



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

TESIS DE MAESTRÍA
MAESTRIA EN ARTE LATINOAMERICANO

DESPLAZAMIENTOS.
GRABADO Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN MENDOZA. 1990- 2010

Tesista: **Alejandro Luis Iglesias**

Director: **María De Los Ángeles Forcada**

MENDOZA, 2016

INTRODUCCIÓN

El concepto del grabado y sus sistemas de estampación como disciplina no es un concepto inmutable. Tiene, como toda producción artística, múltiples aplicaciones y variantes según las épocas o las necesidades culturales. Estas pueden ir desde las expresiones artísticas por sí mismas hasta la experimentación, pasando por la función ornamental, alegórica, narrativa, descriptiva, ilustrativa, etc. Tenemos que no son siempre las mismas aplicaciones las que definen al concepto (se van alterando, superponiendo o mixturizando). Entonces puedo decir que no existe una única forma de expresión gráfica, sino varias. Y estas no dependen exclusivamente de la *técnica* o proceder utilizado. Una técnica es una suma de conocimientos acumulados por la experiencia pero no una receta fija, sino transformada por el modo de hacer del artista.

Pensamos al grabado como tecnología de creación artística, el cual remite a obras que rompen las estructuras del hacer mecánico y permiten actuar en la realidad interrelacionándose con los discursos de la contemporaneidad. A diferencia de la técnica que es un procedimiento, consideramos al grabado un *proceso* que involucra procedimientos y conocimientos de diferentes esferas, útiles para solucionar problemas prácticos: son constructivos no conclusivos. A esta forma de entender nuestra disciplina habría que sumarle la multiplicación de nuevos materiales que se suman constantemente en la producción, esto es una de las ampliaciones más innovadoras en el campo del grabado pensado como proceso. Se trabaja desde una mezcla, donde las posibilidades son infinitas: desgarrar, empastar, cortar, adherir, quemar, aplastar, coser, soldar, trascendiendo los parámetros produciendo asociaciones creativas que se ven reflejadas en una forma de hacer no solamente en el campo disciplinar del grabado, sino también en el del arte y de cómo pensarlo.

En este texto abordaremos el problema de las prácticas desplazadas o expandidas en la provincia de Mendoza durante los veinte años que van de la década del '90 al 2010 desde una interpretación crítica, donde las voces de los productores son escuchadas e incorporadas como marco de lectura. Desde la Introducción y para comenzar en análisis del tema trazaré un panorama de las prácticas de artes visuales en las últimas décadas que introduzca al lector en una síntesis breve, contextual, y propondremos unos conceptos básicos para entender la propuesta de esta investigación, a partir de una serie de casos u objetos de estudio basados en la producción de tres artistas y un colectivo artístico que son referenciales al respecto.

Ya en el desarrollo de la primer parte haré un análisis de los cambios de situación en relación al contexto espacial del problema, esto es que veremos cómo los conceptos que se toman como punto de partida van modificándose de acuerdo al lugar de enunciación de los mismos, y cómo estos se ven atravesados por las condiciones de producción del lugar. En la segunda parte analizaremos las transformaciones en el marco temporal propuesto de acuerdo a la historia de la disciplina, sus productores, sus modos de hacer, tanto desde una óptica nacional como provincial, es decir las irradiaciones producidas y asimiladas, para llegar a una tercera parte en donde analizaremos las prácticas a través del análisis de la obra de los ejemplos propuestos. Por último una conclusión donde pensaremos que rol le cabe al espectador frente a la existencia de prácticas expandidas al interior del grabado como disciplina y pensamiento artístico; buscando reconocer a las mismas como pivote que sustenta el panorama actual de este tipo de producción artística en Mendoza.

PANORAMA DE LAS PRACTICAS DE ARTES VISUALES EN LAS ÚLTIMAS DECADAS

Una manera posible de abordaje consiste en caracterizar brevemente, a modo de panorama, el estado de situación en el último decenio del siglo XX y comienzos del XXI. Estado que tiene correlato en las artes visuales, entendiendo a las mismas como una toma de posición por parte de los artistas, modificando la manera en que se ve una sociedad a sí misma, merced a este posicionamiento artístico frente a lo que acontece, viendo un paralelo en las prácticas¹. El rasgo definitorio, a nivel general, es la “globalización” o, para ser más claros, la tendencia a la unificación política, económica y comunicativa por parte de los países con alto grado de desarrollo industrial. Si bien esta tendencia acentúa la presencia de discursos dominantes, por otro lado permitió el surgimiento de identidades culturales locales.

La caída del muro de Berlín en 1989, terminó con la división entre el mundo occidental capitalista y el bloque oriental comunista. Por eso, fue considerada un símbolo del triunfo de la globalización y del fin de las utopías; la fecha del acontecimiento marcó el comienzo de una era caracterizada por el predominio de las redes financieras y económicas que inciden en todas las naciones y que disminuyen el poder del Estado. De acuerdo a ello tendremos que en el período comprendido entre 1990 y 2010, a nivel global, hay una clara disposición a un capitalismo que incluye toda la red financiera, mercantil y de interdependencia económica entre las naciones; culturalmente esto se visibiliza en el intercambio cultural por medio del poder de comunicación de las nuevas tecnologías. En el campo artístico visual tiene su correlato en las mega exposiciones espectáculo de referencia de un artista o un tópico establecido.

La globalización y los medios de comunicación profundizan el fenómeno de construcción de una cultura que traspasa naciones, etnias, clases sociales, religiones e ideologías, diversificando culturalmente a las naciones y sus habitantes por medio del accionar de estos medios comunicativos y por la exacerbación del consumo de productos también diversificados. Solo piénsese en DirecTV como empresa transnacional y su masificación que determina el uso aún en sectores vulnerables de la población como la Villa 31 en Buenos Aires, por citar un ejemplo; ésta es una de las grandes contradicciones de la época: por un lado, una gran libertad de elección individual; por otro, la regulación y determinación del consumo, y la permanencia de desigualdades económicas que hacen que gran parte de la población se quede fuera del proceso de consumo.

¹ Piénsese en las múltiples derivaciones de lo que se da en llamar “arte urbano” por ejemplo.

Desde el campo de lo social es necesario hacer referencia al fin de las dictaduras militares tanto en América latina como en Argentina y el lento tránsito de recuperación democrática y de apertura y visibilización de formas de expresión subterráneas por ellas; podemos considerar que se produce una suerte de fracaso y agotamiento de las utopías sociales y políticas (también culturales y/o artísticas) del modernismo y las vanguardias latinoamericanas, pero a la vez este agotamiento conduce a un proceso que se muestra vital precisamente por la construcción de nuevos escenarios de participación (el impulso a la participación ciudadana luego de la crisis económica argentina de 2001 y la consiguiente aparición de nuevos actores sociales que impulsaron prácticas alternas desde lo cultural es un ejemplo)

“Si como se afirma, el arte contemporáneo se coloca en el centro de las preocupaciones por la diversidad, la diferencia y el antiautoritarismo, su centralidad deviene precisamente de la puesta en crisis de las certezas del siglo anterior...()...A medida que la corriente cultural actual se va constituyendo y organizando, emergen los nuevos escenarios de la producción de la obra de arte, de su valor y de su sentido, espacios que ponen en juego de nuevo las intrincadas y conflictivas relaciones entre lo local, lo nacional y lo transnacional...”(ZALAZAR, Oscar. “1º Bienal Mendocina: el diálogo moderno-contemporáneo y los actuales escenarios del arte latinoamericano contemporáneo”. Inédito, Mendoza, 2006)

En la base de este abordaje, vemos que nunca antes se desarrolla con tanta intensidad un entrecruzamiento de lo masivo, lo culto y lo popular en la producción de arte desde las intenciones e intereses de los artistas, que pasan a sentirse y considerarse parte activa de un proceso social que cruza todo el campo, desde la periferia o desde el centro, para actuar sobre una escena en formación y redefinición permanente.

En este contexto las prácticas de “desplazamiento” o “expansión” de la imagen gráfica en Mendoza, obedecen a prácticas de inclusión en un circuito visible, el cual aporta validez artística a estas estrategias de producción artística que responden a criterios y/o tópicos de difícil conceptualización llamado “arte contemporáneo”; para diferenciarlas de aquellas producciones que la crítica y el pensamiento artístico local denominan “modernas”, o respuestas a un tipo de imagen de cierto “manierismo formal” . Es decir: el grabado como disciplina es una más entre tantas disciplinas que acusan esta problemática y en las producciones de algunos artistas observa practicas de crisis y ruptura con las condiciones específicas de la misma.

Consideremos que el grabado como disciplina tradicional, en Mendoza, posee el mismo grado de desarrollo de las demás practicas disciplinares tradicionales, pero tal vez con un grado de desconocimiento o popularidad menor entre los espectadores, en comparación con la pintura o la escultura, porque se la considera una actividad “sin originales” dado el carácter de multiplicidad de la imagen que le es inherente, quedando la misma como una actividad de “iniciados” que se deleitan con los rigores del oficio. Por otro lado tanto la narratividad

(asumiendo su condición de ilustración que tanto acompañó al grabado desde su nacimiento) como la multiplicidad han resultado un problema en relación con lo moderno, que privilegia la obra única y libre de anécdotas. También la reclusión de los grabadores en el virtuosismo técnico como parámetro de valor implicó una autoexclusión de estos relatos modernos, asumiendo a los mismos con una lentitud propia de los procedimientos. Plantearse seriamente el estatuto artístico del grabado parte generalmente de preguntarse por la técnica, es decir que se cuestiona por el hacer, por el rol del oficio entendido como destreza técnica.²

Otra posibilidad de entender el tema que me ocupa, a modo de hipótesis, es la necesidad de pensar y trabajar en otros *modos* de producción que tienen relación con estrategias contemporáneas, puesto que el sentir generalizado entre los artistas gráficos es el de una disciplina “dura” cuando no “moderna” por su carácter artesanal y sin respuesta a los “modelos” discursivos contemporáneos de producción de obra. Si bien a favor de estos cuestionamientos podemos decir que existen algunas características técnicas y simbólicas que se han sostenido con fuerza desde el campo específico del grabado; Silvia Dolinko ejemplifica cuando llama al grabado una “obra bisagra”, esto es una producción intermediaria entre la creación única y el arte reproducible por medios mecánicos y/o técnicos e históricamente utilizado como consumo masivo, desde el conocimiento a la mercantilización.

Ahora bien, desde las vanguardias artísticas del siglo XX en adelante esta idea de multiejemplaridad se asume como valor positivo por parte de los artistas, que llegan a la idea de “original múltiple”, y avanzando hacia los grabados únicos. Problema que se presenta en adelante como una crisis de pertenencia: no forma parte de los relatos expositivos centrales, no forma parte de la valoración general, ni de los relatos académicos del arte salvo como apéndices o comentarios alternativos. Y también se puede decir es “autodesplazado” por los propios artistas que en muchas ocasiones se han cerrado en el mantenimiento de una trinchera técnica.

Al respecto cabe mencionar que los grabadores en Argentina tuvieron y tienen una fuerte tendencia a la agrupación, ya sea por intereses en común, o por esta consideración de pertenecer a la *periferia* de las artes plásticas; razón por lo cual buscaron la integración al sistema de las artes de una manera mutualista o grupal en tanto factor de diferenciación de la disciplina como de la actividad. Un ejemplo fue La Sociedad tipográfica Bonaerense, creada en

² Ya en un catálogo de 1969, Abdulio Giúdice, docente de la Universidad Nacional de Cuyo escribe “*Años de enseñanza en un sentido determinado, y asimismo limitado, por demás limitado, una acción muy premeditada de publicidad y propaganda, han generalizado la idea de que el grabado es solo habilidad, técnica y literatura.*” (Giudici, A. “Mendoza 1969” catálogo. Casa Municipal, Ciudad de Mendoza, noviembre diciembre 1969). Vemos que de larga data es el problema de pensamiento disciplinar, pensamiento que a pesar de los años transcurridos sigue vigente por parte de los sectores conservadores dominantes.

1857 y siendo la primera sociedad de socorros mutuos del país fue una de las primeras asociaciones de este tipo, al incluir entre sus estatutos a impresores, litógrafos, encuadernadores, libreros, cajistas, fundidores de tipos, foguistas, correctores, grabadores y artes similares.

Vemos entonces que los primeros pasos de la disciplina en el país están ligados a la imprenta como industria y desarrolla ya desde sus inicios una actividad de corte gremial. Posteriormente se da la tendencia a la agrupación de forma casi “natural” ya sea por afinidades expresivas o de oficio, ya sea por considerarse al grabado como un remanente de producción artesanal y, como tal, asumir un sesgo de distinción con respecto a las demás producciones artísticas. Aislando a la disciplina, en su carácter de reducto, del acontecer de las artes visuales en el medio y de las propuestas estéticas contemporáneas, buscando su salvación última en la expresividad subjetiva y la permanencia del oficio.

También hay que considerar los códigos disciplinares, esto es los registros de multieemplaridad, la numeración de la tirada o edición que opera como control o manejo de la secuencia de impresiones, el fin de la misma o su ubicuidad en relación a la imprenta o como militancia social, y otros factores que operan como estrategias frente al mercado de arte. Dolinko comenta que si bien estos caracteres apuntan a una circulación amplia dentro de lo social, las características de fragilidad del soporte y la reducción del tamaño de la estampa debido a los formatos industriales del mismo, así como la minuciosidad y narratividad de la imagen lo convierten en un *arte de cámara*. Podemos tomar un ejemplo proveniente de los libros ilustrados, la diferenciación entre la inclusión de impresiones directas de grabados o su reproducción señala una frontera distintiva entre una producción vinculada a la “alta cultura” en el caso de un libro de edición limitada, de costo más elevado, destinado a un público reducido y especializado; y el libro con reproducciones que se vincula a la industria editorial masiva por más que las ilustraciones u obras hayan sido realizadas específicamente para ello. Como ejemplo baste mencionar el “Apocalipsis de San Juan” editado por Kraft, en 1950 con originales de Víctor Delhez. Situados entre la “alta” y “baja” cultura, el grabado permanece así dentro de la primera esfera, como gastronomía para iniciados, como música de cámara. Es interesante apuntar que esta relación entre gráfica y acción editorial es una más de las múltiples posibilidades de expansión disciplinar desde temprana edad, fue el caso de la citada Kraft, de Rosario, Albino y Asociados o Editorial Claridad de Buenos Aires, en cuyos libros se incluyeron grabados e ilustraciones de los Artistas del Pueblo, así como de otras editoriales de amplia circulación en el país desde mediados de los años '30 en adelante.



Libro con originales de Norberto Onofrio editado por Albino y Asociados, 1979. Edición de 3000 ejemplares, los primeros 100 firmados por el autor. Propiedad del autor.

CONCEPTOS PARA UN ABORDAJE

Enunciados e interrogantes.

El problema del “desplazamiento”, “hibridación”, “expansión” u otros términos similares para enunciar lo que acontece con las producciones artísticas contemporáneas es, desde todo punto de vista, un preguntarse acerca de lo contemporáneo en arte. Una disciplina resistente a los cambios como lo es el grabado hace que esta resistencia se traduzca en reducto, donde el hacer y, particularmente el *saber hacer bien*, tal vez por remanencia de que son procedimientos específicos, es una constante que se traslada incluso al pensamiento artístico- creador, es decir se valora como un buen grabado si está bien hecho. Esto no sucede con todos los artistas plásticos que se dedican al grabado o a la imagen múltiple; las preocupaciones por el rigor de la disciplina se dan sobre el campo de la enseñanza y saber académico, encontrando en estos la reticencia más tenaz a las transformaciones. Es una declaración de principios este *purismo disciplinar*; purismo que no logra frenar el avance de las múltiples mixturas y concepciones de la creación contemporánea, reconfigurando el campo, ampliando las posibilidades de creación.

Surge entonces el cuestionamiento para tratar de comprender éstas prácticas: ¿Qué diferencia se puede encontrar entre ellas y las legitimadas o canónicas del grabado?, o si las condiciones de producción que tienen los artistas ¿Los lleva a incorporar estas prácticas por necesidad expresiva o por planteamientos teórico conceptuales?. Por otro lado también se presenta la pregunta acerca de si los mismos artistas grabadores se cuestionan esta problemática o más bien es un problema lateral a sus preocupaciones estéticas. Este proyecto se propone abordar la forma cómo se produce grabado desplazado o transdisciplinario en Mendoza entre 1990 y 2010, desde las actividades, metas y pensamientos de los artistas, sus objetivos y acciones, tanto desde la producción de obras como desde su puesta en valor a partir de la circulación de las mismas. La intención es indagar acerca de cuáles son las condiciones de producción en las que surgen propuestas que apuestan por un lenguaje “no puro” dentro del grabado, es decir las innovaciones en el formato expositivo; en palabras de Pastor Mellado, citando a Alicia Candiani³ “... *el grabado ha trascendido los límites que le habían sido impuestos, al punto que podríamos hablar de un “post- grabado” para referirnos a las profundas modificaciones introducidas en su lenguaje, en sus técnicas y en el uso del múltiple...*” (Pastor Mellado:2004, 2) y cuáles son las resistencias a los mismos por parte de los “grabadores esenciales”⁴. Cuando Candiani se refiere a estas modificaciones no hace otra cosa que hablar de las prácticas cruzadas entre lenguajes y a las alteraciones que sufre la disciplina por ello,

³ Artista grabadora argentina

⁴ Llamo “grabadores esenciales” a los artistas que mantienen vivo el espíritu disciplinar desde un punto de vista técnico, formalmente la “pureza” de sus soluciones plásticas es lo que los define

como el abandono de la edición por la obra única, el avance hacia el espacio tridimensional, el pensamiento acerca del soporte, las prácticas objetuales y la interacción entre técnicas, entre otras. La intención del presente texto es formular un cuerpo de ideas y hechos circulantes y vinculantes que sustenten dichas prácticas y reacciones como problema para proporcionar elementos que permitan su comprensión.

Se indagará acerca de lo que entendemos por *condiciones de producción* de los artistas y específicamente aquellos que establecen prácticas de desplazamiento en la provincia; cómo es la recepción de las mismas por parte de los espectadores y en el circuito del arte y en qué forma establece puentes con la tradición artística. Tiene que ver con plantear el pensamiento y producción que tienen los artistas en un lugar determinado, la forma en que esto se traduce en obras que tienen en cuenta al espectador/público del arte y polemizan (o no) con el mismo. Abordaremos el problema desde las líneas de investigación propuestas por Timothy Clark en cuanto “condiciones de producción”: pensamiento, sensibilidad creativa⁵, inserción, mecenazgo, crítica, opinión pública, sistemas de representación, teorías críticas en curso, resistencias, supuestos sobre arte, reacciones y otros, ya que el artista no refleja algo exento al campo del arte sino batallas “dentro” del campo del arte⁶, ya que una cosa es el aprendizaje de un lenguaje y otra es la relación que el artista establece con su medio y con el pensamiento estético y lo que, con su oficio, hace como obra a partir de estos determinantes⁷. En otras palabras nos referimos al entramado que hace posible el surgimiento de una obra y la posterior “vida” de la misma. Solamente la obra en sí no es considerada, o la disciplina; sino el proceso de apertura de lenguajes mediados en las nuevas condiciones de producción en la sociedad globalizada. Entonces tenemos que las condiciones de producción “...no son mas que variables sobre las que construimos esa imagen y nada menos que la base sobre la que la asentamos. Reconocerlas es necesario para manejar las limitaciones y potencialidades de la imagen o representación...” (Forcada: 2009, 73); Clark las define como “...los lazos que existen entre la forma artística, los sistemas de representación vigentes, las teorías en curso sobre arte, las otras ideologías, las clases sociales y las estructuras y los procesos históricos más generales.” (Clark: 1981, 12) es decir la urdimbre que posibilita que se realice la obra y el posterior desarrollo de la misma independiente de su creador (las posibles repercusiones, lecturas e interpretaciones)

⁵ En el sentido de un nuevo modo de trabajar los asuntos artísticos que nos ayude a pensar sus posibilidades en el mundo del arte local y global (Forcada y otros. 2009. p 67)- Ver Bibliografía

⁶ Referimos a las tensiones que experimenta un hacer en un determinado contexto cuando sus actores, por medio de sus prácticas, establecen movimientos y reacomodamientos dentro del mismo. Esto tiene relación directa con la noción de “campo” y de “habitus” que desarrolla Bourdieu en sus textos.

⁷ Para un análisis probable de obras es necesario recurrir a los “universos de lectura” de los productores.

La lectura de Thomas Crow también es una referencia, ya que hablamos de densidades de sentido e interpretación, esto es que implica un sujeto y un punto de vista (tanto creador como espectador), pero también el sujeto y el punto de vista son colectivos, son una comunidad de representación y comunidad representada, que incorpora tanto sensaciones como impresiones de la realidad con mayor o menor acierto, así como con un alto grado de conceptualización de esta misma realidad por medios racionales o subyacentes en universos particulares de lectura.

Y si de lecturas hablamos Hall Foster aporta otro concepto central en este problema, ya que hablamos de continuidades, rupturas, provocaciones y contradicciones de la historia (narraciones lineales de los artistas) y los acontecimientos (quiebres que se producen en esas narraciones a través de sus palabras y obras); estos (llamémosle) condicionamientos remiten directamente al análisis de los procesos discursivos (ya que ellos mismos configuran uno): las formas de quien y como se dice lo que se dice, es decir su concepto de “lugar” desde la enunciación y desde los enunciados, quien habla y desde donde habla lo que habla.

