Plata, Argentina
CIUDAD, PAIS / CITY, COUNTRY

SE IMPRIME

DIA DEL ARTE CORREO
MAIL ART DAY
DICIEMBRE 5, DECEMBER
BUENOS AIRES, ARGENTINA



UTILICE ESTE ESPACIO / USE THIS SPACE

« INNEGABLE »
TITULO / TITLE

LLANOS, MANUEL
NOMBRE / NAME

FECHA / DATE

La Plata, ARGENTINA
CIUDAD, PAIS / CITY, COUNTRY

SE IMPRIME

DIA DEL ARTE CORREO
MAIL ART DAY
DICIEMBRE 5, DECEMBER
BUENOS AIRES, ARGENTINA



UTILICE ESTE ESPACIO / USE THIS SPACE

OTROS HACIA LA NATURALEZA
TITULO / TITLE

Aneirosia, MARIA CRISTINA
NOMBRE / NAME

11/11/09
FECHA / DATE

LA PLATA, ARGENTINA
CIUDAD, PAIS / CITY, COUNTRY

SE IMPRIME

DIA DEL ARTE CORREO
MAIL ART DAY
DICIEMBRE 5, DECEMBER
BUENOS AIRES, ARGENTINA



UTILICE ESTE ESPACIO / USE THIS SPACE

"LA FORMULA K"
TITULO / TITLE

JULIANA PEÑA
NOMBRE / NAME

18 de Noviembre
FECHA / DATE

La Plata, Argentina
CIUDAD, PAIS / CITY, COUNTRY

SE IMPRIME



AUTORES

rö barragán (Rosana Barragán) //Licenciada y profesora en Artes Plásticas, con orientación grabado y arte impreso Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata// Máster en Diseño gráfico y multimedia, EADE, España // Magister en Estética y teoría del Arte (en proceso de tesis) // Profesora Titular en la Cátedra Taller complementario de grabado y arte impreso, UNLP// Productora de artes visuales.

Virginia Chiodini // Profesora en Artes Plásticas, con orientación grabado y arte impreso// Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata //Doctorado en Arte Latinoamericano (en curso) // Profesora adscripta en la Cátedra Taller complementario de grabado y arte impreso, UNLP.

Graciela Galarza // Profesora en Artes Plásticas, con orientación grabado y arte impreso// Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata //Doctorado en Arte Latinoamericano (en curso) // Profesora en la Cátedra Taller complementario de grabado y arte impreso, UNLP // Profesora en la Cátedra Teoría de la Práctica Artística, UNLP.

Carlos Servat // Licenciado y profesor en Artes Plásticas, con orientación grabado y arte impreso// Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata// Arquitecto// Magister en Estética y teoría del Arte (en curso) // Profesor en la Cátedra Taller complementario de grabado y arte impreso, UNLP // Profesor Titular de la Cátedra de Artes del Fuego, Vidrio, IUNA, Ciudad autónoma de Buenos Aires // Productor de artes visuales.

Agustín Valenciano // Estudiante de Licenciatura en Artes Plásticas, con orientación escultura// Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata // Ayudante alumno en la Cátedra Taller complementario de grabado y arte impreso, UNLP// Productor de artes visuales.