Para hacer el análisis propuesto hay que contar con ejemplos, los cuales a veces tienden a incluir o excluir tanto obras como productores; como la intención no es hacer un mapa de la producción gráfica mendocina en el lapso de tiempo propuesto hubo que adoptar un criterio de selección de los artistas y las obras, en este caso fueron tenidas en cuenta las prácticas como casos paradigmáticos del desplazamiento disciplinar en la provincia; se estudiará concretamente aspectos de la producción de **Marcela Furlani, Carolina Simón, Egar Murillo** y el colectivo “**Araña galponera**”. La hipótesis que guía a esta aspiración es el reconocimiento de la existencia de producciones “desplazadas” en el grabado mendocino, es decir obras que rompen con los códigos y normas de la disciplina en cuanto a la mezcla de procedimientos y lenguajes. Desde este punto de vista la presente es una propuesta que valoriza un enfoque cualitativo de las artes en particular, una “manera” parcial de ver cualquier asunto y se apoya en textos, estudios, críticas, reseñas y demás pero no deja de ser una pequeña historia, que se produce por un proceso de selección que parcializa el asunto y excluye a la vez que incluye, dependiendo de diferentes intereses o factores. Son “relatos”, narraciones secuenciadas donde la trama de sentidos se elastiza haciendo visible u opacando zonas, personas, hechos, obras.

SOBRE EL TERRENO QUE PISAMOS

Como marco de referencia a la hora de abordar la problemática del grabado en Mendoza hay que tener en cuenta que desde fines de los '90 se plantea por parte de los artistas e investigadores de arte locales la necesidad de contar con algunos estudios teóricos que den cuenta del estado de creación artística abordando la contemporaneidad de la misma. Si bien la bibliografía y los estudios antedichos existente son cuantiosos y varios, las posiciones y

pensamientos de artistas e investigadores también, la gran mayoría se concentra en estudios sobre las producciones de los países centrales (léase Europa o Norteamérica), soslayando la creación contemporánea de los países “periféricos” como el nuestro o refiriéndose a América latina desde la producción de artistas con presencia en centros artísticos organizados y centrales; y menos aún se estudian entre esas prácticas la actividad de los artistas gráficos. En relación a ello los pocos y no sistemáticos estudios realizados abordan el tema como monografías de autor –biografías- o como compendios técnicos disciplinares, me refiero específicamente a ZARAGOZA, María Inés (2002). *La Litografía. Técnica y Método de realización*. (Mendoza. Taller de Gráfica FAD – UNCuyo) y a HOCEVAR, Sergio (1994). *Sergio Sergi. Obra xilográfica completa y testimonios*. (Mendoza, Inca.) Ambos libros fuera del campo delimitado en este trabajo; el aliento editorial de estas publicaciones evita la concepción del arte como actividad dinámica en comunión con su contexto y condiciones de producción. Esto hace que los artistas creadores de obra gráfica se formulen la pregunta acerca de las condiciones de producción contemporánea y las interrelaciones con campos afines desde la perspectiva de una disciplina específica. Creo que no exageramos si pensamos que el desconcierto es tal que profundiza el aislamiento de los grabadores en reductos que mantienen el “espíritu gremial” o comunión de individuos con afinidades expresivas en relación a un medio técnico específico. También es importante señalar que en el lapso de estudio, en esta provincia carente de “escena” completa favorable a la creación artística, no encontramos Galerías de Arte especializadas en obra gráfica (hay espacios autogestionados de este tipo pero de conocimientos generales y en donde el grabado convive con otras expresiones), así como tampoco se producen libros de bibliófilo o carpetas de grabadores ni nada que se le parezca, como sí ocurre en otras escenas. Excepción de aquellas que se producían en la Cátedra de Grabado de la UNCuyo bajo la dirección de Ricardo Scilipotti (también fuera del lapso de estudio propuesto) o una experiencia aislada de “Baraja de artistas” organizada por quien escribe en la misma Cátedra en el año 2003. También hay que destacar que la figura del impresor con Taller de Edición aquí en Mendoza no existe: el artista realiza y estampa su propia obra. Podríamos decir que, en comparación al alto grado de especialización para con la gráfica que posee una escena más organizada (pongamos por caso la española), durante el espacio temporal propuesto para el estudio, Mendoza es un páramo.

Desde mediados de los años '90, en la Provincia, las prácticas de grabado observan fisuras en el hacer disciplinar y en el pensamiento de los artistas. Fisuras que Justo Pastor Mellado en “*El concepto de Desplazamiento del Grabado. Informe de campo*”⁸ llama precisamente “desplazamiento” como “correrse”, salirse de las características específicas del grabado alterando, obviando o potenciando la carga discursiva y conceptual, mixturizando con otros

⁸PASTOR MELLADO, Justo (2004). “*El concepto de Desplazamiento del Grabado. Informe de campo*” (6 entregas) disponible en www.justopastormellado.com.ch

procederes, al punto de difuminar sus límites, tornándolos imprecisos, sumergiéndolos en el cauce de la contemporaneidad. Profundizando en la vía propuesta por Pastor Mellado se conocen estudios de Silvia Dolinko abordando la misma problemática desde el conocimiento de un campo de producción específico como lo es Buenos Aires⁹, a diferencia de Mellado que se refiere a la producción de obra gráfica en Santiago de Chile, Río de Janeiro y casos aislados de Buenos Aires y la Bienal de Grabado de San Juan (Puerto Rico). Los intercambios teóricos que se producen con motivo de diferentes coloquios artísticos organizados por la Universidad¹⁰, acercan el conocimiento de la obra y persona de Osvaldo Salerno (artista paraguayo) por parte de Ticio Escobar¹¹. El pensamiento de Escobar es precisamente un pilar fundamental en este estudio puesto que se toman sus textos acerca de la reproductibilidad de las imágenes y la problematización del “aura” (conceptos tomados de Walter Benjamin y repensados a la luz de la creación artística contemporánea).¹²

Se verá que el grabado mendocino es carente de posibilidades de desarrollo dentro de marcos específicamente contemporáneos. Solo tomando como ejemplo la descripción anterior. La personalidad y la capacidad de transformación artística, así como el pensamiento y la voluntad de inserción de los artistas van a ir modificando esta situación, hay un incipiente dinamismo en tránsito que parte de los productores de obra gráfica que, esperamos, modifique en parte la escena mendocina, y el mismo tiene algunas de las peculiaridades de producción que abordaremos aquí.

IDEAS PARA SUBIR A BORDO

Es necesario hacer referencia a la palabra que cruza el estudio, es decir demarcar lo que se entiende por *desplazamiento*: cuando se habla de disciplina (escultura, pintura, dibujo, grabado, etc) se habla de caracteres que son propios del proceder; en el caso del grabado específicamente, se piensa en una estampa obtenida por impresión de una matriz, preparada para retener la tinta en aquellas partes que definen las formas representadas, es decir que es una imagen indirecta, por medio de la cual se pueden obtener originales múltiples, ya que es la reproductibilidad o multiplicidad una de sus cualidades. Multiplicidad, claro está, sobre soporte papel, edición limitada y numerada, imagen diferida. En base a estos caracteres es que el

⁹DOLINKO, Silvia. “El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista”. Revista Crítica Cultural, vol 4 nº 1, disponible en pdf, S/D

¹⁰ 1º y 2º Coloquio Internacional de “Arte Latinoamericano, Gestión cultural y Medios De Comunicación” realizados en 2003 y 2004 respectivamente por la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo

¹¹ESCOBAR, Ticio(1994)“El límite. Acerca de la obra gráfica de Osvaldo Salerno”. Asunción, Lamarca

¹² ESCOBAR, Ticio(2007) “El arte fuera de sí. Veinticinco fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura”. Conferencia, Seminario “Crítica de las artes”, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Maestría en Arte Latinoamericano

término *desplazamiento* va a hacerse presente como un “correrse” de estas características, alterando, obviando o potenciando las mismas, mixturizando o produciendo prácticas alternas en dispositivos contemporáneos; procedimientos mixtos disciplinares (que en algunos casos pueden remitirse a “poligrafías”¹³ y en otros a prácticas transdisciplinarias o expandidas) y disciplinas al punto de difuminar sus límites, tornándolos imprecisos. *Desplazamiento* es, entonces, una estrategia de producción de obra de arte contemporánea que utiliza recursos de oficio provenientes del grabado (en este caso en particular) o de otros lenguajes artísticos, interrelacionados, generando una obra nueva que no se enmarca dentro de los límites disciplinares. El “desplazamiento” se comprende como la posibilidad de que algunas de estas características (o todas) se vean alteradas, suprimidas o reutilizadas en otras disciplinas, sin por ello dejar de pertenecer al universo de las artes gráficas, ya sea por lo señalado o por el uso de un “vocabulario gráfico” (punto, línea, trama, plano, alto contraste). A modo de ejemplo me permito señalar al stencil como práctica, o la combinación y reformulación del grabado en otros aspectos como instalaciones, collages, etc; algo más vinculado a la obra única, no al múltiple. Llamo “desplazamiento” a dichas prácticas para diferenciarlas de las producciones que mantienen el *espíritu* disciplinar y que responden a un concepto moderno de producción artística.

Pastor Mellado, en varios de sus textos acerca de esta problemática, distingue entre dos tipos de productores gráficos: “esencialistas” y “no esencialistas”, al primer grupo le cabe el ser los defensores de los rigores del oficio, al segundo el de vincular estas prácticas, este rigor, con producciones contemporáneas de arte, así como también el de poner en entredicho lo esencial ampliando sus alcances. Desde el campo productivo mendocino la diferencia que separa ambos conceptos es, sustancialmente, sobre cómo conciben el trabajo de taller: si un acriticismo del oficio o un cuestionamiento teórico e intencionalidad artística (no se cuestiona el estatuto de la técnica, antes bien se pregunta como puede la técnica ser un vehículo para expresiones contemporáneas)

Ello se debe a la necesidad de los propios artistas de trabajar en otros *modos de hacer*, en otras condiciones, con un entramado diferente de preceptos y sensibilidades en cuanto a la producción artística, que tienen relación con estrategias contemporáneas de producción. ¿Qué tienen para decirnos los mismos artistas cuando el arte deja de basar su sentido en los puros valores de forma¹⁴ apareciendo con ímpetu los contenidos temáticos, discursivos, contextuales,

¹³ Una distinción precisa entre *poligrafías* y *prácticas desplazadas* será de mayor tratamiento en el cuerpo del texto de tesis; baste ahora establecer a las *poligrafías* como mezcla de procedimientos gráficos y a las *prácticas desplazadas* como interrelación de los procedimientos gráficos con otros campos disciplinares.

¹⁴ Llamo así a la concepción del arte como un entramado de relaciones de formas, colores, espacios, líneas y otros; es decir un arte que solo se concibe como una amalgama de elementos constitutivos del

aceptando dentro de sí los aportes de disciplinas diversas como la antropología, sociología, filosofía o psicología (por nombrar las más habituales en el arte contemporáneo)? Esta emergencia lleva implícita también la formulación de la pregunta por el propio sentido del arte: ya no solo las capacidades formales son atributos para la obra, sino también su inscripción en una determinada *narrativa* que le de soporte. Narrativas que deben ser leídas e inscriptas en los procesos culturales e históricos del cual surgen (lo que inhabilita la teoría simplista de una importación acrítica de contenidos o modos de producción de contextos ajenos denigrados bajo el mote de “moda”).

Si bien se podría pensar en una *puesta al día*, en nuestros países latinoamericanos y en Mendoza en particular esta situación se produce a destiempo, y es esto uno de sus rasgos constitutivos. Se podría aventurar que la actualización responde a tres puntos fundamentales:

- 1- el *desmontaje* del sistema de representación pictórica (por analogía, es decir la lógica del *cuadro*) y la interrelación con técnicas, formatos y procedimientos;
- 2- el replanteo del sistema de circulación artística, ya que al poner en escena otros abordajes plásticos como la performance o el video, se hace necesario el cuestionamiento acerca de cómo se visibilizan estas producciones que no siempre cuentan con espacios concebidos para ello, haciendo necesarios los circuitos alternos de exhibición, y
- 3- el entrecruzamiento de géneros y disciplinas artísticas y el cruce de las mismas con otros saberes (filosofía, sociología, etc), y su natural consecuencia en la producción de obras de arte.

También es de destacar que esta situación reproduce uno de los síntomas de lo moderno, que es *atacar* a las instituciones artísticas (escuelas, museos, galerías) suponiéndolas parte de lo perimido.

Las formas de producción artística han sido elastizadas, ampliadas al punto de incluir cualquier procedimiento o “cosa” dentro de la disciplina en nombre de la estética contemporánea; a esto llamamos *expansión* o *desplazamiento*; pero es interesante señalar que definirlo de alguna manera es una nominación que nos ayuda a hacerlo familiar, a la vez que mitiga la diferencia, ayuda a volverlo dentro del cauce de lo cotidiano. La posición opuesta, el llamarlo “*contemporáneo*”, sirve para incluirlo en una nebulosa de difícil conceptualización, operando una distinción que dificulta el grado de abordaje significativo en la cultura o en la sociedad. Por otro lado tampoco puede definirse un objeto de estudio por oposición a otro, el problema de expansión o hibridación conlleva el sentimiento de pérdida de autorreferencia de la

lenguaje visual. Para esta concepción solo es necesario (como si fuera una receta gourmet) una disposición eficaz de los elementos para tener una buena obra.

disciplina, problema que no es tal, ya que es bastante fuerte su sentido de ser y existir (ejemplos sobran en el mundo: grabadores “esenciales” hay y habrán siempre), lo que hay que tener en cuenta a la hora del abordaje es que el grabado tal cual se lo conoce, trabaja y transfiere es una de las posibilidades más de elaboración de obra en un campo mucho más abierto y con infinitas posibilidades expresivas, conceptuales y disciplinares.

Las “expansiones” disciplinares no son casuales: dependen de los intereses de producción y de discurso: otras formas de relacionarse con la tecnología, los roles sociales, los hábitos, el género, la situación socio política, el cuerpo como soporte, y otros que funcionan como *dispositivos de enunciación*, como *ficciones* desde donde abordar el problema de la creación de sentido; en todo caso lo podemos llamar un *compromiso* desde la posición que cada uno sustenta y desde allí enunciar artísticamente utilizando los recursos que se necesiten para tal enunciación. Una forma de abordaje disciplinar desde sus “modus operandi” hacia otras formas, realidades o narraciones que tienen que ver con estas transformaciones de producción y recepción. Un cuerpo a cuerpo no solo con los materiales sino con la *existencia* de la obra.

Una inserción de estas producciones “desplazadas” en los circuitos de circulación de obra necesariamente va a modificar la percepción que los propios artistas tienen de su disciplina, estableciendo una sana confrontación con otras, mixturizando procederes y “abriendo” un campo de acción, producción, recepción, comercialización y teorización vasto que, en corto o largo plazo repercutirá en la valoración de los mismos, el público y del conocimiento del grabado. Es oportuno mencionar que esta repercusión a futuro es una inscripción que podemos llamar “histórica”, por nuestra concepción historicista de las artes, esta “historia” será la del arte mendocino en su conjunto, en donde se notarán “acontecimientos” (las obras) que son aquellos que ponen en visibilidad estos dispositivos enunciantes.

Recientemente desde los espacios abocados al grabado comienza a usarse el término “*poligrafías*” para referirse a estas prácticas transdisciplinarias, término que parece más adecuado por remitirse al universo de la gráfica de manera abarcativa y a la vez específica. Poligrafía sería entonces una rotura de límites que renueva la imagen, ampliando sus posibilidades expresivas. Esta denominación disolvería el espacio disciplinar y habilita un espacio de interacción entre procedimientos. Pero me parece útil señalar que, desde mi perspectiva como productor de obra gráfica, este término es una mixtura de procederes, un collage de técnicas buscando la complejidad estética y visual, un artificio que puede (o no) llegar al espacio del desplazamiento (ello dependerá de las intencionalidades del autor) y que en muchos casos mantienen la perspectiva de lo esencial desde su puesta en circulación. Desplazamiento, expansión, hibridación, son (en este caso) otra cosa.

Buscando ser más específico es que si una técnica o procedimiento es un *complejo* de conocimientos y experiencias y no un proceder estricto y mecánico, tenemos que el artista hace uso de estos complejos y los transforma en su “modo de hacer”, ya que responden a su propio interés. Un procedimiento, una técnica, es un proceso, una manera de hacer, un “saber hacer”. Como dice Celia Marcó del Pont¹⁵:

“Cada vez menos se trabaja desde una ortodoxia técnica y tampoco se opera en función de determinados materiales, más o menos aptos que otros. Se tiende a una mezcla donde las posibilidades son infinitas: desgarrar, empastar, cortar, adherir, quemar, aplastar, coser, soldar. Se trasciende los clásicos parámetros, produciendo asociaciones creativas que se ven reflejadas en una forma de hacer en el campo del arte y de cómo pensarlo.” (MARCO DEL PONT, C. “Experiencias hipertextuales...”, ponencia presentada al 1º Simposio Iberoamericano de Arte Impreso, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Julio de 2012)

Un aspecto a tener en cuenta es la confusión entre los procesos y los productos gráficos. Para evitar equívocos en este sentido sirve de ayuda tener presente que la imagen impresa es el resultado de dos operaciones complementarias: intervención del artista sobre una matriz empleando diversas técnicas, y la estampación de dicha matriz. De modo que el grabado y sus técnicas deben ser entendidos como procesos. El producto es la estampa. Desde esta perspectiva la disciplina solo es un conjunto de procedimientos no rigurosos puestos al servicio de la sensibilidad creadora. Cabría reflexionar si la bondad de una obra de arte radica en las cualidades intrínsecas del medio escogido por el artista o, por el contrario, en su capacidad creativa independiente de dicho medio. Lo opuesto a ello sería definir al productor a través de un procedimiento: “soy xilógrafo...soy aguafuertista...soy litógrafo...” y no un específico “soy artista que trabaja con medios gráficos...”. La técnica es una prolongación del brazo humano puesta al servicio de un pensamiento creativo artístico.

¹⁵ docente titular de la Cátedra de Grabado en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina



Carolina Simón, "Ciudad Encarnada o donde duele la ciudad", 0.72 x 1.40 cm, 2008
(en esta obra se identifican procedimientos de impresión distintos yuxtapuestos: serigrafía del plano de la ciudad de Mendoza intervenida con monocopia/ estampa del cuerpo)

PARTE PRIMERA

CÓMO ESTÁBAMOS Y A DÓNDE LLEGAMOS.

Para un abordaje de los cambios que se suceden en el lapso de tiempo delimitado en este estudio es necesario preguntarse acerca de el “campo” sobre el que se va a actuar y que atraviesa la vida productiva de cualquier hacedor cultural; preguntas como: ¿existen lugares donde poder insertar la obra? o ¿desde dónde se leen los productos? son habituales, así como otras que tienen que ver más con la sensibilidad creadora de los artistas como desde dónde se dice lo que se dice y porqué se dice. Estas y otras cuestiones similares son frecuentes entre los propios productores. Es interesante destacar la representación como expresión de la personalidad del artista que puede entenderse si se la inserta en el campo ideológico del cual parte y al cual remite y en el cual mantiene interrelaciones con obras que proceden del mismo campo ideológico. Es una premisa de trabajo comprender el entramado intelectual que le da origen, es decir las relaciones que la obra tiende con los demás artistas, con el contexto, con las clases sociales a las cuales se remite, los entramados de “poder” con los cuales establece pugnas, las ideologías en danza, propuestas y resistencias desde donde surgen muchas motivaciones creativas.

Entonces, ¿Cómo definimos a un “campo”¹⁶? de manera que así podamos establecer cuales son los factores operantes y encontrar respuesta a las múltiples preguntas que surgen de los creadores. Una de las definiciones más aceptadas por breve es decir que un campo es un *“...conjunto de sujetos o agentes sociales que interactúan para que un tipo particular de objetos simbólicos se produzca, circule y se consuma, más el total de las interacciones que en esas circunstancias ligan a los actores...”* (Burucúa, prólogo a *“Nueva historia Argentina. Arte, sociedad y política”* p.18). Otra forma de entenderlo es considerarlo como el conjunto común de bienes y prácticas simbólicas de una sociedad.

Entonces un “campo”, una “escena”, es un espacio que se puede analizar y que tiene existencia en el espacio social. Es un espacio de disputa y lucha por apropiarse de los bienes materiales y simbólicos que están en juego, es un espacio de conflicto y competencia en donde se busca establecer relaciones de poder.¹⁷

¹⁶ Término propuesto por el sociólogo francés Pierre Bourdieu (1930-2002)

¹⁷ El conflicto de dominante/dominado que la sociología de Bourdieu establece en los análisis de campo no es algo que interese para este estudio, ya que es un conflicto que en Mendoza no se produce con fuerza; antes bien la bohemia artística se traduce en una simpatía de las clases dominantes hacia estos artistas, beneficiándolos económica y socialmente. Es una voluntad de integración de una clase en otra por medio de una postura paternalista condescendiente.

En un campo los diversos actores disputan permanentemente por apropiarse de los productos específicos del campo con distintos niveles de fuerza entre sí, de acuerdo con las leyes y reglas específicas del mismo. Cada campo tiene sus propias leyes, algunas invariables, otras dinámicas, variables. Estos invariables muchas veces ayudan a comprender el funcionamiento de otros espacios. Una escena esta determinada contextualmente, y se encuentra en pugna con otra, así se establece siempre una relación de dominante-dominado según Bourdieu. Un campo, entonces, es un espacio limitado, definido según la regularidad de las conductas y reglas aceptadas por sus integrantes, con momentos de crisis y distribución desigual de fuerzas, que reproduce en sí y por homología la lucha ideológica entre los discursos de poder simbólico o sistema de correlación de fuerzas sociales.

Cada campo tiene intereses específicos que comprende quien participa activamente en él. Para participar del mismo hace falta que algo este en juego y que los participantes estén dotados del *habitus*¹⁸ que implica el reconocimiento de las leyes de aquel y de lo que está en juego. Toda acción, todo hecho histórico, existe tanto en las cosas (las instituciones, las obras) como en lo encarnado en el cuerpo social (el *habito*). El *habitus* como principio orientador de toda elección, por ser internalizado, es diferenciador, particular y también social, es un modo de comportamiento social.¹⁹

Es el campo el que estructura al habitus y el mismo es el que dota de significación al campo, las acciones del habitus solo pueden ser comprendidas dentro del campo específico que las produce, ya que éste resulta de la incorporación de estructuras objetivas del mundo, y ello no va en contra de la delimitación o adopción de *estrategias* por parte del que participa en estas escenas, lo que equivale a decir que los habitus no son inmutables, son entes cambiantes de acuerdo a la experiencia y permeables. La posición que cada productor artístico ocupa en el campo está determinada por el habitus y esta posición, a la vez, determinará el grado de comportamiento, intereses o la acción social que el artista tenga, así como sus prácticas.

En un campo existen interrelaciones con otros, los préstamos entre ellos y las prácticas mancomunadas ayudan a las reconfiguraciones y generan una interdependencia correlativa de saberes, transmigraciones, hibridaciones y demás que surgen desde los cruces entre prácticas. Hablamos de una trama de sentidos donde los diferentes factores (económicos, culturales,

¹⁸ Siguiendo la terminología propuesta por Bourdieu

¹⁹ Es necesario aclarar que el "arte por el arte", sin reglas ni fines ni nada es un arte sin sentido. El arte "puro" es el resultado de vaciar de contenido al discurso y un discurso sin objeto no tiene otro objeto que el discurso mismo, la pura forma. Y esto es lo que sucedió en nuestra tradición artística: la forma pura, sin objeto. El arte por el arte es un supuesto que mantiene vivos diferentes mitos acerca de la producción cultural como son la inspiración, la singularidad, la factura un tanto artesanal y otros; mitos que en el entramado de discursos y prácticas contemporáneas pierden efecto.

sociales, políticos, etc) reconfiguran la escena permanentemente, lo que equivale a decir que la misma no es fija, y las interrelaciones entre los mismos articulan *otras* prácticas que llamaremos *híbridas*. Las prácticas y el uso de los productos culturales sufren el mismo proceso, cruzándose e interrelacionando con otras prácticas y usos, y eso también configura un nuevo tipo de intelectual y de productor artístico con una nueva posición en el campo. Es aquí donde, tomamos como referencia a la Provincia de Mendoza: podemos argüir que las nociones de “centro” y “periferia”, dentro de un campo, pueden ser suplantadas por las de “circuito” y “frontera” (Mendoza no es centro de significación cultural como sí lo es Buenos Aires o Santiago, pero sí lo es como centro significativo de producción local y regional, por lo cual podría decirse que es periférica de esos centros pero no de sí mismo, con su propio sistemas de significación, por lo que la noción de “circuito” alterno es más aplicable a su producción; así como la idea de “frontera” como límite donde se producen entrecruzamientos entre lo foráneo y lo local, configurando nuevas maneras de producción y significación con irradiación propia), siguiendo la propuesta de Canclini en *“Culturas Híbridas”* (p.292) al pensar sobre otras formas de territorialización en la cultura contemporánea y que, consideramos, son aplicables a la noción de campo según Bourdieu. También hay que señalar que en las “fronteras” se producen intercambios, cruces, migraciones, en una suerte de laboratorio que condensa prácticas que luego serán transferidas al centro o quedarán en los márgenes revitalizando y enriqueciendo la noción misma de frontera; en palabras de Canclini la *“cultura de la mezcla”* hace coexistir prácticas, hábitos, formaciones simbólicas, discursos y otros, la novedad tal vez sea la carencia de paradigmas consistentes dentro de las prácticas artísticas, todo coexiste, incluso dentro de una misma obra o en un mismo campo.

La “construcción de sentido” de una obra y su propuesta conceptual consiste, entonces, en la articulación de todos estos factores prácticas y discursos; si bien podemos inducir que el campo simbólico es autónomo de todo tipo de poder legitimador y si bien este poder es el que otorga sentido simbólico solo adquiere razón de ser cuando lo simbólico se vuelve referente de lo social y habla de la sociedad que lo generó. A esto es lo que Canclini denomina “eficacia simbólica”: a la posibilidad de transgresión de fronteras culturales por medio de la praxis artístico- cultural transformándose en referencia por medio de una lectura oblicua, diferida (a modo de tejido o trama), resignificada de las acciones de la sociedad que las genera en el espacio de lo cultural. Esta idea de entrecruzamiento y descentramiento de los poderes, establece lecturas oblicuas entre ellos. El o los centros desde donde se hablan estas prácticas no son ya un centro único sino que coexisten infinidad de centros, marcando cada uno las propias reglas y estableciendo sus propias escenas, tejiendo redes de operatividad a modo de irradiación cultural, proponiendo lecturas locales en un trama global.

Aplicando estos conceptos al campo que nos ocupa, el del grabado mendocino, nos sería útil analizar la existencia de una categoría que podríamos llamar “lo artístico provincial” a fin de entender estos principios. Esta categoría de “provincial” es un término relativo, por cuanto desaparece cuando un autor es admitido dentro de categorías más amplias geográficamente hablando (regional, nacional o internacional) aun cuando sus intereses o cauces discursivos reflejen posiciones locales; lo que sucede es que en un proceso de “territorialización” de las artes como manera de *catálogo* y a modo de explicar aquello que no sucede en los centros de producción artística de peso específico (llámese generalmente grandes capitales o centros urbanos) se aplican estas categorías discursivas de lo local o regionalismos para explicar fenómenos creativos que aluden generalmente a contextos específicos pertenecientes a la “periferia cultural”.

Adolfo Colombres destaca, refiriéndose a este tema, que esta dialéctica de centros y periferias *desactivan* la matriz simbólica de un pueblo (al ser el mismo sometido por un poder dominante²⁰), es decir que se suprime todo aquello que marca una diferencia, una visión diferente de las cosas. Es así que la *periferia* pasa a conformarse con aquellos espacios *excluidos* del *centro* (o sea los generadores de sentido) y se convierten en reproductores de los mismos para ser aceptado como valor cultural dentro de lo que propone el centro en cuestión. La naturaleza de los términos es más bien política y económica, además de referirse a un acceso a la tecnología de avanzada, puesto que no hay centros ni periferias dentro de razonamientos geográficos: todo el mundo habita, si queremos verlo así, un centro en cuanto a que el mismo es productor de sentido de y para su propio contexto. Para Colombres, hablar de la dialéctica centro/periferia “...es instalarse en una situación de poder, donde se instituye otro y por lo común se lo estigmatiza, pero se le niega o recorta a la vez su alteridad, o el derecho a ella...” (Colombres: 2004, 272). Queda evidenciado que una forma de producción particular dentro de lo artístico que sufre tal despropósito se ve afectada al punto de negar su evolución particular y se ve obligada, en muchos casos, a la reproducción acrítica de las propuestas que contienen significancia social por matriz simbólica.

Ahora bien, los contenidos de la obra, locales o no, son aludidos o eludidos en los procesos de realización de obras de arte, son elecciones, y éstas, por ello mismo, se convierten en “textos” que refieren, de una u otra manera, al contexto del cual surgen; abarcan la imagen del mundo y los presupuestos locales que el artista asume como texto de su obra y necesidad de su producción. Es por ello que una categoría posible como “lo provincial” es más una enunciación que otorga sentido y define una toma de situación frente a una categoría como “lo metropolitano”, es decir: toma las herencias para instalarse en un cauce de sentido,

²⁰Hay que recordar que Colombres justifica su posición refiriéndose a la matriz simbólica de los pueblos originarios de América, dentro de esta corriente de pensamiento hay que leer el término *desactivación*.

inscribiéndose en el presente de este cauce, proyectándolo a futuro. El imaginario local provee límites y dinámicas, es productor de sentido común (que es una confirmación cultural de las cosas por socialmente aceptadas) de la sociedad que los genera, pero esto no significa que el mismo es invariable: podemos reconocer en él cambios, en sus componentes y formas de relación, en otras prácticas que renuevan al mismo podemos ver a la tradición reconfigurándose.

Lo “provincial” entonces, funda una diferencia- como toda localización de un fenómeno- por su singular situación: es heterogéneo, origen de nuevas diferencias. Los distintos sujetos cuentan historias singulares, poseen intereses divergentes y proyectos antagónicos. Lo provincial en arte es una dialéctica entre uno y *lo otro*²¹. Se plantea entonces un problema de existencia de la obra preguntándose por sí misma en un contexto al que reconoce pero siente ajeno, es un problema de *conciencia* de la misma, de legitimidad. La legitimidad de unas producciones dependerán del aval conferido por el grupo de pertenencia, si éstos las reconocen como partes de su imaginario las mismas adquieren ciudadanía y no pueden ser desconocidas.

Es a los profesores universitarios a quien Bourdieu asigna el papel de legitimadores del pensamiento cultural y, además, sentencia que todo tipo de actividad intelectual es producto de una “*familia*” de pensamiento formada por los precedentes y las condiciones actuales o contextuales de producción. Por otro lado se puede establecer la pregunta acerca de que si los combates entre posturas antagónicas en el seno de la institución legitimadora, ¿no es el intento de reconocerse entre sí como productos del campo y una lucha por la supervivencia de los capitales simbólicos y culturales en pugna? Nuevamente dice Bourdieu que es la escuela, la academia, la universidad, la que con la presencia del *profesor* legitima culturalmente un proyecto creativo.²²

Ahora bien, es lícito encontrar resistencias y pujas frente a estas producciones que interactúan desde los márgenes; no se ve al mismo como una fuente de enriquecimiento que dinamice la prácticas y el imaginario sino como algo ajeno, negando de esa manera la dinámica de las creaciones, atrincherándose en estilos y formas. “*Por esta vía, la consigna de no copiar lo ajeno lleva a copiar lo propio, a renunciar a la creatividad, de la que el arte nunca debe sustraerse.*” (Colombres: 2004, 291). Todo arte debe permitirse la confrontación crítica, selectiva, con otras producciones y pensamientos discursivos, de manera que haya una

²¹Entendido como *alteridad*, lo otro se define por oposición a lo que no es uno.

²² En Mendoza encontramos un peso excesivo de la Facultad de Artes y los docentes de la Cátedra Taller de Grabado sobre la producción particular y el pensamiento: no basta la presencia de artistas o pensadores, hay un discurso que pretende cerrarse sobre sí mismo para producir un efecto de “isla”, acorazándose al interior de sus prácticas, revestidas como “producciones de pensamiento y acción”

dinámica que permita la evolución de las formas y prácticas y no su *fosilización* por mantenimiento incorruptible de las mismas, ya que “...una forma museificada no puede capturar los significados flotantes del momento actual, sino los desechos de la historia.” (Colombres: 2004, 296). Los mecanismos de resistencia a lo nuevo²³ se desploman si este arte alcanza niveles de profundidad conceptual y desarrollo formal que se equiparan al que se mantiene resistente a los cambios.

Sin embargo una de las formas de obtener un reconocimiento por parte de las “nuevas” producciones es utilizando algunos elementos formales o técnicos del arte socialmente significativo para así proyectarse dentro del campo de pertenencia marcando una diferencia, pero a la vez estableciendo un puente entre ambos. Hay una toma de conciencia por parte de los artistas de los elementos constitutivos de su producción y del lugar que cada uno tiene en la práctica cultural y en el campo de producción; esto elabora un *valor* que deberá ser contrastado con la visión *foránea*; se trata de crear una obra nueva vinculada al mundo simbólico de la región²⁴ sin por ello convertirse en adaptación local de un lenguaje externo. No tiene que ver con un *copiar* modelos sino con tomar los elementos que permitan el desarrollo de un determinado tipo de producción y de pensamiento y proyectarlos al medio como parte fundamental de la producción local.

Mención aparte merecen los productores que proclaman su pertenencia a la periferia como rasgo distintivo, proyectándose como alteridad en los espacios y escenas más elaboradas, saltando de producciones locales al dialogo con las estéticas y discursos predominantes en campos artísticos más organizados. Reelaborados en un nuevo contexto las obras adquieren un sentido diferente a aquel que tenía²⁵ (y a la vez tiende a la incorporación de estas producciones locales en aquellos otros). Las obras son realizadas hacia dentro y hacia fuera del campo artístico (como toma de posicionamiento: hacia dentro como *productor contemporáneo* diferenciándose así de sus pares; hacia fuera para establecerse en un circuito de producción, crítica, editorialidad y mercado que en las provincias, generalmente, no se encuentra; también

²³Llamamos *nuevo* a estas producciones que buscan su razón de ser en las interrelaciones entre lo proveniente de los centros y la producción local, la forma en que estas interrelaciones generan productos no vistos antes por la sociedad que los genera, y que se establecen en fundantes de diferencia entre lo propio y lo ajeno.

²⁴Solo de esta manera puede encontrar una legitimación en la sociedad que la genera y proyectarse fuera de la misma como algo legítimo. “...el hecho de que un escritor peruano escriba en París no lo priva de su condición de escritor peruano. La matriz simbólica y su propuesta estética, en consecuencia, deben ser estudiadas fundamentalmente en el país de origen, para señalar al final, si las hay, las características propias que hubieran adquirido en el nuevo contexto.” (Colombres: 2004, 290)

²⁵ al trasponer los elementos del quehacer artístico de un contexto al ámbito local ese quehacer gana elementos propios del nuevo contexto (por tanto no hay implantación de tendencias, sino traducción). Mari carmenRamírez denomina a ello como **contextura**. (en JIMENEZ y CASTRO FLÓREZ –ed-, “*Horizontes del arte latinoamericano*”. Madrid, Tecnos, 1999)

es una forma de representar a las provincias como *centros alternos* de arte fuera de sus fronteras bajo la premisa de actualización de prácticas).

Aquí toman importancia dos conceptos que complementan lo apuntado: el concepto de *campo de referencia* y el de *campo de pertenencia*; el primero se refiere a las condiciones de producción cultural en el cual el hacedor se proyecta (hacia dentro y hacia fuera como vimos en el párrafo anterior), y el segundo es al cual pertenece o en el cual encuentra razón de ser la obra o producción como forma simbólica. Llamo forma simbólica a aquellas que nos remiten a un significado dado culturalmente con acuerdo social (en sentido estricto toda forma artística es simbólica) y ese acuerdo se produce en la sociedad al cual pertenece y en el cual se proyecta el mismo creador.

La visión que tienen los creadores de las escenas provincianas del centro organizado es una visión “*periférica*”, e idealista, por lo que, necesariamente, las adaptaciones locales que se producen van a ser mediadas por esa visión. Consideremos que toda producción cultural es comprensible dentro de orden simbólico que la genera, ya que es difícil de comprender una producción desvinculada de la realidad de cual surge; por tal es más adecuado hablar de “*multiculturización en historias locales*” con su propia manera de irradiación cultural.

A modo de conclusión de estos conceptos y antes de pasar a otros temas, podemos aventurar que los “*centros*” en arte no son lugares fijos, más bien móviles, y esta premisa permite considerar que búsquedas artísticas que hacen hincapié en los discursos locales son tan válidas como el movimiento opuesto; importando también las estrategias de inserción en un circuito de producción cultural y la “*movilidad*” de la obra. Es una dinámica necesaria y saludable para la evolución y permanencia de las formas simbólicas. Justo Pastor Mellado, en *consideraciones desde la periferia extrema*²⁶ escribe que hay *centros periféricos* (como Buenos Aires en relación a Nueva York por ejemplo) y *periferias centralizantes* (como Mendoza en relación a los departamentos que la componen) y todo esto demarcado por una geopolítica de las identidades en tránsito. Nelly Richard (citada por Colombres), habla de función- centro, es decir que considera difusa la ubicación de centros en contextos *difusos* de producción, por lo que remite a espacios geográficos que cumplen la función de centro aún siendo periféricos y que pueden llegar a propiciar el diálogo entre espacios con características similares (pensemos en un diálogo Mendoza/ San Juan/Neuquén acerca de producción contemporánea en arte). Ésta desterritorialización²⁷ que conlleva la apertura de espacios geográficos y culturales diversos a las propuestas que vienen de los centros organizados de producción artística conllevan la formación de escenas no exentas de tensiones discursivas. Por otro lado la no

²⁶ Disponible en www.justopastormellado.com.ch con fecha de texto 21/08/2008

²⁷ Espacios de referencia nómada, que convocan a la interrelación de elementos.

pertenencia a un centro de alta densidad de producción con el consecuente circuito alterno que esto acarrea genera en los artistas estrategias de visibilidad y prácticas artísticas diferenciadas, y esto es tan válido como la resistencia a las mismas.

Comunicar activamente su propio arte es una premisa de las historias locales, ya que estas historias o producciones son “universalmente significativas”; esto es frente a la pérdida de significación de lo nacional, regional o local en materia de arte.

En el marco de diferentes conferencias ofrecidas en Mendoza bajo el nombre de Coloquios Latinoamericanos²⁸ y que contaron con la presencia de destacados pensadores acerca de la cuestión artística encontramos que generalmente hay dos planteos en lo que se refiere al “arte de provincias”: por un lado un “culturalismo” que valora a la obra como prueba etnológica (hay cierto rasgo condescendiente al folklorismo); y un “esteticismo” que entiende al objeto artístico como arte autónomo, negando el contexto de la cultura en la que fue creado. Gerardo Mosquera, uno de los asistentes a dichos coloquios, señala la existencia de una lucha entre centros y periferias que se libra por medios como la asimilación, la regulación de cuotas (se exportan los fenómenos que sirven a la asimilación) y la afirmación de la diferencia. Elsa Flores Ballesteros hace mención de esto y va más allá cuando dice que en las provincias se constituye como una especie de “cultura comisariada”, al hacer mención de el traspaso del gusto dirigido por criterios metropolitanos a las provincias; esto es: la producción local con sus gustos, exigencias y discursos adaptados a las propuestas estéticas venidas de la metrópoli como manera de subsistencia, lo que genera una dependencia estética y cultural y una disolución de los contenidos propios; pero habría que tener en cuenta que la asimilación por parte de los sectores alejados de los centros de producción organizados nunca es acrítica, las mismas se producen integrando al repertorio propio aquellas que son funcionales a la propia poética. Peñafort menciona que estos textos de cultura, cuando refieren al contexto del cual surgen, abarcan la imagen del mundo o referencia del discurso, pero también los supuestos locales que el artista asume como texto de su obra y necesidad de su producción. Es tal vez por ello que una categoría como “lo provincial” en arte es más una enunciación que otorga sentido y define una toma de situación frente a una categoría como “lo metropolitano”: toma las herencias para instalarse en el presente y abogar por un futuro; lo mismo que la metrópoli, solo que sus “herencias” son diferentes y sus proyecciones e intereses, distintos.

“...lo “provincial” funda una diferencia- como toda localización- por su singular situacionalidad. Pero, a su vez, lo “provincial” es heterogéneo, origen de nuevas diferencias. Los distintos sujetos cuentan historias singulares, poseen intereses divergentes y proyectos antagónicos. De ambos presupuestos se infiere que lo

²⁸ Nos referimos al 1º y 2º Coloquio Internacional de “Arte Latinoamericano, Gestión cultural y Medios De Comunicación” organizados por la UNCuyo, Mendoza, en 2003 y 2004

"provincial" se juega en diversos niveles de la dialéctica de lo mismo y lo otro." (Peñafort, en AAVV *"Arte de Cuyo"* Bs As. Catálogo. C.C.Recoleta y Museo Sívori, septiembre/octubre de 1999, p.44)

La visión del centro desde la periferia otorga a ese centro una visión singular: la periférica. La periferia no tiene puntos en común, solo su concentración sobre el centro, y adopta una marginalidad artística como denominador cultural que se lleva como bandera distintiva, aún cuando el artista como ente físico emigre hacia el centro en busca de progreso social y económico. Por tal es mejor hablar de historias locales con su propia manera de irradiación cultural; comunicar activamente su propio arte es una premisa de estas historias locales, ya que estas historias o producciones son "universalmente significativas"; esto es frente a la pérdida de significación²⁹ de lo nacional, regional o local en materia de arte. Consideremos que toda producción cultural es comprensible dentro del orden simbólico que la genera, ya que es difícil de comprender una producción desvinculada de la realidad de cual surge; qué puede decir el arte sobre qué cosa y que espacio ocupa el arte en este tiempo es algo que se reformula continuamente.

¿Para qué nos fue útil analizar estas categorías de centro y periferia para referirnos al arte del grabado en Mendoza? La extensión del concepto de arte y la aceptación por parte de los productores del cruce con prácticas diversas, redundan hoy en una vitalidad que confirma el ideal moderno de interrelación entre arte y vida. El arte transdisciplinario, es arte que para funcionar exige algo más y diferente de la contemplación que por lo general requería el cuadro o la escultura tradicional. El arte contemporáneo tiende a funcionar cuando existe el compromiso de percibir, asignar sentidos y dejarse atravesar por una experiencia. Esta "cultura comisariada" en que se ha transformado el arte provincial ha permitido la interrelación de saberes y permitió que el campo artístico provincial experimentara una dinámica renovada.

Entonces ¿Por qué el grabado como disciplina no se inscribe dentro de los circuitos de producción y difusión del arte contemporáneo? Tenemos que los artistas jóvenes utilizan a la disciplina como germen pero apuestan a la transdisciplina como fin y nos encontramos frente a la resistencia de otros que apuestan por el rigor del oficio y de la técnica como método para alcanzar una forma propia de formular arte, lo que no conlleva una expresión arcaica o academicista; es más bien un problema de valoración (revestida de postura política) de los propios artistas que no buscan inscribirse en esos circuitos persiguiendo un ideal de arte

²⁹ Esta pérdida de significación es un síntoma del paso globalizador por las historias locales: a la vez que disuelve a unas, potencia a otras, por lo que una narrativa particular puede tener proyección universal a partir de sus propios postulados

basado en un sesgo romántico al considerar que un “circuito” es un mercado o una “moda”³⁰ y no un espacio, una escena, un campo dinámico culturalmente, desde donde legitimar y difundir sus producciones, más allá de la posibilidad económica o una tendencia efímera.

³⁰ La idea predominante es que es un conjunto de espacios con una tendencia hacia el mercadeo de cierto tipo de producciones artísticas pautadas y fluctuante en los “gustos”, lo que conlleva la idea de “no originalidad” en la obra.

PARTE SEGUNDA

ANÁLISIS DE LOS CAMBIOS Y TRANSFORMACIONES.

Consideraciones Generales Acerca Del Grabado En La Argentina

Para hacer un análisis de los cambios que ofrece el grabado como disciplina es necesario un breve recorrido del mismo. Como es lógico suponer la disciplina tiene su comienzo con la imprenta, la cual comienza su actividad en Argentina estableciéndose en el territorio de las misiones jesuíticas guaraníes en la provincia de Misiones (Loreto, Santa María y San Javier) alrededor de 1700

“La creación de la imprenta jesuítico-guaraní es un caso excepcional en la historia del arte tipográfico en América, pues no se trató ni de la importación de un equipo ni del arribo de impresores profesionales; sino que sacerdotes jesuitas instalados en una reducción en plena selva subtropical, apremiados por la necesidad cada vez mayor de contar con la valiosa herramienta de material impreso para el trabajo misionero...()... crearon de manera conjunta con los guaraníes una imprenta con los pocos recursos materiales a su disposición, prescindiendo de elementos importados y construyendo todo in situ.”
(CASTIGLIA, R. (2012) “Un tipo renovado” ponencia, Universidad Nacional de Tucumán, p:3)

En 1766 se suma la imprenta del Colegio Jesuita de Córdoba, de corta vida, ya que un año después se produce la expulsión de la Orden de los territorios americanos, quedando la imprenta olvidada en los sótanos del Colegio hasta que virrey Juan José de Vértiz en 1779 la adquiere para la *Real Imprenta de Niños Expósitos*, siendo ésta la primera de su tipo en Buenos Aires, ya que hacia allí la trasladan. Pero si bien estas consideraciones son en cuanto a la actividad gráfica como industria, se podría aventurar que el grabado argentino “nace” con los ensayos de Eduardo Sívori y Emilio Agrelo, quienes a fines del siglo XIX inician la práctica de esta disciplina “casi” desconocida en el país, si exceptuamos las litografías de César Hipólito Bacle y Carlos Pellegrini (la litografía había sido introducida al país por el francés Jean Baptiste Douville hacia 1827); pero su verdadera historia “moderna” comienza cuando el Presidente Manuel Quintana y el Ministro de Instrucción Pública Joaquín V. González firman el decreto por el cual se acepta la donación ofrecida por la Asociación Estímulo de Bellas Artes y se declara de “utilidad nacional” a la Academia y Escuela de Artes Decorativas e Industriales (19 de abril de 1905). Para las celebraciones del Centenario, en conjunto con obras de prestigiosos artistas, pueden verse en Buenos Aires grabados de artistas europeos; un año después se inaugura el primer Salón Nacional o “Salón de Primavera” como se lo llamó, desarrollándose hasta el día de hoy, e incluyendo entre las disciplinas que convoca un apartado de artes gráficas.

Un hito importante en la historia del grabado en la Argentina es el año de 1915; al decir de López Anaya:

“Después de muchos años de inercia, la Argentina se encuentra, por diversas circunstancias, en condiciones propicias para rescatar su marcado retraso en la materia. El contacto con los centros culturales de Europa, que se produce a través de los viajeros, de las publicaciones especializadas, así como el ingreso al país de obras valiosas, favorece el desenvolvimiento de las actividades del espíritu y la preocupación por las manifestaciones menos frecuentadas de la artesanía y los bellos oficios.” (López Anaya, op cit.; 10)

Para esta época consideremos que la barbarie desatada por la Guerra de 1914 produce el retorno al país de los artistas argentinos que se encontraban estudiando y produciendo en Europa (fundamentalmente Francia), lo que trae en consecuencia la entrada al país de las teorías y pensamientos de vanguardia en artes plásticas; recordemos que son los años de retorno de Emilio Pettorutti y Xul Solar y la conformación del grupo Boedo, donde encontramos a los “Artistas del Pueblo”: José Arato, Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham R. Vigo, quienes despliegan sus actividades principalmente a lo largo de las décadas de 1910-1920, actividades que los llevan a transitar los senderos del arte comprometido socialmente. Creo útil mencionar que es este compromiso, y la consecuente elección de una imagen narrativa al servicio de las clases populares, lo que en cierta manera “aleja” a los artistas grabadores del discurso moderno, o de las valoraciones experimentales de las vanguardias; a la vez que esta elección de los propios productores responde a la tradición del grabado de servir de órgano de difusión popular o masivo, de denuncia o comentario narrativo, también se genera un aislamiento del discurso de la contemporaneidad del mismo en la mirada moderna.

Una manera de entender el sentimiento de exclusión del grabado del relato del acontecer artístico es la tendencia a la agrupación por intereses en común que tienen los artistas grabadores, que se ven a sí mismos en una relación de minoría en cuanto a jerarquías disciplinares concierne, ya que el pensamiento artístico tendía (y en algunos casos aún tiende) a favorecer a la escultura o la pintura; razón por lo cual siempre se buscó la integración al sistema de las artes de una manera mutualista en tanto factor de diferenciación de la actividad. Buceando en la historia encontramos que la Sociedad tipográfica Bonaerense, creada en 1857 y siendo la primera sociedad de socorros mutuos del país fue una de las primeras asociaciones de este tipo, al incluir entre sus estatutos a impresores, litógrafos, encuadernadores, libreros, cajistas, fundidores de tipos, foguistas, correctores, grabadores y artes similares. Vemos entonces que los primeros pasos de la disciplina están ligados a la imprenta como industria y desarrolla ya desde sus inicios una actividad de corte gremial. Este es un dato no menor, ya que encierra una diferenciación ligada a la profesión; en relación a la actividad artística y posteriormente encontramos que la tendencia a la agrupación se da de forma casi “natural” ya

sea por afinidades expresivas o de oficio, ya sea por considerarse al grabado como un remanente de producción artesanal y, como tal, asumir un sesgo de distinción con respecto a las demás producciones artísticas en su carácter de reducto, aislando o autoexcluyendo a la disciplina del acontecer de las artes visuales en el medio y de las propuestas estéticas contemporáneas, buscando su continuidad y permanencia en la expresividad subjetiva y la permanencia del oficio entendido como sobrevaloración técnica.

Volando rápidamente en el tiempo hasta 1916, sin desmerecer a los artistas actuantes hasta esa fecha, encontramos en el plano editorial que se edita en Buenos Aires la revista “*El Grabado*” con la que los grabadores existentes procuraban contribuir a la difusión de la disciplina, tomando como elemento a la disciplina en todas sus manifestaciones expresivas. Situación que se mantiene más o menos constante, a pesar de la escasa vida de la revista mencionada, pero la constancia se da en la búsqueda de un mayor conocimiento y acercamiento del público para con los procedimientos gráficos. Pero si de antecedentes del problema que nos ocupa se busca es imposible no referirse a las xilografías editadas de a 500 ejemplares por el *Club de la Estampa* de Buenos Aires en los años '60³¹ organizados alrededor de Oscar Pécora, fundador del Museo Nacional del Grabado (hoy lamentablemente desmontado y abandonado a su suerte en cajas guardadas en la Biblioteca Nacional, a pesar de contar con una Directora nombrada por el Ejecutivo Nacional). Por los '60 también Edgardo Antonio Vigo formaba el Museo de la Xilografía de La Plata, museo albergado en cajas-valija, lo que permitía trasladar a distintos espacios su colección de estampas en tanto “*arte tocable*”, concretando su aspiración de una salida a la calle y de un acercamiento popular a la obra de arte.

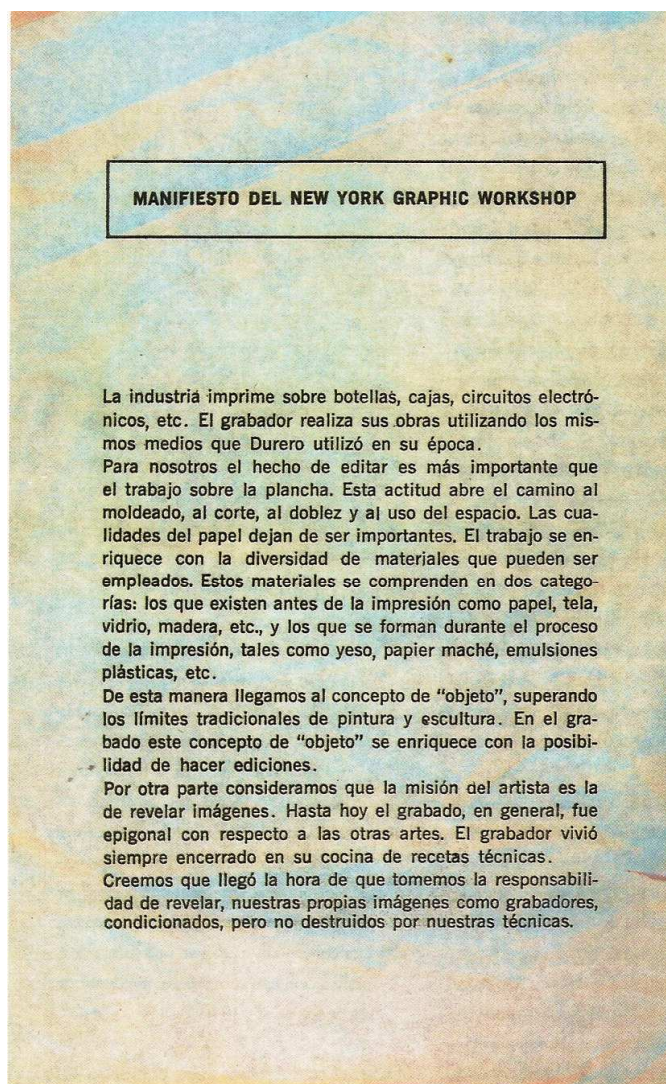
La obra y la figura de Vigo van a sustentar prácticas de gráfica en circuitos alternativos o no tradicionales, ya que en la misma en acento está puesto en los procesos de comunicación, el juego con los materiales y los conceptos de *múltiple* y *experimentación* que Vigo toma del grabado lo acerca a una producción conceptual (hablamos de sus producciones en cuanto *poesía visual*, *Arte correo* e intervenciones en el espacio público). Es interesante notar que este “no encasillamiento” del artista le permite trabajar en una “resistencia activa” es decir en un diálogo crítico con los centros de producción y distribución de la contemporaneidad. Para este artista es fundamental una actitud reflexiva de parte del espectador (la obra sirve para pensar, no solo para contemplar, ni es decoración, los métodos y las formas de generar esa actitud reflexiva es lo que le importa).

³¹ Aunque existe un Club anterior, de escasa vida, organizado desde Mendoza alrededor de 1954 por Luis Quesada, y en donde participaron, entre otros, José Bermúdez y Mario Vicente, por citar unos nombres destacados del grabado mendocino

Es en la década del '60, entonces, que se produce, en grabado en Argentina, una suerte de renacimiento en los procesos de producción; motivados fuertemente por la experimentación plástica en diferentes soportes, indagando en las posibilidades de los mismos. Estos productores comienzan una itinerancia por talleres de formación profesional en el exterior, lo que les posibilita una relación fluida con centros de producción avanzados para la época, como el *Pratt Graphics Arts Center* (actualmente desactivado) en Nueva York, donde concurren entre otros Liliana Porter o Fernando López Anaya; el *Atelier 17* de William Hayter en París, donde también asiste López Anaya, Alda Armagni o Ana María Moncalvo entre otros.

“ Muchos de ellos surgieron del cruce de nuevos medios usados en distintas disciplinas y permitieron al grabado facilitar procesos tradicionales a partir de novedosos descubrimientos, por ejemplo, el offset, el fotograbado, la serigrafía, los procesos litográficos en placas de zinc, la heliografía y la incorporación de materiales adaptables propios de la pintura, como el gesso y el acrílico, que abrieron la posibilidad de realizar estampas de gran formato, entre otras cosas” (MARIN, Matilde. *“Discursos Gráficos. Artistas y grupos de producción gráfica entre 1960 y 1990”*. Buenos Aires, Fundación Osde, Catálogo, p: 8)

En 1965 Luis Camnitzer, Liliana Porter y José Castillo fundan *New York Graphic Workshop*, un taller de experimentación plástica en grabado que cuestiona los métodos del *PrattGraphicsArts Center*; el eje del mismo pasaba por la formulación de la idea y la técnica *acompaña* en lugar de exponerse como finalidad. En este Workshop trabajan artistas de la talla de José Luis Cuevas (México) o Luis Felipe Noé, por ejemplo. Éstos artistas regresan al país (con excepción de Porter, quien aún reside en Nueva York pero nunca dejó de ser partícipe de la escena argentina) y alientan en base a su experiencia la redefinición de los parámetros del grabado. Basta leer el manifiesto que estos artistas enuncian para comprender el alcance de sus propuestas, ya ellos hablaban de “desplazamiento” aunque, claro está, en otros términos. Para el *New York Graphic* la editorialidad es más importante que la manualidad, abriendo el camino a la posibilidad de incidir sobre el soporte, o la alternancia del mismo, o su visualización expográfica, llegando al concepto de objeto de arte tanto desde lo escultórico objetual, como desde lo gráfico ampliado por su condición de múltiple.



(*) New York Graphic Workshop Manifesto / Manifiesto del New York Graphic Workshop, 1967.
Liliana Porter, Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo.

Manifiesto del New York Graphic Workshop, por Porter, Camnitzer y Castillo, 1967.
tomado de AAVV(2003). "Liliana Porter. Fotografía y Ficción". Catálogo. C.C.Recoleta.

En esta misma década, precisamente al inicio de ella (1962), Antonio Berni recibe el premio oficial de la XXXI Bienal de Venecia por un xilocollage producto de sus experimentaciones con el soporte y los materiales titulado "*Juanito pescando*" perteneciente a la serie de grabados sobre Juanito Laguna. Dice Berni sobre ello:

"Dentro de la técnica tradicional del grabado, yo encontraba que todo estaba dicho; sin embargo, en cierto momento, me puse a experimentar en el grabado porque lo sentía necesario para la expresión de ciertas ideas, formas o imágenes que me preocupaban; e intuía que obtendría resultados, siempre y cuando lograra yo, al mismo tiempo, producir ciertas innovaciones técnicas que aproximaran más el lenguaje del grabado a mi

particular manera de ver y de pensar."(citado por MARIN en "*Discursos Gráficos. Artistas y grupos de producción gráfica entre 1960 y 1990*". Buenos Aires, Fundación Osde, Catálogo, 2012, p: 11)

Se establece entonces que la premisa en cuanto producción fue conocer las particularidades de la técnica para adaptarla a las necesidades expresivas. Es claro en este conjunto que durante los '60 se producen frentes de apertura en el campo disciplinar, estableciendo correspondencias entre experimentación e investigación, ampliando los límites de la edición, el concepto de estampa seriada, variable y otros; Matilde Marín lo define diciendo que llega al grabado un sentimiento de "*existir*" (op.cit., p:27) de ser, diferente desde las particularidades y en igualdad con otras maneras de hacer arte. Durante ésta década y la siguiente ('70) el grabado tradicional no deja de producirse, antes bien pervive en las técnicas, los modos de producción e inserción, los "sentidos" del artista grabador, etc. En esta nueva década ('70) una serie de grabadores de formación tradicional conforman un grupo de escasa vida denominado Arte Gráfico Grupo Buenos Aires, con la participación de Ricardo Tau, Horacio Beccaria, Juan Carlos Romero, César Fioravanti, Julio Muñeza, Marcos Paley y José Luis Macchione, concibiendo al espacio público como ámbito donde desarrollar la obra y que la misma interactuara con el público, dan lugar así a "demostraciones" populares acerca del grabado como disciplina, dónde el asistente podía realizar su propio grabado y llevarse la experiencia de la gráfica a su casa, como también vendían su propia producción a precios accesibles³². El grupo se disuelve en 1974 por diferencias políticas entre sus miembros, los cuales no eran ajenos al clima político que se vivía en Argentina para esos años y que desembocará en el abandono de prácticas y producciones cuando no de obras que soslayaran la realidad político-social para garantizar la supervivencia o el exilio, esto es una vez arribado al poder esa junta de asesinos disfrazados de militares en 1976, los que, en el plano cultural y artístico, establecen el silencio como forma operante y la práctica subterránea como supervivencia, cuando no la metáfora alterna.

En los '80 el retorno a la democracia es la oportunidad para que algunos artistas reorienten sus prácticas hacia la experimentación, el cruce de disciplinas y las interrelaciones entre arte-vida y sociedad, retomando el espíritu de los '60, es así que se forma el Grupo 6 (Alicia DiazRinaldi, Matilde Marín, Graciela Zar, Olga Billoir, Mabel Eli y Zulema Maza)³³ en 1984. Agrupación dinámica y abierta a todas las posibilidades expresivas y estéticas

³² Cabe destacar que éste tipo de demostraciones populares tuvo su resonancia en nuestra provincia, siendo Ricardo Scilipotti desde la Cátedra de Grabado de la UNCuyo quien incentivara la realización de las mismas todos los años para el mes de octubre, hasta mediados de los '90 cuando se jubiló de la misma

³³ posteriormente se añade Oscar Manesi frente a la partida de Mabel Eli

“...partían de un criterio de “libertad” que incluía modos de expresarse que generaban polémica en el medio ya que era cuestionable su pertenencia a la esfera del grabado. Cada participante, en definitiva, encaraba la experiencia gráfica desde una óptica individual, consciente de que en este proyecto grupal el desafío más interesante era la confluencia de recursos y estéticas diversas.” (MARIN, op.cit., p:44)

El crítico Jorge López Anaya (hijo del grabador Fernando López Anaya) escribe sobre el Grupo 6:

“Esto no debe tomarse como “traición al medio” por el contrario constituye el preludio de una renovación de las posibilidades del grabado en nuestro medio” (citado por MARIN, op.cit., p:48)

El Grupo Gráfica Experimental surge en 1985 impulsado por Juan Carlos Romero, quien retoma con el mismo las experiencias de Arte Gráfico Grupo Buenos Aires; sus integrantes ya eran artistas reconocidos en el campo de la gráfica (Rodolfo Agüero, Hilda Paz, Mabel Rubli, Susana Rodríguez y el mismo Romero); la idea de “*gráfica experimental*” rodea las producciones el grupo, es decir, una idea de *ocupación* del espacio (plástico y exhibitivo), el uso de materiales no tradicionales, la realización de objetos, el uso de la serigrafía, el fotograbado, la impresión sobre cualquier soporte, llegando al límite de la idea de grabado, “*desmontándolo*” para usar un término usado por Marín. Lo que vemos aquí es que, en el grabado contemporáneo, la gráfica ha alcanzado un grado de desarrollo que la independiza de cualquier otra disciplina y de su condición de reproductibilidad. Hay una nueva sensibilidad operativa sobre el soporte y los medios de producción (interdisciplina) que implican una renovación del grabado tradicional; no se piensa en la técnica ni en la reproductibilidad de la matriz. Por supuesto, el rechazo a las técnicas puede ser también una técnica además de una estrategia. Lo que se rechaza es la técnica organizada, dura, imposible de modificar sin alterar el oficio y las conciencias; a eso se opone una técnica no proyectada, que toma y utiliza los medios gráficos de manera heterodoxa. Se entiende al grabado como disparador de otras posibilidades, no encerrado en un conjunto de preceptos técnicos- disciplinares.³⁴

³⁴ A esto Matilde Marín llama “*desmontar*” al grabado



Afiche del Grupo de Gráfica Experimental, Bs.As., aproximadamente 1985.
Tomado de MARIN (2012). "Discursos Gráficos. Artistas y grupos de producción gráfica entre 1960 y 1990". Catálogo, Fundación Osde

Grupo Gráfica Experimental se disuelve en 1988 si bien sus miembros siguen activos produciendo obra bajo las mismas premisas. También a principios de los años '80 aparece en Rosario la experiencia de Hacia un arte grupal, que proponían la intervención directa del público, buscando esquivar críticamente la lógica comercial de la imagen múltiple. Los años '90 van a ver una profundización en los medios de producción que estos grupos y artistas señalan, así como la convivencia con formas de producción más tradicionales, por ejemplo el Grupo La Plata, luego devenido en Escombros (en donde también participa Romero) y sus propuestas de un "arte de actitud"; esto es comportamientos nuevos y extensión del arte, un arte que pone en funcionamiento la *experiencia de lo estético* aparte del producto artístico tradicional.³⁵

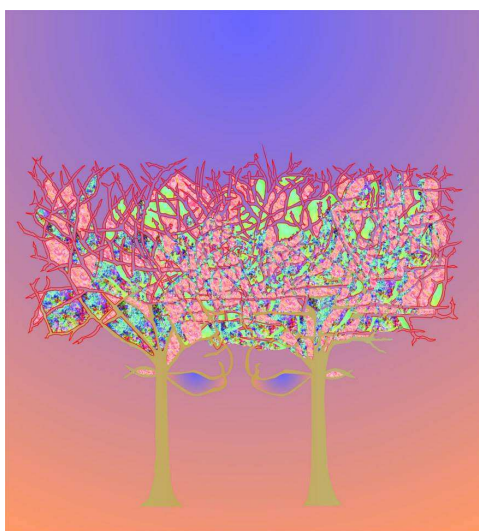
Como consecuencia de la crisis de 2001, la idea de un "arte en la calle" cobró nuevo sentido, y los colectivos de acción grupal surgidos pusieron en juego nuevas estrategias de producción e intervención. El Taller Popular de Serigrafía, por ejemplo, sostuvo entre 2002 y 2007 una activa participación junto a agrupaciones sociales, piqueteros, asambleas populares, gremios o trabajadores de fábricas recuperadas; así, sus estampas multiplicaron en el escenario urbano un imaginario de denuncias, luchas y resistencia. Tal vez sea necesario dejar de hablar de la disciplina grabado para hablar de arte, como pide Camnitzer al sostener que un artista no se define por una técnica o un procedimiento, sino por su hacer como artista.

MENDOZA INSERTA EN ESTE DEVENIR

³⁵ Escombros tiene un registro de producción amplio, excediendo los límites disciplinares, y la formación de sus integrantes es también muy amplia. En base a esto es que no haré un desarrollo extenso de sus producciones, ya que sería motivo de otros trabajos de investigación con alcances diferentes a éste.

Es necesario mencionar, para comenzar, que en Mendoza hay antecedentes de un “Club del Grabado” similar al visto, solo que anterior: se forma en la década del ‘50³⁶ y agrupaba artistas grabadores como Luis Quesada o José Bermúdez, estableciendo su sede en el Departamento de Maipú, pero no hay antecedentes gremiales o de asociaciones específicamente de grabadores, antes bien los artistas de la provincia se agrupaban por afinidades disciplinares o políticas de modo espontáneo.³⁷

La producción local no reporta muchos cambios en cuanto a una producción de corte tradicional o esencial, si se nota un cambio en cuanto al “renacer” de algunos procedimientos técnicos y una voluntad de integración en el acontecer nacional por parte de productores más jóvenes. La xilografía vuelve a los primeros planos de visibilidad, el collagraph y los procedimientos calcográficos ganan terreno, las propuestas poligráficas y las hibridaciones aún tienen que esperar y se producen los primeros intentos de arte digital, es curioso que el pionero en estas manifestaciones sea un artista de trayectoria en la provincia y de mucha edad al momento de inscribirse digitalmente: hablamos de Marcelo Santángelo, quien realiza las primeras experiencias, luego seguidas por el hijo de Sergio Sergi, Fernando Hocevar, quien hace un traslado de los procedimientos pictóricos y de imagen a una producción íntegramente realizada digitalmente.



Marcelo Santángelo, “El jardín”, obra digital, sin dimensiones, 1999

³⁶ El primero en el país con el que se establecen estrategias de edición, circulación y comercio; antecediendo al formado por Pécora en Buenos Aires en los ‘60

³⁷ Para un estudio más completo sobre el tema ver MARQUET, María Clara “*La resignificación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)*”. En Revista “Huellas...Búsquedas en Arte y Diseño”, FAD, UNCuyo, n° 2, año 2002

Las experiencias con matrices superpuestas o caladas de Quesada, o las propuestas de “grabado tridimensional” de la Cátedra de Grabado de la Facultad de Artes de la UNCuyo a cargo de Scilipotti, no encuentran todavía un campo propicio para su plena realización. Los productores se concentran en el manejo de técnicas y en la exploración subjetiva antes que en el trabajo interdisciplinario o experimentaciones con las formas y los procedimientos. La labor de Liliana Gerardi, hija del poeta Elleale Gerardi, como representante en la Provincia de Xylon Argentina, y las visitas de los grabadores Osvaldo Jalil o Matilde Marín, invitados por Scilipotti a la mencionada Cátedra (estamos en el año 1993), produciéndose los intercambios correspondientes a este tipo de encuentros, llevan a la incorporación de algunos artistas jóvenes en el circuito del grabado a nivel provincial y la participación de los mismos en un escenario nacional como la misma Liliana Gerardi, Mariela Lotfi, Lorena Rosas, Ana Sánchez González, Laura Fernández o quien escribe.

Las temáticas y preocupaciones más recurrentes y compartidas por los artistas en general en la Provincia es un latinoamericanismo de corte folklórico o nostálgico, las ambigüedades propias de una libre subjetividad, la ciudad contemporánea y otros; en el plano de la *falta* de debates se reflexiona individualmente sobre la autonomía del arte, la interrelación entre lo subjetivo, lo conceptual y el “arte popular”, el papel de los artistas visuales en la construcción de la historia y los conflictos y tensiones intrínsecos, etc. Como vemos, todas preocupaciones de inscripción en una suerte de tardo modernismo. En el inventario de universos personales y provinciales inevitablemente encontramos la repetición de fórmulas consagradas o sin riesgo: la tradición perdura a través de una técnica eficiente con óptimos resultados tanto en xilografías como calcografías. Las diferentes generaciones de artistas mantienen vivo el culto a las tradiciones vernáculas como rasgo distintivo de la producción gráfica local: hablamos de una pervivencia de soluciones técnicas y conceptos acerca de que es un grabado y cuales son sus particularidades; a la vez el “espíritu” gremial al que hacía referencia y la poca presencia en los circuitos culturales de la provincia, sumado a la calificación un tanto artesanal del procedimiento por desconocimiento y la mayor aceptación de rango de “gráfica” para con el diseño particularmente y para con la industria de la imprenta por el otro motivan el aislamiento en el que se encuentran los grabadores; tendencia que va a revertirse en los últimos años por parte de los productores más jóvenes y la presencia de los mismos en actividades, clínicas, proyectos o espacios alternativos e incorporando a sus producciones (de un alto nivel de “hibridación” disciplinar) una presencia del grabado como recurso y no como fin en sí.

“... ciertas experiencias muestran que las construcciones discursivas en torno al arte contemporáneo aun pueden desplegar caracteres singulares, de acuerdo a la posición que cada sociedad tome frente al arte. Esto hace permisible la emergencia de una trama de significados, en donde no solo entren a jugar un rol las coordenadas temporales sino

también aquellos factores que hacen a determinado posicionamiento frente a la producción artística."(Farina, Echen y Rojas. "Arte Argentino contemporáneo" MACRO, Rosario, 2004, p: 9)

Estimamos necesario en este punto tratar de establecer que es lo que los productores artísticos mendocinos entienden por "circuito" de arte, cual es la idea que se tiene en cuanto a los espacios de visibilidad de artes visuales en la provincia; Pastor Mellado advierte que lo que define a una escena organizada es la existencia de una "escuela", entendida esta como la persistencia de condiciones de producción, enseñanza, poéticas, problemáticas comunes en torno a las artes y demás: sumada a ésta una escena se define también por su "musealidad", o sea las condiciones en que estos relatos provinciales se muestran, fortaleciéndolos como imaginario provincial y, para que haya una escena hace falta también una "crítica" sobre las producciones, o sea un pensamiento y decir discursivo que aliente el debate e intercambio de ideas. Considerando lo propuesto por este autor y en relación a la actividad artística en Mendoza, cuando se habla de un "circuito" o "escena" la mayoría de los artistas considera al mismo como aquellas actividades culturales y artísticas presentadas por canales institucionales (preferentemente estatales), con reconocimiento social como espacios de circulación cultural, públicos, los cuales le ofrecen al expositor "garantías de exhibición" o, mejor dicho, la seguridad para con la "calidad artística" del producto cultural. Es importante destacar que los artistas consideran a estos espacios bastante exclusivistas y con pocas estrategias de inclusión de artistas jóvenes volcados a la producción gráfica o de escasa trayectoria, lo que hace que estos se vuelquen a los espacios alternativos o a la autogestión como vehículo de exhibición, pero es importante tener en cuenta que las obras que se desplazan fuera de los ámbitos específicos a otros escenarios de visibilidad lo hacen en función de un espectador casual, ya que es una idea un tanto desaliñada pero no por ello perimida la creencia de que los parámetros acerca de que es contemporáneo y que no se establece desde los espacios de circulación y difusión de obra; si bien esto puede ser cierto para un determinado tipo de producción con fines específicos, no lo es para todo el espectro de creación contemporánea, menos aún para aquellas obras que pertenecen a espacios de escasa visibilidad como lo es Mendoza, por lo tanto es el propio artista quien decide en que espacio y como va a inscribir su obra. La mayoría de los productores consultados brevemente para este texto (artistas gráficos o consumidores culturales) define su ubicación en el circuito como no pertenecientes al mismo por motivos dispares y solo una franja muy chica se considera parte del mismo parcialmente; los que no se sienten pertenecientes a él establecen como razón que ya sea por poseer actividades diversas que lo alejan de la participación activa o por ser escasa las posibilidades de participación específica de la disciplina grabado en actividades organizadas oficialmente. La mayoría de los productores al sistema de circulación cultural o circuito como parte de una política cultural poco

clara³⁸, y si bien se dice que el mismo es exclusivo para con artistas noveles se pondera cierta apertura a expresiones jóvenes o alternativas por parte de algunos sectores e instituciones del circuito.

El nexo entre artistas productores y circuito artístico no siempre es bien entendido, pero se reconoce que en el mismo hay una relación de complementariedad entre los participantes; si bien no es clara la manera de acceder al mismo, la respuesta del sentido común de los artistas es que se accede “*participando*” en eventos organizados por las instituciones ya sean oficiales o las escasas alternativas privadas que ofrece Mendoza (salones, concursos, exposiciones), es bueno en este punto mencionar que los artistas productores consideran que el acceso a un circuito de visibilidad artística es una “*lucha*” por un espacio de pertenencia, lo cual se corresponde con la noción de dominancia-dominado que se plantea dentro de los campos escasamente organizados que la sociología entiende como *modus operandi* de los actores, donde la pertenencia se establece en cuanto a una lucha de poder, pero estas “participaciones” dentro del campo como actividad artística se entienden fundamentalmente como producción de obra exhibida y no como inclusión en otro tipo de actividades como conferencias, seminarios, clínicas, movilizaciones y otro tipo de actividades de participación y vinculación social, esto es interesante pues denota que el circuito mendocino es un espacio de referencia de producción, no de reflexión o teorización acerca de la producción artística, lo cual lleva a establecer que el mismo es una escena con escasa editorialidad, archivo o registro.³⁹

Por último se advierte que las generaciones de creadores que apuestan por lenguajes contemporáneos de producción y circulación ya no habitan una “bohemia” que signaba la confrontación de estéticas, manteniéndose al margen de las instituciones o rechazándolas como espacios de formas perimidas, antes bien se integran a las mismas buscando la “participación”, conviviendo en un mismo espacio las propuestas más dispares. Hay que establecer que los esfuerzos de los artistas “modernos”⁴⁰ en la organización de una “escena”

³⁸ Las políticas culturales oficiales durante el lapso de estudio que nos ocupa fueron bastante erráticas, aduciendo problemas presupuestarios la mayoría de las acciones culturales fueron derivadas a la Fiesta Nacional de la Vendimia y actividades afines, siendo el Salón de Artes Visuales “Vendimia” el que, con carácter anual primero, bienal después y hoy desaparecido, supo oficiar de espacio privilegiado de visibilidad de artistas noveles junto a otros con trayectoria dentro de las disciplinas artísticas. Esta ceguera para con la cultura es una constante de los gobiernos mendocinos, cualquiera sea su ideología.

³⁹ Para algunos artistas el sistema de exhibición, circulación y puesta en valor de las obras en Mendoza es un “relicto” de sistemas modernos europeizantes que cuenta, en la provincia, con el apoyo y beneplácito de los artistas, que no rompen (en su accionar) con esta propuesta de aburguesamiento de las condiciones de producción, es decir que el campo artístico mendocino desde sus instituciones legitimadoras de producción no es productor de conocimientos ni de archivos, resultando el mismo de una gran precariedad.

⁴⁰ Utilizo esta denominación para distinguir entre artistas con una formación y obra de corte moderno de otros artistas con la misma formación pero con una obra que apunta a la transdisciplina, también puede pensarse en ésta como una distinción por edades, aunque no sea esta distinción significativa a la hora de abordar procesos y proyecciones creativas.

artística en la Provincia fué propiciatorio de un “campo de acción” o apertura que permite el establecimiento de prácticas contemporáneas (aún cuando éstos mismos artistas nieguen dichas prácticas) pero hay que entender que esto sucede porque ellos operaron sobre un campo sin definir ni establecer. En la actualidad el campo artístico provincial no se encuentra consolidado como otros centros de producción, circulación, consumo y editorialidad, pero lo que hay en Mendoza se debe al esfuerzo de estos artistas, quedando la consolidación del mismo al trabajo mancomunado de artistas “modernos” y “contemporáneos”.

APROXIMACIONES A LOS '90

La década de los 90 es un escenario problemático, múltiple, efervescente y lleno de paradojas; en la Nación y en la Provincia se identifica con el Menemato⁴¹ y las políticas neoliberales que llevaron al estancamiento productivo que produjo el estallido de la crisis económico-social de fines de 2001 durante el gobierno de Fernando De La Rúa. Aquí encontramos una paradoja: el campo artístico- cultural experimenta en esa década unos renovados bríos producto de la consolidación democrática y la estabilidad financiera conseguida tras la paridad peso-dólar, pero estos bríos son particulares, los productores culturales se vuelcan hacia prácticas privadas o en espacios alternativos para la experimentación plástica y en espacios socialmente validados para producciones socialmente validadas, fortaleciendo la importancia de la formación académica y la destreza en el oficio como seguro de subsistencia por medio de salones, Bienales y premios; los artistas se vuelcan a producciones subjetivistas líricas que hacen de la cita o la parodia fragmentada, así como de las búsquedas existenciales con referencia en la corporalidad, un baluarte expresivo, tomando como referencia las producciones de la transvanguardia italiana o los jóvenes salvajes alemanes⁴². En este marco se inserta la obra de **Egar Murillo**, al que trabajaremos al hablar de entrecruzamiento de prácticas. Se asume, entonces, a la corporalidad desde diferentes propuestas estéticas atravesadas por la experiencia (en el sentido en el que define Merleau Ponty), abordando estas experiencias desde las propuestas pictóricas, fotográficas, las escultóricas o las performáticas: el cuerpo se expone mediante fragmentos (Egar Murillo), por medio de objetos (los recordados zapatos de Marcelo Santángelo) o se metaforiza fotográficamente (por ejemplo la obra de Javier López Rotella o Sergio Pantaley).

Hacia fines de la década y comienzos del nuevo siglo la crisis del sistema político con la experiencia frustrada de la Alianza que llevó al poder a De La Rúa y la crisis social que

⁴¹ Me refiero a los dos períodos constitucionales de gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1995 y 1995-1999)

⁴² Sandro Chía, Mimmo Paladino, Enzo Cuchi en los primeros; Jörg Immendorf, Georg Baselitz, Anselm Kiefer entre los segundos, son los más denotados

derrumbó esa experiencia repercute en el campo del arte, el cual comienza a figurarse como articulación de prácticas: el discurso académico no es suficiente y entran en escena nuevos actores y eventos culturales que dinamizan el campo fisurado: jornadas, coloquios y maestrías generan otros y nuevos pensamientos y otras y nuevas escenas, profundizando un aislamiento académico (otra paradoja: la misma institución que posibilita estos eventos es la que acusa con mayor fruición el hermetismo de sus claustros). Si hubiera que aventurar una consecuencia de esta situación es el repliegue (en algunos casos) hacia prácticas solitarias de producción artística fundamentalmente en aquellos que experimentaron las tensiones discursivas de esta situación con el discurso académico; así también el surgimiento de prácticas colectivas con hincapié en lo social (como el grupo **La Melesca**) o intentos autogestionados que buscaban la inserción en el medio como espacios alternativos (como el grupo Boa), por citar algunos ejemplos de manera ligera.

Pero entonces: ¿qué sucede con el grabado durante todo este tiempo? Mendoza nunca tuvo un abandono de ritmos y rutinas plásticas transformadas en sellos de origen, estos “sellos” responden a una concepción del arte que busca la particularidad de la obra en el trabajo sistemático, adecuación de las poéticas particulares a la técnica, el lenguaje visual y cierta concepción que traduce a esto en las características de un “grabador de oficio” (pertenecer a un circuito de producción y exhibición de obra con características particulares que se distingan por su singularidad y una concepción romántica acerca de la misma producción, baste recordar el “trabajo de taller”⁴³, la preeminencia de lo artesanal en la factura y en los procedimientos utilizados⁴⁴, el mito de la inspiración⁴⁵, etc); fundamentalmente desde la valoración técnica y su utilización con mayor o menor acierto se apoyan las apreciaciones.

Entonces la década del '90 se inicia (en grabado y en Mendoza) con el predominio de una subjetividad libre de cuño visual que da cabida a las asociaciones formales e irracionales, es decir que mantienen vivo el “mito del arte”: idea de autenticidad, singularidad y presencia del autor en la obra. Podríamos decir que el síntoma de “lo moderno”, es decir la autonomía del lenguaje plástico es el concepto imperante en cuanto a la producción. Hacia fines del decenio surgen dos vías opuestas y complementarias dentro de las artes gráficas; un arte ligado a cierta apología de los caracteres descriptos, y un “factor experimental” o propuestas menos preocupadas por lo autorreferencial y más vinculadas con la realidad social o política, confrontando pasado y presente, memoria, etc; tendencias visibles aun hoy con matices.

⁴³Producción personal que ahonda en la “continuidad” de producción de obra y la “calidad” de la misma en cuanto al uso “acertado” de los recursos visuales (los productores lo llaman comúnmente “oficio”)

⁴⁴Hecho por el autor. Lo cual significa la negación de toda una rama de intermediarios que, antiguamente, participaban del proceso de estampación de la obra como los dibujantes proyectistas, el estampador imprentero, los copistas y otros.

⁴⁵El considerar que la imagen proviene de un cruce entre intuición y expresión metafórica desde un lugar ajeno al artista y que le es dado al mismo como una suerte de “don”.

La pregunta que explica buena parte del grabado en los '90 en Mendoza es si las poéticas contemporáneas que apuestan por la "hibridación" de disciplinas es impopular o carente de sentido y contenido. Ésta pregunta no es nueva, pues forma parte de un debate que se da en los circuitos internacionales y de la que forman parte la mayoría de los productores artísticos como también los que trabajan desde posiciones reflexivas y teóricas. Uno de ellos, hijo de artista relacionado al grabado, escribe:

"La tesis de Baudrillard sobre el arte contemporáneo es conocida desde los años setenta: el arte está muerto, pero el mundo del arte y particularmente el mercado continúan creyendo que existe. Las obras de arte, para el sociólogo, han pasado a ser objetos cotidianos que no cuestionan nada exterior y solo entran en juego con la distribución de los objetos en el espacio (en el interior de una casa moderna). En un artículo reciente, con el título evocador "el complot del arte", Baudrillard endureció su posición, afirmando que el arte contemporáneo "carece de valor", es "insignificante" y "superficial"..."(López Anaya, "Ritos de fin de siglo", Emecé, Bs. As. , 2005, pag. 292)

Evidentemente para los defensores de la tesis propuesta el arte contemporáneo es una suerte de corrupción de las normas y "valores trascendentes" y no hacen sino degradar al espíritu. Es por ello que a las propuestas de gráfica desplazada se las denomina "emergentes", "experimentales" o alternativas, más como una forma de diferenciación que como integrada al campo del arte gráfico, lo cual muestra tensiones en cuanto a la definición del campo del grabado, tensiones que se ven subrayadas por la incorporación de estas modalidades "desplazadas" a los circuitos oficiales de exhibición o premiación en concursos y salones, llegando a constituir un apartado especial dentro del Salón Nacional de Artes Visuales desde 1988 hasta bien entrado el siglo XXI. En cuanto pasan a ser una disciplina más dentro del mismo Salón, a la par de otras más tradicionales como pintura o escultura.

Contextualmente la actualidad del campo mendocino es poco entusiasta: las instituciones que sostienen la producción, difusión y enseñanza de las artes tienen poca comunicación entre sí, amparándose en la condición magra del presupuesto lo poco que se hace es gracias a la capacidad de autogestión de los artistas gráficos; paradójicamente la producción de los artistas se multiplica en tendencias, estrategias y obras con escasa o nula repercusión en los medios debido a la carencia de una actividad crítica fuerte. A ello se suma la imposibilidad o evanescencia de un mercado de arte local. Frente a tanto desamparo ¿Existe un "círculo" para estas prácticas interdisciplinarias? En principio sí en cuanto a espacios institucionales o alternativos donde "exponer" estas producciones y en cuanto a un público "cautivo" de las mismas que no es sino el mismo que asiste a otras manifestaciones más tradicionales, aunque es necesario destacar la poca continuidad de algunos de esos espacios o la dependencia de políticas de turno de otros como factores que atentan (a veces) contra las tareas propias de

estos lugares (desarrollo, difusión, investigación, resguardo, etc). Consideremos nuevamente la inestabilidad cuasi evanescente de un mercado de arte local que apuesta por estéticas más conservadoras o artistas validados por la crítica, los premios o la trayectoria⁴⁶.

Podría resumirse el pensamiento acerca de cual es el problema del arte contemporáneo de la siguiente manera: o se convierte en mercancía y acepta sin condicionamientos su incorporación al "mercado"; o acepta una conversión de la expresión y la forma en productos que lo acerquen al mercado pero intentando mantener una independencia de creación y circulación (es decir "coquetea" con él); o bien se convierte en ermitaño en terrenos ignotos. Esta situación/dilema aleja y acerca posicionamientos entre los artistas de la Provincia, provocando reacciones encontradas, puesto que no enfrentamientos, pues si bien se rechazan a la vez se necesitan, esto es lo que hace a la constitución de un campo en formación que mencionaremos luego.

Tenemos entonces que se plantea una discusión: por un lado se rechaza lo que unos llaman "conceptualismo" (mal llamado pues denomina a cualquier producto artístico que se apoya en el conocimiento y la formulación teórica o en el cuestionamiento del arte y la actividad artística valiéndose de lenguajes contemporáneos); y se lo opone a una formulación académica llamada "oficio" (mal entendida pues al conocimiento de los "secretos" de la actividad artística y sus procesos técnicos se le agrega el plus de la formulación subjetiva romántica y el rechazo de la metodología de investigación y reflexión teórica) siendo estos dos aspectos complementarios y ambos conformadores de "oficio" del grabador.

"Hay unas circunstancias de aparición del arte actual que se pueden concebir a partir de diferentes formas de pensamiento en la construcción de lo artístico, en el fluir de técnicas y modos apropiados de las tradiciones y sus reacciones, en el espacio en el que se contextualizan las prácticas. Las condiciones de renovación del contexto de producción son espejos de otras escenas y a la vez respuestas a los desafíos de las últimas décadas en el arte mendocino.

Las prácticas de arte nuevas recurren de esta manera a una amplia gama de recursos técnicos, a través de la apropiación de instrucciones lingüísticas, de nuevos usos en los códigos visuales, la incorporación de técnicas de mass media y propuestas basadas en el uso de la paradoja, el estereotipo, lo banal, la repetición, entre otras operaciones. En definitiva, las nuevas prácticas, proponen un discurso sobre la inestabilidad del concepto de obra." (FORCADA, M."Arte en Mendoza después de los '90 ". Diario "Los Andes". 23 de diciembre de 2006, Mendoza, pag. E 4)

Inestabilidad que hace pié en la fragmentación, tanto de la obra como del discurso sobre/de/desde el arte, produciendo una interpenetración de fragmentos que da como resultante una confusión de conceptualización acerca de que es el arte contemporáneo.

⁴⁶es decir con el capital cultural y simbólico institucionalizado, diría Bourdieu.

Ahora bien, tomando como principio que a cada propuesta estética que surge le sigue una contrapropuesta en pugna, hasta que esta contrapropuesta toma el lugar de la primera y se ve a su vez condicionada por la aparición de otro grupo que la cuestiona, no es difícil ver una dinámica de cambio en las artes visuales mendocinas, ninguno de estos “grupos” (no son grupos organizados, mas bien individualidades con intereses en común, pero no conforman colectivos de trabajo ni grupos de discusión teórica) cuestiona el aprendizaje de un vocabulario visual y de competencias técnicas llamada “oficio”; antes bien sus diferencias son de métodos, objetivos o intereses (en cuanto a aperturas de sentido en la producción e inserción en un circuito o sistema de producción). Obviamente no se trata de organizar el campo en base a un ciclo generacional, antes bien tiende a constituirse en un campo productivo; a partir de este funcionamiento, el campo artístico mendocino se organiza en cuanto a la edad de los creadores, los reconocimientos públicos o privados traducidos en condecoraciones, exposiciones en el circuito oficial, visibilidad en los medios masivos (prensa) y, en cuanto a las obras, en su mayor o menor academicismo lo que los distingue.

Considerando opiniones generalizadas de los propios artistas acerca de la “rapidez” con que los artistas más jóvenes acceden a este sistema dentro del campo artístico, se advierte que las generaciones de creadores que apuestan por lenguajes contemporáneos de producción y circulación ya no habitan una “bohemia” que signaba la confrontación de estéticas (sistema lineal de progreso artístico tipo de la modernidad) manteniéndose al margen de las instituciones como creadores, antes bien se integran al mismo circuito e instituciones, conviviendo en un mismo espacio las propuestas más dispares. Hay que establecer que los esfuerzos de los artistas “modernos”⁴⁷ en la consolidación de un “campo” artístico en la provincia fue propiciatorio de un “campo de acción” o apertura que permite el establecimiento de las prácticas contemporáneas, aún cuando éstos mismos artistas las nieguen, lo que sucede es que operaron sobre un campo sin definir ni establecer; en la actualidad este campo artístico provincial no se encuentra consolidado como otros centros de producción, circulación, consumo y editorialidad, pero lo que hay se debe al esfuerzo de estos productores, quedando la consolidación del mismo al trabajo mancomunado de artistas modernos y contemporáneos.

Las nuevas propuestas van marcando el camino de la actualidad artística, mientras que las vanguardias consagradas representarían lo “clásico” y las producciones que gozan del favor del comercio (en una provincia sin mercado artístico oficializado sino cuentapropista) lo definitivamente viejo e institucionalizado. Todo lo dicho no significa que la situación del campo

⁴⁷ Utilizo esta denominación para distinguir entre artistas con una formación y obra de corte moderno de otros artistas con la misma formación pero con una obra que apunta a la transdisciplinariedad, también puede pensarse en ésta como una distinción por edades, aunque no sea esta distinción significativa a la hora de abordar procesos y proyecciones creativas.

sea la de una crisis total, más bien significa que hay un orden que no alcanza a representar a todo el espectro de producción, pero a la vez sigue generando un discurso crítico aceptado y atisbos de nuevos roles en arte que no se configuran aún como escena pero que pueden configurarla a futuro, haciendo pié en la interculturalidad e interdisciplinariedad de los espacios del discurso. Mendoza (los artistas grabadores) salta de la modernidad artística (con las características que ya han sido enunciadas) a producciones en diálogo y sintonía con las estéticas y discursos predominantes en campos artísticos más organizados con características propias, y a la vez tiende a la incorporación de estas producciones en aquellos; pero este salto se produce sin mediaciones o transiciones, lo que lleva al rechazo o a las adaptaciones bruscas. En las conversaciones con los artistas aparece una gama variable de búsquedas, preocupaciones y contradicciones que remiten a la indiscutible subjetividad de cada uno como creador, más allá de coincidencias técnicas o formales. Las preocupaciones y logros de una tarea en equipo y la consiguiente dificultad de consolidar un estilo cuando se diluye la paternidad de las ideas; una crítica incipiente, en ciernes y la búsqueda o falta de reconocimiento; la relación con el espectador durante el proceso creativo; la destreza técnica y la plasticidad conceptual son algunos de los temas abordados. Estas preocupaciones no son patrimoniales de un sector o grupo productivo, antes bien son preocupaciones inherentes a todos los productores artísticos en todos los tiempos, épocas y estéticas.

Una última referencia será sobre lo que Barbero llama “*dispositivos de enunciación*”, esto es la inclusión en el espacio de los procesos y las prácticas comunicativas, es decir el *proceso de enunciación en un medio*, tanto como *práctica* (como modo de trabajar) y que remite (o responde) a un *modo de lectura* por parte de los receptores. Este proceso que realiza la obra encontrará detractores que se niegan a reconocer que se modifica la sensibilidad y los modos de creación/recepción. Este cambio en las condiciones de producción (la necesidad del artista de insertar su obra en un circuito institucionalizado) va a operar sobre cómo y qué produce, así como es recibido esta obra por el público. Los análisis de la producción en cuanto sistema narrativo pasan por la *forma visual* (composición), la *fragmentación de la lectura* (lectura individual de la obra pero también inscripción en una narrativa más amplia que le da soporte y sentido, es decir la lectura de conjunto de la obra), la *seducción* (o como se relaciona de manera abierta con el espectador a través de empatías o dirigiéndose a sus conocimientos y abordajes sensibles) y el *suspense* (o forma de articular anticipaciones de próximas obras que permitan que el espectador mantenga el interés por determinada producción y/o artista).

Intentaremos abordar a continuación los diferentes casos de estudio propuestos a la luz de los conceptos vertidos hasta aquí.

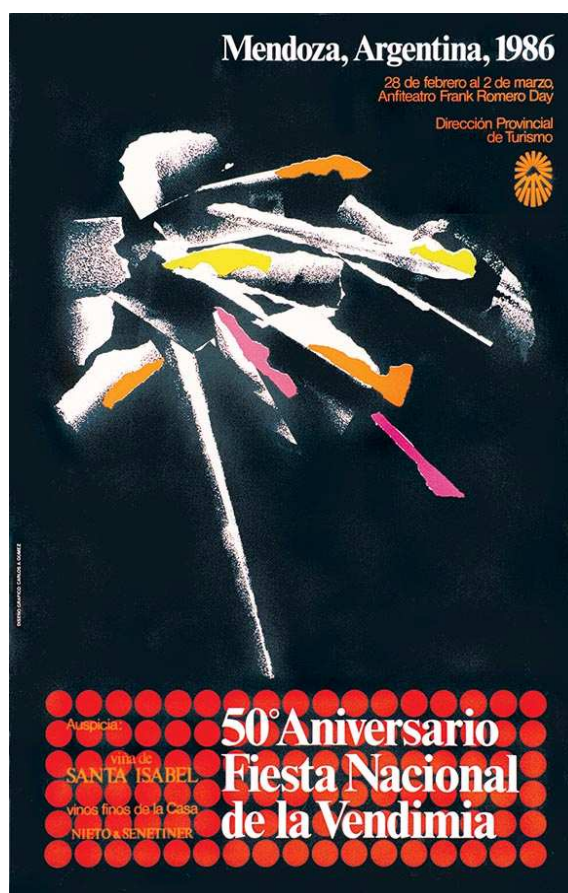
PARTE TERCERA

INTERPRETACIÓN CRÍTICA DE ALGUNAS PRÁCTICAS

Estudios según el acceso a la disciplina

En esta tercera parte propongo hacer un estudio aproximado de las prácticas artísticas de algunos productores gráficos. En el período de estudio que abarca la producción mendocina de obra de arte gráfica desde 1990 a 2010 encontramos dos caminos de abordaje, los que encontramos plausibles de debate: una vía que apuesta por los contenidos formales de la obra como eje principal segmentada en dos trochas paralelas y complementarias en su forma de pensar el proceso creativo; vías que devienen de dos personalidades artísticas que marcan el camino docente por el cual se enseña y aprende la labor gráfica y que son determinantes de las poéticas surgidas durante el lapso estudiado: las personalidades y singularidades de las obras de Cristian Delhez y Carlos Gómez, ambos docentes de la Cátedra de Grabado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo; cabría un tercer carril que hace hincapié en los procesos de reflexión y producción creativa de sentido y estaría representada en la persona y la obra de Marcela Furlani.

Carlos Agustín Gómez (Mendoza, 1942-2005) era un delicadísimo cultor de lo que gustaba en llamar la “buena forma”; fundamentalmente pintor y dibujante su obra gráfica se relaciona con los procesos serigráficos y la experimentación azarosa de rasgos visuales, Gómez trabajaba dentro de una abstracción orgánica con reminiscencias figurativas, un sentido lírico de la imagen buscando la metáfora plástica antes que la denuncia explícita o la declamación discursiva. Ojo atento, no era indiferente a las expresiones plásticas contemporáneas, antes bien reclamaba a sus alumnos que le enseñaran a juzgar aquello para lo cual, según él, no había sido formado, y del cual se sentía distante pero próximo, ya que las expresiones contemporáneas eran un reto de pensamiento al ojo. Su método de trabajo consistía en lo que denominaba “azar controlado”, esto es que comenzaba de manera irreflexiva y gestual para luego, en un determinado punto, apaciguar lo impulsivo y comenzar a *pensar* la forma, a modo de arqueólogo, buscando huellas en la imagen, en ese caos al que se pretendía organizar, seleccionando las resultantes formales más interesantes y descartando el resto (en estos métodos de organización gestual llegó a desarrollar sistemas de creación azarosa que le permitieran un encuentro eficaz y rápido de imágenes), en una *lucha* plástica con la imagen que muchas veces lo llevó al borde de la exasperación. Humilde como persona al extremo, nunca quiso aceptar que su pensamiento y obra fueran referentes y marcaran a varias generaciones de alumnos, él se consideraba simplemente un “disparador” de procesos creativos.



Carlos Agustín Gómez, afiche para el 50° Aniversario de la Fiesta Nacional de la Vendimia, 1986

Cristian Delhez (Mendoza, 1946) tal como su padre Víctor Delhez, es un refinado cultor de la imagen plástica en grabado, enriqueciéndolo con el uso de procedimientos mixtos derivados del dibujo y la pintura; la técnica del collagraph y la manipulación de procedimientos alternos y mixtos en la monocopia es una presencia constante en su obra, predominando en la época bajo estudio, pero, como dice el crítico de arte Fermín Fèvre: “...hay un sentido de libertad creadora en este artista que está por encima de cualquier sujeción técnica” (Fèvre, Fermín. Texto del catálogo de la exposición del artista en “Ojo al país”, C.C.Borges, Bs.As., 1999). Delhez organiza visualmente un mundo privado personal e interno poblado de intuiciones, alusiones y alegorías hacia lo social, una forma de aprehensión de la realidad, con una subjetividad potente en la organización de los elementos, sus imágenes son fragmentarias pero no por fragmentos sino por la apariencia de collage discursivo que sobrevuela su obra, además de un posicionamiento americanista en el uso de la metáfora expresiva; la naturaleza y lo industrial o arquitectónico como antinomias y el uso de la ironía en los juegos de palabras a modo de títulos es una constante; remitiéndonos nuevamente a Fèvre la obra de Delhez mantiene “una modalidad expresiva, una mirada no contaminada por las modas transitorias, que mantiene

actualizada y renovada una tradición local de fuerte raigambre...” (Fèvre, Fermín, op.cit.), palabras que nos eximen de detalles. Un elemento no menor que explica el personal mundo de Cristian Delhez es la publicación a principios de la década del '90 del manifiesto “Neomanierista” junto a Enrique López (artista fuertemente cuestionado por sus vinculaciones con el régimen militar que gobernó la Argentina extendiendo su poder al ámbito universitario) y Antonio Alterio, en donde dejan explicito su “programa” artístico que consiste en la libertad expresiva y formal sin sujeciones de ningún tipo a discursos, poéticas, tendencias, estilos (propios y ajenos), procedimientos y demás; en sus palabras: *“Yo no pertenezco a ningún partido político pero soy extremadamente político, mi obra lo es. No es que haga denuncia pero mi trabajo se modifica por las situaciones que estoy viviendo”* (entrevista en Boletín informativo *Nolyx Anitnegra*, Buenos Aires, año 9 nº 33, julio-agosto 2000). Es un dato curioso la redacción del manifiesto al que aludimos, pues Delhez no acepta programas teóricos, por lo que el texto redactado en conjunto con otros dos artistas se transforma en una declaración de principios más que en un marco- programa estético, una forma de dejar en claro que es esto y no aquello, explicitando filiaciones que curiosamente son de origen musical como el grupo de música progresiva Pink Floyd, ya que no visuales. Lo cual no significa nada, solo establece una relación en donde se manifiesta la no pertenencia a ningún lugar por oposición. Una suerte de “hago lo que quiero...” sin relaciones contextuales, ni filiaciones ni apropiaciones de ninguna naturaleza, ni visual ni de pensamiento.



Cristian Delhez, “Vallesol”, poligrafía, sin dimensiones,
1º premio Salón de Artes Visuales Vendimia 1988

Dentro de lo que podríamos llamar la “vía Delhez” agrupamos a una gran variedad de artistas grabadores, principalmente los formados por él desde la titularidad de la Cátedra de Grabado en la Facultad de Artes y Diseño; la razón de la inclusión en esta vía es más una integración técnica antes que formal y una sumisión de pensamiento como integración o certificación de garantía artística. La libertad expresiva es una constante pero los une el recurso de visualización técnica y la resolución del mismo en aspectos formalistas; cabe decir que muchos de ellos son acreedores a premios nacionales en la disciplina y reconocidos artistas pero con escasa participación activa en el medio, por lo que es de extrañar la presencia de sus obras con mayor asiduidad. En un acto de presunción propositiva mencionaremos a Daniel Fernández Serruya, Mariela Lotfi Winzesten, Lorena Rosas, Ana Sánchez González, Gabriel Fernández, Esteban Grimi, Magdalena Benegas o María Elina Vaquié por citar algunos.⁴⁸

En el plano complementario, la “vía Gómez” agrupamos a otra cantidad de artistas grabadores, escultores, pintores y dibujantes como Gabriela Menéndez, Alberto Thormann, Leonor Ortubia, Silvia Fraile o quien escribe por citar algunos otros, todos ellos actuantes en el período propuesto, más allá de las circunstancias o métodos de inscripción en el medio. El tercer camino trazado, con escasos antecedentes en el medio y que surge de los dos propuestos anteriormente estaría representado en Marcela Furlani, Carolina Simón, Inti Pujol, Egar Murillo, Ana Paula Soto o el grupo Araña Galponera, es decir aquellas propuestas que trabajan desde la interdisciplinariedad y las reflexiones conceptuales discursivas, sin dejar de lado los elementos gráficos como componentes de la obra, no como fines en sí mismos, y a los que hemos dado en llamar “prácticas desplazadas”.

“El arte contemporáneo nos propone un cambio de paradigma en la consideración de las estéticas que detenta, tanto desde las instancias de la producción como de su lectura...()... Las propuestas inscriptas dentro de estas tendencias apelan a un lenguaje que pretende superar los formalismos técnico - expresivos del arte moderno y apelan a la construcción de discursos de fuerte base retórica que instalan el concepto como fundante de las operaciones que él quiere presentar. Estos cambios, operan a la vez dentro de un sistema que construye sus reglas básicas en paralelo a las exigencias y demandas de nuestra sociedad neoliberal. ; los cruces entre sí ponen de relieve una categoría sobre otra, definiendo unas estéticas que podríamos denominar estéticas del revivals identitario en unos momentos, del kitch anacrónico en otros, de la cita progresista existencial en otros.” (Forcada, M. (s/f). “Imágenes y discursos en el filo de la modernidad mendocina”. Mendoza, sin editar, p:27)

⁴⁸ esta es una agrupación más bien arbitraria, pues prácticamente la gran mayoría de los grabadores de Mendoza reconocen en Cristian Delhez un referente en cuanto a la docencia, o la imagen o el pensamiento de la obra.

Esto presupone una nueva manera de hacer, pensar, sentir y ver el arte desde las producciones de los nuevos artistas actuantes.

URGENCIAS Y EMERGENCIAS: ENTRECRUZAMIENTOS

En esta parte del texto consideraremos algunas ideas acerca de las estéticas o personalidades productivas más interesantes en cuanto al enfoque que hacen de sus prácticas, que abren un espacio de producción diferente dentro del grabado en la Provincia de Mendoza, no intentamos definir juicios de valor artístico.

Consideramos como *entrecruzamientos* a las formas de interrelación y la osadía en cuanto uso de los recursos técnicos; no la emergencia en cuanto juventud del artista, puesto que si bien algunos artistas son efectivamente jóvenes, otros no tanto. Es la inscripción de la obra en la escena mendocina lo que buscamos definir en términos de emergencia. Cuando ésta se hace visible. Los artistas seleccionados para estudiar estos temas no tienen mucha relación entre sí, pero los une el espacio de taller, las inquietudes artísticas o plásticas y la pertenencia a un campo de referencia que en este caso es el grabado como disciplina.

“Emergente es lo que nace, sale y tiene principio desde otra cosa Emergente es lo que nace de las nuevas tecnologías que buscan legitimarse con sus herramientas y sus formas inmateriales y reproducibles al infinito. Emergente no es una cuestión de edad, sino de aparición y consideración en la historia, de una historia que no intenta paralizarse en un número de “consagrados” sino que aspira al desafío de incluir otros imaginarios, conectar algunos fragmentos y lanzar redes de cohesión” (DISTÉFANO, G. comp. Estéticas latinoamericanas. Primer foro de Arte emergente. Mendoza, Proyecto Eutopía)

Como punto de partida pensamos en términos de registro: llama la atención no solo la escasa información o bibliografía acerca de los artistas mendocinos y más aún los artistas gráficos, sino que aún en la poca bibliografía existente se hace referencia a los productores actuantes alrededor de la década del 60 o sobre los que nacieron a principios de los 80, actuantes respectivamente sobre el campo a principios del milenio; nada se encuentra sobre los artistas que nacieron alrededor de los 70 cuyos trabajos artísticos se inscriben a principios de los 90 y durante esa década⁴⁹; esta generación “residual” (la llamaremos así porque sus prácticas y estéticas son residuales de un academismo hermético), aún cuando es la generación que produce una *fisura* que posibilita el surgimiento de nuevas prácticas del grabado en relación al arte contemporáneo, desde la docencia o desde la estrategia de inscripción en un circuito de visibilidad, tendiendo un puente entre las prácticas de los claustros y las demandas del medio

⁴⁹ Tendencia que comienza a revertirse desde hace unos pocos años desde las investigaciones museográficas, principalmente desde el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM) tomando como ejemplo la exposición “Mas allá de mí” (2014) sobre los colectivos artísticos mendocinos

en cuanto a prácticas contemporáneas de exposición e inserción se refiere⁵⁰. Estas prácticas no son exclusivas de estos artistas, las estéticas residuales se mantienen como parte del sistema de enseñanza, las fisuras provocadas hacen eclosión en algunos de los artistas propuestos a continuación pero el mantenimiento residual se mantiene en algunos de los artistas que comienzan a actuar en el medio a principios del milenio⁵¹.

Las grietas señaladas posibilitan la coexistencia de diferentes discursos o poéticas: alegorías a la violencia social y una intención explícitamente política en el colectivo **Araña Galponera** o ruptura de los códigos de reproducibilidad en la actitud performática de **Carolina Simón** con temáticas que remiten al universo femenino auto referencial o social, por citar algunos ejemplos. Estas grietas son, a su vez, la posibilidad del desplazamiento disciplinar en la provincia: se recurre a la interrelación de procedimientos específicos del grabado y sus sistemas de impresión como posibilidad técnica, adoptando el formato de *poligrafías* señalado anteriormente; este es el principal sustento de desplazamiento adoptado. El paso siguiente, como es lógico suponer, fue adaptar estos sistemas de impresión a objetos tridimensionales, ocupando el espacio mediante estrategias objetuales. No contabilizamos aquí las prácticas de impresión digitales, puesto que ellas son incorporadas a los procedimientos de lo que llame *poligrafía* y porque los ejemplos de arte digital que se producen en la provincia no escapan a la lógica del cuadro: marco con vidrio protector y montaje de obras acumulativo.

El primer productor en tratar será **Egar Murillo** (San Salvador de Jujuy, 1957), el cual es un polifacético artista que posee un amplio dominio técnico y conceptual de los códigos contemporáneos del arte. El mismo se considera particularmente un pintor, no obstante aborda diferentes procedimientos plásticos como la disciplina del grabado, y dentro de ella, la monocopia, la serigrafía o la xilografía; en todos los casos desde un personal tratamiento del soporte gráfico (matriz) como del soporte impreso (papel, cartón, envases de productos), mixturizando realismos y neoexpresionismos con comentarios críticos de la realidad social a través de diferentes personajes representativos. En Murillo la producción de grabado no es complemento de la pintura y sus producciones en esta disciplina tampoco son nuevas, sin embargo aparecen en la escena plástica mendocina fundamentalmente a principios del 2000 con un énfasis y desprejuicio que muchos artistas más jóvenes no tienen. El mismo dice

“Soy un pintor tardío. En desarrollo. No creo ser un artista, para eso me falta mucho trabajo. Escapo del facilismo de los rótulos. El arte es algo más profundo, ayuda a

⁵⁰ Referimos a la producción del autor de este texto, tanto como de el grupo “Minas de arte”, Mariela Lotfi, Lorena Rosas, Dorka Fernández o Esteban Grimi por citar algunos de estos artistas *residuales*.

⁵¹ Citaremos algunos como Gabriel Fernández, Facundo De la Rosa, Ana Sánchez, Laura Fernández o Paula Vázquez, por ejemplo.

comprender el mundo real, y también la vida espiritual. Nos hace más humanos..." (Entrevista por MENÉNDEZ, J.L.. Columna "Entre copas", suplemento "Cultura", Diario Los Andes, sábado 20 de Octubre de 2007, Mendoza, pg. 3E)

En líneas generales podríamos decir que Murillo parece ser el representante mendocino más cabal del retorno a la pintura propiciado internacionalmente en los años 80's y que a fines de esa década y comienzos de la siguiente marca su impronta en el arte provincial; este retorno al soporte pintado se caracteriza por un nomadismo visual sin compromisos ni privilegios, atento a una "temperatura" mental y material sincronizada con la instantaneidad de la obra. Durante sus apariciones públicas en la década mencionada, Murillo bebe las fuentes de lo que se llamó "Nuevo espíritu de la pintura" a través del espacio de divulgación artística propiciado fundamentalmente por el Instituto Goethe, que es desde donde comienzan a verse las obras de los *nuevos salvajes alemanes* (Immendorf, Baselitz, Kiefer y otros) o la *transvanguardia* italiana (Cucchi, Paladino o Clemente por ejemplo), apuntalado esto mismo por su participación en las Becas Kuitca en Buenos Aires⁵². También es de destacar que en ese tiempo la enseñanza artística propiciada por las instituciones culturales de la provincia, fundamentalmente la Universidad Nacional de Cuyo y la Escuela Provincial de Bellas Artes, hacía hincapié en los procesos subjetivos de expresión, con raíz en una visualidad formal, la cual se prioriza frente al contenido. En esto Murillo se diferencia de otros artistas y de estos métodos: la preocupación por el arte lleva en sí la pregunta sobre el mismo, sobre sus métodos y fines, sobre la relación que el mismo tiende con la realidad de su tiempo, sus condiciones de producción y recepción; entendiendo a la creación artística como modo de reflexión y de militancia social, definiendo a los procesos creativos como variaciones dentro de un campo, revelando tensiones entre la forma subjetiva y el campo cultural.

En el año 2004 Murillo presenta en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza una serie de monocopias en la que hace referencias cruzadas a "*las flores del mal*", célebre libro de poemas de Charles Baudelaire (1857), en donde la forma vegetal, orgánica, se vuelve expresionista en el trazo, trabando a la misma, densificándola, sugiriendo espesura al gesto.

"Nada me indica si voy bien o mal. Creo en lo que hago, aunque a veces pueda equivocarme, por ser un utópico anacrónico, o un bruto que pinta por pura intuición. Pero aún lleno de dudas, persevero. Escudriño en la realidad social, el poder político que opera en ese campo sensible que es el cuerpo, con su fragilidad, su brevedad. Reflexiono sobre sus sueños, sus conflictos, sus miedos, sus esperanzas. Siempre hay impulsos que salen de lo más profundo de mí, y se depositan en los espacios vacíos para transformarse en imágenes nuevas. Y si o están a mano mis guías ejemplares: Lucio Fontana, Antonio Berni, Pablo Picasso, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Samuel Beckett, Franz Kafka y Fernando Pessoa... ()... Cuando siento que no he llegado al objetivo, tapo, destruyo, reciclo y empiezo otra vez. El trabajo es el único tesoro de un artista."(entrevista, op.cit.)

⁵² talleres-clínicas de arte dirigidas por el artista Guillermo Kuitca, del cual Murillo formó parte.

Ávido lector, el componente literario y la cita poética es una constante en su obra, aún en aquellas en donde lo social se torna explícito. En una nueva exposición de monocopias realizada en 2009 en la Galería de Arte Cecilia Romera (Park Hyatt) retoma la técnica y la organicidad visual (ya que son obras que van desde el 2004 al 2009), pero en una serie más intimista, más ligada a un sensualismo natural. El componente literario se evidencia en los pocos títulos que tienen las obras (ya que la mayoría no poseía): “*el fuego de prometeo*”, “*ala roja*” por citar algunos ejemplos. La experiencia es determinante de la creación, existe un juego visual con los elementos compositivos, a los que el artista le agrega un diagrama de puntos que intervienen la imagen y funcionan como retícula; que pareciera adelantarse o atrasarse hacia el fondo del plano, actuando como un elemento racional, geométrico, industrial, contraponiéndose al estado salvaje de la naturaleza viva. Las oposiciones duales es otro de los juegos retóricos favoritos de Murillo. En las obras aludidas es sugestivo el paralelismo que se establece con el arte japonés por la temática, el despojamiento, el uso de la sugerencia pictórica en alto contraste que remite a las tintas citadas (las tintas gráficas son, generalmente, productos de mucha transparencia, lo que permite un realce de texturas muy marcado).



Edgar Murillo, s/t, monocopia. Sin dimensiones, 2009

El juego de alusiones en su obra es múltiple sin ser por ello un conjuro de citas, aún cuando la evidente formación literaria del autor se deja traslucir. Murillo usa los elementos a veces con la carga de su significación, otras sin ella, a modo de huellas, rastros, excusas que dinamizan un espacio constreñido; es así que adquieren sentido sus planos industriales como fondo o los rastros de publicidad en las cajas de cartón intervenido de sus instalaciones. Si las referencias de la obra no son concluyentes, dejan un sentido de interpretación divergente, en otras palabras nunca dice todo lo que debería decir; estas alusiones aludidas establecen relaciones intertextuales con otros espacios narrativos, para completar el cuadro de significaciones propuestos por la obra.

La obra de Murillo es paradigmática de lo que llamamos inferencias múltiples o semiosis permanente en los procesos discursivos. Pero volviendo a la obra de este artista vemos que nunca prescindió Murillo de la figura humana o los elementos figurativos narrativos; esta es una constante, sobre todo el cuerpo como portador de significados y alusiones determinadas por la experiencia y por el sentimiento... a veces cuerpo- carne, otras cuerpo social o erótico, el cuerpo en Murillo es pensamiento gozoso o doloroso, nunca inmune, la más de las veces es un cuerpo melancolía. Las figuras son representadas de espaldas o casi, sin detalles (apenas su esencia formal que nos permite identificarlas como femeninas), con largas cabelleras (nuevamente la alusión al arte japonés en la figura de Uemura Shoen como cita más directa) y la presencia, en alguna de ellas, de una suerte de ala, a modo de hada de cuento, pero como herida (por la ausencia del par) lo que eleva la dimensión poética a nuevos niveles de significación; la melancolía y el dolor se vuelven imagen. Esta corporalidad se presenta como oposición y ambigüedad, como experiencia física mitigada por la presencia de la poesía discursiva plásticamente.



Edgar Murillo, "Figura inclinada", monocopia. Sin dimensiones, 2009

En la obra artística de Egar Murillo las *estrategias* de producción siempre tienen algo de objeto en bruto, con intención; estas huellas o marcas que deja sin elaborar y que denotan la procedencia del material son una dimensión solitaria del pensamiento, del que emana una **densidad** intelectual y sentimental, aquello que llamamos reflexión sobre el soporte y sus significaciones, el encuentro posible entre un signo plástico y una intención. Un “a la vez” que supone la injerencia de interpretaciones dispares. Podríamos acordar junto a Valery en “*Primeira aula do curso de poética*” (1999) cuando formula que una obra existe en cuanto *acto*. Y todo acto deja una huella, una presencia física que denota existencia. No es casual entonces que las marcas, pliegues, o la materia obedezcan a una intención expresiva que sobrepasa los límites disciplinares.

En esta obra, la de Murillo, los elementos que sirven de soporte a lo que llamamos *densidad narrativa*⁵³ lo constituyen dos elementos de la sintaxis plástica: el color y el espacio. No son los únicos, pues el pensamiento y el accionar del artista también configuran densidades, pero éstas atraviesan toda su producción, no hay obra inmune.

Una variante dentro de la producción, que cada vez fue cobrando mayor ímpetu, son las instalaciones de cajas serigrafiadas de cartón, en donde usa elementos votivos impresos en serigrafía o retratos de personajes representativos de la cultura popular o política, con su correspondiente carga semántica o sin ella, alterando y abriendo el juego de interpretaciones cruzadas a modo de palimpsesto entre los que se cruzan estas imágenes y los rastros de publicidad de los packaging .

En la obra “*Sin título*” (2009), que aquí se reproduce en la página siguiente, advertimos el juego de alusiones múltiples a las tensiones discursivas en el seno de la realidad. La aparición de personajes cuestionados y cuestionables de la vida político social de Mendoza y el país, junto a otros que mantienen una dimensión social, política y cultural que los convierte en íconos, configurando una biblia junto al calefón que permite las tensiones discursivas y tomas de posturas frente a la densidad narrativa de la obra. La dimensión social y crítica de la producción de Murillo que aludimos no es una producción aislada, ya en 2006 aparecen sus primeras cajas (por ejemplo “*Poetic Box*” o “*El santo del trabajo*”, expuesta en el MMAMM), donde la recurrencia a íconos religiosos, políticos (San Cayetano, Che, Perón, Obama, etc) o culturales (Goya y otros) son recurrentes por los plus de significados que las mismas evocan, estas tensiones narrativas a las que aludimos.

⁵³Llamo *densidad narrativa* al soporte discursivo que toda obra de arte posee.



Egar Murillo, "*Sin título*", vista anterior y posterior de Instalación participante de la 2º Bienal Internacional del Fin del Mundo, 2009. Cajas de cartón serigrafiadas, dimensiones variables. Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, 2010



Egar Murillo, “el santo del trabajo”. Caja de cartón y serigrafía, sin dimensiones. 2006

Decíamos que en Murillo la producción siempre tienen algo en bruto: forma sin objetivo, el producto de un empuje, de una intención (baste señalar por ejemplo el hecho de que en sus monocopias son visibles las marcas de presión de la prensa calcográfica en el papel por medio de pliegues que evidencian el espesor de los elementos impresos); no es casual que las marcas y pliegues (algo que la disciplina del grabado evita), obedecen a una intención expresiva que sobrepasa los límites disciplinares, la *densidad* del sentimiento en forma de un gesto. Gesto que es, a la vez, huella y marca: la obra de Murillo es reconocible por sus gestos, sus marcas, su “manera de hacer...”, es como un autógrafo que habla de la obra y del autor.

Un elemento más, que aún no hemos referido y que sirve de soporte a esta densidad narrativa lo constituye el color; Murillo destaca por ser un excelente colorista, pero parco a la hora de establecer relaciones cromáticas en la producción, digamos que no es un sensualista del color, sino que su parquedad se vuelve apenas cromaticidad en sus monocopias, donde recurre a un abanico reducido de tonos: verdes profundos, rojos, azul grisáceo, amarillo y rosa. Parquedad que aumenta la tensión narrativa pues no distrae, obligando a concentrar la

atención en el contenido de la imagen. A la vez, esta característica acentúa el carácter de procedencia del material y de la imagen, tomadas de los medios informativos o encontradas en supermercados y los vincula, por medio del alto contraste, con el arte urbano, semejando un stencil, un graffiti, con cierta carga de ironía presente en la resolución



Edgar Murillo, "El destino te da siempre la posibilidad de fracasar", serigrafía sobre envases de galletas, 2011. 3º Premio Salón Vendimia de Artes Visuales 2011

En este artista la experiencia es determinante. El espacio es fundamental, expansivo, transformando el estado del material soporte en organismo vivo; son espacios dentro de espacios que contienen alusiones intelectuales o literales sobre el mundo de la imagen y del artista, actuantes como *metáforas* plásticas (un tanto crípticas en unas y claramente militantes en otras, ya que su fundamento no está en la imagen sino en el pensamiento). La relación entre los elementos funciona por analogía entre ellos. La figura humana es una constante: el rostro (y el cuerpo) como portador de significados y alusiones determinadas por la experiencia y el sentimiento, el personaje representado en Murillo es pensamiento gozoso o doloroso.

Una narración visual como las que nos ofrece el artista no es nunca una descripción, ya que no imita, sino que usa un lenguaje indirecto; se ocupa, en sí, de la transformación de lo que se ve. Es una operatoria con el lenguaje que lleva, necesariamente, al sentido. Si un signo es un *texto* y este es uno no previsible por su carácter artístico, la retórica, la narración, el verbo de la

obra no se halla en lo que se ve, sino en el contenido. Es así que decimos que Murillo entiende al arte como modo de reflexión, definiendo a los procesos de creación como variaciones admisibles dentro de un campo creativo, revelando tensiones entre la forma dictada por el mundo interior y el campo cultural y social al cual el artista remite y en el cual piensa y produce su obra.

Marcela Furlani (Mendoza, 1966) es la segunda de los artistas a tratar. Esta destacada productora inicia la década con una fuerte y marcada producción gráfica en xilografías y collagraphs de gran formato, al punto de ensamblar diferentes pliegos de papel para generar el soporte de una sola estampa. Las características de la obra personal que, como artista grabadora desarrolla Furlani le valen el reconocimiento con el Primer Premio del Salón de Artes Visuales “Vendimia” en 1997 por la obra “Muriendo de Costumbre”, un collagraph de grandes dimensiones (100x70cm aproximadamente) en donde el papel no es solo soporte y margen de la obra impresa sino parte constitutiva de la obra, al ser el mismo gofrado, plegado, rasgado e intervenido.



Marcela Furlani. “Muriendo de costumbre”, collagraph mixto. S/D. 1º premio Salón vendimia 1997

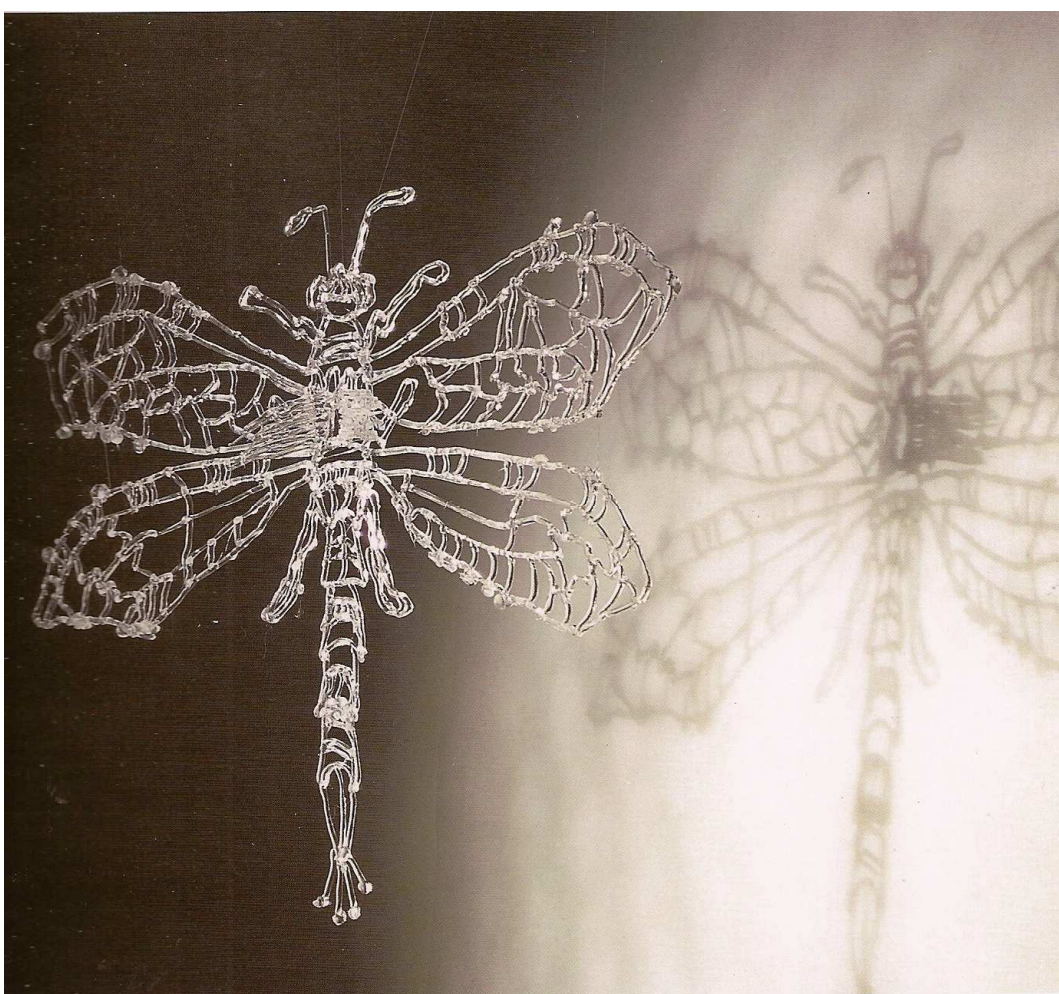
Con una vocación de desborde permanente y asumiendo su personalidad militante de los derechos de la mujer y la femineidad que emana de su propuesta artística íntegra, promediando la década, el colectivo conocido como “**Minas de Arte**” (1993-1997): una explosiva amalgama de nueve mujeres de diferentes procedencias: artistas plásticas, ilustradoras, escenógrafas, cineastas y participantes de elencos de teatro, con el que inicia diversas búsquedas asociadas a la experimentación plástica que paulatinamente la acercan a un concepto de transdisciplinariedad, incursionando en objetos, performances e instalaciones que abogan por reflexionar acerca de la identidad, el consumo masivo y temáticas propias de género; este grupo estaba conformado por Carina Sama, Cecilia Andresen, Sonia López, Flavia Gimenez, Modesta Reboredo, Lucía Coria, Alelí Bromberg, Sandra Martí y la propia Marcela Furlani. Este colectivo planteaba proyectos heterogéneos, tomando como punto de partida las artes visuales, a través de ambientaciones, sonidos, videos, vestuarios, cantos, juguetes y usos del cuerpo como materia de exploración sensible. Sus “presentaciones” (como se les daba a llamar a sus actividades) se realizaban en espacios institucionales y espacios “underground”⁵⁴, en los que podemos identificar de modo general dos temáticas recurrentes: el concepto de artista como ser único, y la igualdad y equidad de género. Los proyectos del colectivo cuestionaban, desde el hacer, los métodos de enseñanza- aprendizaje del arte en los centros de formación: desde la parodia, el documento, registros de desfiles de *no-moda*, videoarte, telenovelas y otros.



Minas de Arte, tarjeta de salutación de fin de año, 1994

⁵⁴ para citar un espacio no oficializado artísticamente se utilizaba esa denominación en la época.

Durante el período de estudio Furlani trabaja bajo desplazamientos y expansiones de la imagen gráfica (ya sea en dibujo como en grabado) hacia la instalación, el mural efímero y otras propuestas objetuales, persistiendo la línea como elemento característico y lo reproducible. Un ejemplo lo tenemos en la instalación “*uno x uno*” (2004) realizada en el Espacio Contemporáneo de Arte (ECA), en donde Furlani usa los íconos propios de la sociedad de consumo, insectos y otros dibujados con silicona, sintetizados linealmente y de apariencia frágil (toda su obra reciente adopta la fragilidad como sensación, como corporalidad). Esta obra “cuelga” en el espacio exhibitivo, son esquemas transparentes suspendidos, mimetizados con el espacio, que dejan transparentar y proyectan su sombra como huella, espacio irreducible de lo gráfico.



Marcela Furlani. Vista parcial de “Uno por uno”, silicona. 2004

En Marcela Furlani hay una caducidad de las tradiciones del grabado que impedían la incorporación de la disciplina al debate contemporáneo del arte: en primer lugar deja de pensar

en la reproducibilidad seriada de la matriz optando por métodos no proyectados que consisten en tomar y utilizar los medios gráficos de manera heterodoxa. Por otro lado la reflexión sobre el soporte es una constante, llegando a suprimir la lógica del cuadro, esto es que prescinde del consabido marco con passepartout y vidrio, lo que aleja la obra y la vuelve objeto de culto expositivo, para trabajar soportes tejidos de papel adosados al muro, al modo de tapiz.



Marcela Furlani. "Caminando en voz gruesa", papel plegado, tejido y estampado, 2010

Y en tercer lugar señalamos las dimensiones de la obra: las mismas son proyectadas de acuerdo al espacio de exhibición, no conformándose con los límites espaciales que le imponen los formatos preestablecidos del soporte papel.

En diferentes oportunidades dice sobre sí misma y su trabajo: *"A través de las obras encuentro y me involucro en búsquedas que tensan ideas entre lo externo y lo interno, lo efímero y lo profundo."* (Guzmán, L. "Marcela Furlani: entre lo efímero y lo profundo." Entrevista en Diario Los Andes, Mendoza, sábado, 25 de agosto de 2012). La presencia de los mundos privados y públicos se tensa en el proceso reflexivo que lleva a la obra de arte, transformando lo cotidiano en imaginario personal. El espacio de lo social, de lo público, se torna fuente de

motivaciones y referencias, la sensibilidad creadora y la reflexión poética generan la imagen, la metáfora, conformando la obra en sí. *“Manifiesto este pensamiento y sensibilidad a través de variadas inquietudes, en grabados, objetos, performances, técnicas mixtas, fotografías. Insisto en una búsqueda: la de un espacio propio...”* (Guzmán, op.cit.), espacio que se manifiesta no como lugar de residencia sino como espacio de producción y reflexión, como condición de existencia vinculada al contexto en el cual le toca desempeñarse. La obra es en Furlani poner en acto pensamientos, ideas, sentimientos, posiciones frente al mundo. Es un modo de conocer desde la perspectiva de quien vive en él y lo produce, puesto en situación social. Es el ser atravesado por la experiencia.

“Necesito trabajar constantemente, así una idea va madurando, o al menos puedo llegar a un punto en que los papelitos dan paso a otros formatos y materiales que se van definiendo a través del trabajo mismo. El hacer es generoso y te va marcando algunas cosas, te da pistas y uno tiene que tomar decisiones constantemente, elegís en cada momento en que ponés una línea y después la mirás y decidís si te quedás con ella o no; intentando no dar lugar al capricho, sí al placer y a la reflexión sensible” (Guzmán, op.cit.).

Los problemas de estilo, la forma en que las cosas se dicen, la manera singular de militancia en cuanto problema social y no en cuanto dogma, todo ello se resume en una descripción metafórica de la experiencia. Y en esto Furlani no se diferencia de Murillo ni de Simón (a quien trataremos más adelante); tal así que la representación percibida o los problemas representados no tienen una sola significación, puesto que las experiencias, las *visiones de mundo*, los significados, o aun los sentidos que otorgamos al producto visual son diferentes en cada receptor, polisémicos si queremos hacer gala de términos semióticos, por tanto la *problematización* del arte contemporáneo, como experiencia estética, es polisemia en cuanto *condensación* de sentido. Las interpretaciones que de una producción emanan son interrelaciones de experiencias, condensaciones de condiciones tanto de producción como de recepción, una suma de sentidos en movimiento cambiante.

De acuerdo con estos marcos de lectura, influidos por un pensamiento de corte fenomenológico⁵⁵, podemos inferir que un desplazamiento o expansión de una categoría es abstracción el problema disciplinar en su esencia, puesto que cada creador o espectador otorgará sentido al mismo término a partir de sus propias experiencias.

La creación artística en sí tiene la particularidad de ser una metáfora que condensa varios sentidos; la visualización, verbalización o sonorización de aspectos privados, visiones de mundo o simplemente expresión de contenidos interiores, aún cuando su temática tenga directa relación con el contexto social, político, científico u otros. Esta condensación es lo que hemos

⁵⁵ Hacemos referencia a los estudios y pensamiento de Merleau Ponty con este término. (ver bibliografía).

dado en llamar condiciones de producción. Esta particularidad de ser en cuanto metáfora nos acerca al problema del enunciado: qué se dice y cómo se dice. Aquello que enunciamos en la obra tanto discurso como representación y expografía va a ser la manera en que el artista se establece en el campo artístico en cuanto tal.

Por otro lado sabemos que la creación artística no existe aislada de su contexto, lo que en muchas ocasiones determina lo que vemos, ya que en cuanto artista, cada uno da cuenta del mundo en su obra. La *expresión*, la propia voz que cada productor busca y emite es una condensación de la experiencia en cuanto percepción del mundo. La producción artística funciona como “caja de resonancia” tanto de lo interno como de lo externo. Los productores artísticos encuentran la manera en que la necesidad de sentido pueda ser narrada, pueda ser expresada a través del instrumento que les es propio: en nuestro caso la representación.

La forma que adquieren entonces los productos artísticos van a ser *objetivaciones*⁵⁶ en tanto producción de un sistema significativo o de referencia, sedimentadas y en íntima relación con el contexto del cual surgen, por lo que estas manifestaciones nunca serán iguales si variamos los contextos.

Volviendo a Marcela Furlani, esta artista inquieta se dedica constantemente a perfeccionarse profesionalmente, realizando varios cursos y obtenido gran cantidad de becas. También los viajes son trasvasamientos de la experiencia para profundizar sus conocimientos. En el año 2002 creó, y desde entonces dirige, *Diagonal Espacio de Arte*: un espacio para la generación de proyectos artísticos, de producción personal y colectiva, de exposición y docencia. Desde 2008 hasta 2014 es curadora del Espacio de Arte de la Universidad Tecnológica Nacional, lo que habla de su vocación de inquietud permanente. En el último período de tiempo que abarca el presente estudio, Furlani formó parte del grupo “*Artistas de la Calle*” concibiendo acciones en la vía pública con sentido social y crítico.

Carolina Simón (Mendoza, 1978) es la tercera artista a revisar; esta productora omite la reproductibilidad de la disciplina y se entrega a acciones simbólicas y/o performáticas en donde se nota el abandono de la práctica intuitiva para ahondar en los procesos de creación, *desplazándose* por los discursos pictóricos y gráficos desde una práctica que subordina lo formal a lo metafórico, con alusiones sociales, políticas o de mundos privados, “objetos de ansiedad” en el sentido que al término le ofrece López Anaya citando a Rosenberg, o una producción de “inquietud” o de “extrañamiento”; lo primordial en la producción de Simón no es la

⁵⁶ En cuanto *objeto*.

actividad contemplativa sino la reflexiva, convirtiendo al comportamiento teórico (reflexión) en comportamiento estético.

Carolina Simón se muestra convencida de que el arte es una manifestación que incide socialmente, por ello destaca la producción de su obra en esta dirección, y en ello los cuatro casos de análisis de este texto coinciden, se ve un punto de partida en las sensibilidades subjetivas que denominamos “mundos privados” para transformarlos artísticamente en mundos públicos⁵⁷. Para Simón, que es de quien estamos hablando, lo íntimo está asociado a lo social. En sus palabras: la razón de hacer arte hoy es para la gente, para quienes busca lenguajes “aprehensibles para todos”.

Este interés por la “gente”, la interrelación entre su producción y la recepción que la misma tiene ya formaban parte de sí desde su primera exposición individual (15/07/2004) en el Centro Cultural Trinidad Guevara; Susana Dragotta (otra artista que desde el grabado aborda la escultura y el textil) desde el texto que acompaña el catálogo nos da una pista al respecto:

“...el tema más frecuente es el cuerpo, la cara, los límites de la identidad individual del ser humano. Cuerpos enteros o lastimados, rostros impersonales o autorretratos. Hombres y mujeres vulnerables. Pero para indagar en este tema, no basta con la simple representación, intenta entonces, nuevas posibilidades en las que las personas reales participan de su obra...” (Dragotta, S. Texto del catálogo de la muestra “Ser Humano” de Carolina Simón, julio de 2004)

Ya desde el título de la exposición aludida (“Ser Humano”) tenemos algunos puntos de vista acerca de la producción de Simón: eminentemente humano, de y para la gente. Este humanismo no debe entenderse en el sentido histórico del término, más bien es una indagación constante autorreferencial del cual extraer puntos de vista y conceptos acerca de la condición humana.

Ahora bien, el texto citado menciona uno de sus espacios de producción, el que más notoriedad a tomado en su obra, las “intervenciones urbanas”, acciones o interferencias que ella llama “arte público crítico”; una de ellas, por ejemplo, la realizada en el Hospital Central de la ciudad de Mendoza el 15 de mayo de 2006 en la esquina de calles Salta y Alem. Tomemos el texto escrito por la propia Simón :

“La obra entonces en este espacio, desde una intención crítica, busca exponer un tema que nos atañe a todos, en este caso el tema es la prevención del VIH a través del uso del preservativo. Exponer este tema es de alguna manera develarlo ante los ojos de todos, es

⁵⁷ El caso de Araña Galponera es un tanto diferente, ya que su producción es específicamente de acción política, los mundos privados son los del enunciado social.

nombrarlo e incluirlo en nuestro acontecer cotidiano" (panfleto callejero distribuido para la ocasión por la autora).

La obra consistía en 7 paneles de papel de 240 x 75 cm intervenidos con esténcil con las palabras *"traspasar, tocar, preservar, jugar, etc"* en rojos y verdes y 3000 preservativos donados por el programa Provincial de Sida para la ocasión. La intención última, desde el pensamiento estético, es la búsqueda de incorporación del espectador como sujeto activo dentro de la obra de arte, ya no como pasivo receptor de la misma; objetivo cumplido con esta intervención a la que hacemos referencia: la gente participó, se habló, se apropió de los elementos (involucrándose con la propuesta y respondiendo a ella se llevó los preservativos y aún los paneles blancos que como dice Distéfano remiten a *"...la sábana, la cama..."*)

"Un pequeño detonante para esa carga cotidiana de lo no dicho. Como consecuencia el condón entra y sale del espacio artístico y es objeto consumible, y el espectador se involucra. Y la autoperformance en la calle recoge la crítica social, intervenir el espacio para que la obra intervenga al espectador..."(Distéfano, G. "El arte como interacción comunitaria". Suplemento "Cultura" Diario "Los Andes". sábado 19 de agosto de 2006, Mendoza, Argentina, pag. E 6)



Carolina Simón. Intervención en el Hospital Central de Mendoza. 15 de mayo de 2006

Vamos a referirnos ahora a una performance anterior, llamada “*Pare y reflexione*” realizada en julio de 2004 en diferentes espacios públicos (casas particulares, Parque Cívico) en donde aborda una poética intimista en relación al extrañamiento de sí, un yo y el otro como dialéctica íntima. Obra pensada y realizada fotográficamente, el texto que acompañaba a la misma habla y se piensa acerca del cuerpo como soporte espiritual de subjetividades que aluden a la condición femenina.

Específicamente hablando de grabado, Simón produce obra gráfica como soporte de sus estudios formales⁵⁸, luego de los cuales centra su interés en la ruptura con los códigos específicos de la disciplina (reproducibilidad técnica, edición, matricería, soporte) trabajando desde un intimismo femenino por concepción y resultado; a partir de allí comienza nuevos caminos dentro del mismo interés, de los cuales ella destaca como instancias:

- 1- reemplazar la matriz por objetos laminares industriales que toman el lugar de la matriz;
- 2- reemplazar el papel soporte por publicidades urbanas en diferentes materiales; y
- 3- intervenir el espacio urbano con las resultantes o bien imprimir al mismo espacio (copiado de imágenes del asfalto de la calle por ejemplo); podría decirse que como idea motor se centra en la *intervención* de lo público.

Bajo estas ideas es que hay que leer tanto las intervenciones antes aludidas como aquella que presenta en octubre del 2008 en el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en conjunto con el fotógrafo Cristian Martínez, a la que titula “*Cuerpo-ciudad como experiencia social e individual*” y que consistía en tres paneles fotográficos digitales a modo de estandartes horizontales, una foto-performance en donde vuelve a trabajar con el concepto de cuerpo íntimo y espacio social, utilizando el Parque Cívico de la ciudad de Mendoza como referencia. En el texto que acompaña la exposición manifiesta:

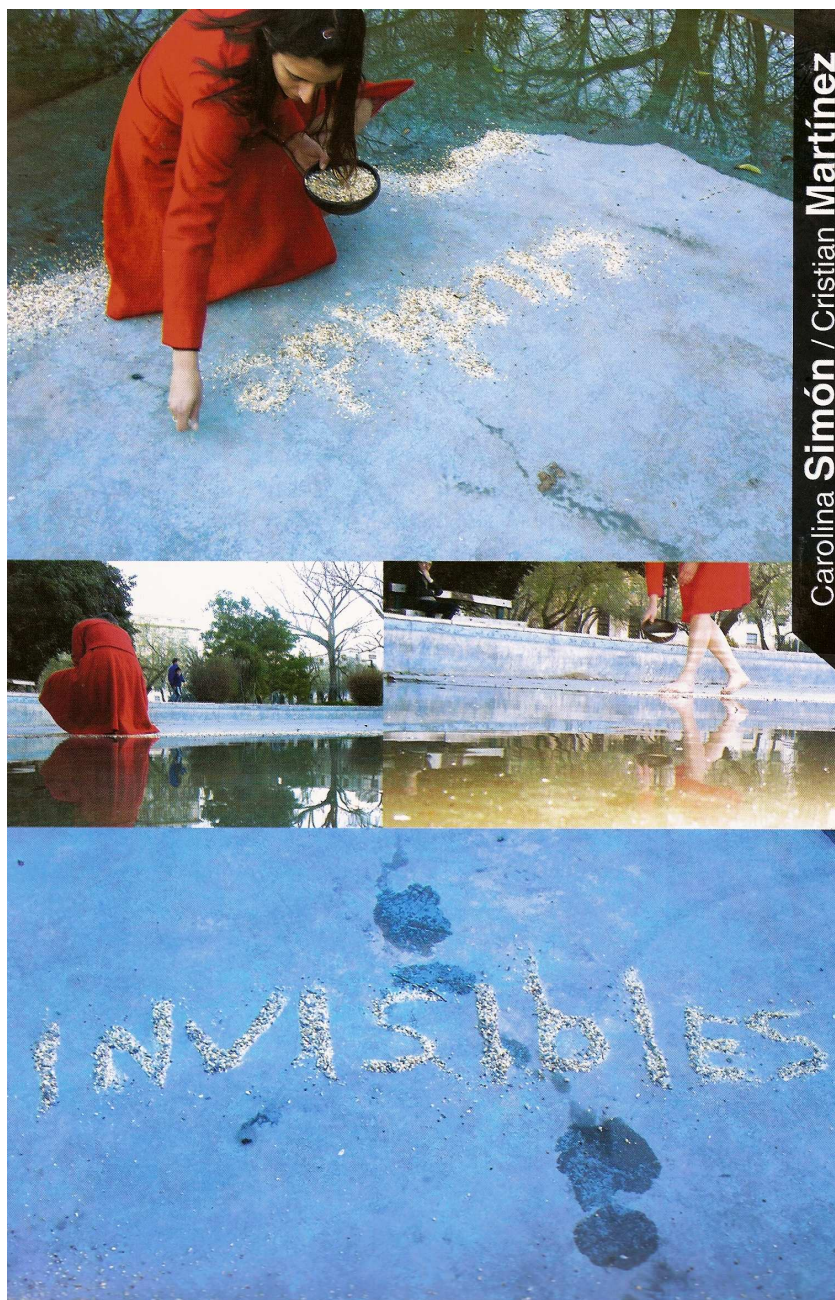
“Nuestra investigación gira en torno a indagar sobre algunos límites y márgenes dados entre el cuerpo y la ciudad en la actualidad.

A partir de una serie de fotos-performances intimistas en el espacio urbano, buscamos transmitir diversas emociones con las que nos encontramos en el acontecimiento diario de transcurrir por la ciudad, y así abrir a la reflexión sobre las relaciones dadas entre el individuo y la problemática urbana.

Partimos de distintas poéticas a través de las cuales buscamos poner a prueba ciertos límites físicos, emocionales y psicológicos del cuerpo, (asco, deseos, heridas, sueños) en diversos espacios urbanos, que poseyendo cada uno características propias, nos proponen e imponen modos de actuar, caminar, vivir y sentir la ciudad....” (Simón, C y Martínez, C. MMAMM, catálogo, Mendoza, 23 de octubre de 2008)

⁵⁸ Cátedra de Grabado, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Los títulos que ilustran estos paneles son claros bajo la lectura de la cita anterior: “Id mis somnolientos muchachos, cuando no sueñan vomitan”, “Cicatrices urbanas- piel de la ciudad y memoria” y “las ciudades invisibles” en referencia al texto homónimo de Italo Calvino de 1972.



Carolina Simón y Cristian Martínez. Folleto afiche de la exposición en el MMAMM, octubre de 2008

El texto de Calvino es seminal. La ciudad, sus características simbólicas, su trama, su espacio social e íntimo, la inscripción del propio cuerpo en la misma son los ejes sobre los que circula su obra más reciente

"Aquí lo que se propone es abordar la ciudad en un ir en busca de algo que aun no sabemos, recorrer la ciudad es una travesía, travesía que propone cruzar los márgenes y periferias, es subirse por los márgenes y contornos, que constantemente estamos revisando: formas, espacios, lugares, planos, colores, etc., de igual forma como opera y se experimenta con: la pintura, el grabado, la grafica o la escultura, etc. Experimentalidad que es dispuesta para abrir otros imaginarios, manifestando una serie de relaciones, conceptos y reflexiones en cuanto a signos o señales que develaran en imagen los territorios que irán articulando una producción en el espacio urbano. Así un fragmento de aquella realidad es convertida en obra, la puesta en escena en el lugar saca de su contexto original el lugar, descontextualizando su sentido para indicar otras relaciones de sentido. Los cruces de relaciones ponen en tensión el lugar mismo en aquel lugar." (Villarroel, R. "Sobre exposición del paisaje urbano", inédito, febrero 2008)

Se trata de recorrer el plano tramado de la ciudad, de un espacio ficticio en cuanto gráfica, pero simbólico en cuanto representación, en el cual habitamos y desde ahí pensar el lugar a ser intervenido con una acción, o incluso ser ese mismo mapa la acción. La ciudad es el soporte, es el lugar que se encuentra para ser mostrado desde la praxis de las artes visuales. Así entonces la trama urbana es caminada en diferentes direcciones, provocándonos e incluso anunciándonos algo no preparado o esperado por ser un espacio cotidiano. Es soporte y escenario, permitiendo entender el espacio como una gran trama visible descubierta a nuevas significaciones e interpretaciones; si la ciudad como escenario ha sufrido tantas transformaciones desde lo político, lo social, lo económico o lo urbanístico es porque la misma es entendida como espacio de performatividad plural, y así lo entiende la artista cuando le añade la interrelación de las interpretaciones, los cruces de sentidos, los discursos operativos desde lo urbano y desde lo artístico.

Dentro de la producción gráfica, los libros de artista tienen para Simón un afecto especial, mencionaremos el titulado "Como treinta mil proyectos" en conjunto con la diseñadora Mariana Gagliardi, compaginando la fragmentación de un grabado anterior a modo de collage, en alusión directa a los detenidos desaparecidos en la última dictadura militar en Argentina; una xilografía que evoca los rostros imaginarios de aquellos que no fueron y los une a fragmentos de entrevistas de quienes sufrieron ese genocidio vergonzoso llamado "proceso de reorganización nacional". La referencia a la historia fragmentada y la necesidad de unión de esos fragmentos para reconstruir la historia vista desde la actualidad; otro de sus libros objetos (más íntimo en cuanto a concepto) presentado en la exposición "Raritos libritos" en agosto de 2006 en el MMAMM titulado "Intercambio" donde en una caja aterciopelada se atesoran imágenes de terciopelo con leyendas como "cuidáme", "quereme" etc. El universo intimista femenino, una

poética de género desde donde dice la autora: “...la cajita misma es una mujer, vos la abrís, la tocás con delicadeza...” (entrevista con el autor, enero de 2007)



Carolina Simón. “Intercambio”, libro de artista, objeto. 2006

Para la artista en cuestión el mundo sensorial y la producción artística se interpenetran, el discurso teórico, el pensamiento crítico es parte de la producción, por medio de lo que se interrelaciona con el mundo, pero al ser una explicitación del sentido, su existencia física como obra es en función de lo que existe, de lo que hay como producción, ya que para Simón el modo de conocimiento es a través de la experiencia, y ésta es corporal, física, con el cuerpo como soporte y sentido. La representación es experiencia inmediata y vehículo representacional de una realidad que no es otra que la experiencia, la “visión de un mundo” que la artista establece entre las cosas, los objetos y el pensamiento.

El cuarto y último grupo a trabajar es un colectivo de artistas reunidos bajo el nombre de **La Araña Galponera**. Este colectivo tiene sus inicios en otro de similares caracteres denominado “**La Melesca**” (Mendoza, 2005), el cual estaba conformado por un equipo interdisciplinario de 8 creadores que involucra artes visuales, teatro y teoría del arte (respectivamente Andrés Güerci, Paula y Tania Casciani, Daniela Garis, Gisel Miranda, Estefanía Ferraro, Gisela Di Lauro y Pablo Chiavazza), de hecho, su estrategia de trabajo abarcó lo interdisciplinario como metodología, realizando escenografías, fotografías, puestas en escena, etc. Abordaban diferentes campos de creación precisamente a causa de la suma de elementos contingentes: “... la organización corresponde con la producción, es un elenco horizontal... se completan y complejizan los problemas cuando se interactúa con las otras disciplinas ...” decían en ocasión de una entrevista realizada con ellos en enero de 2007).

La Melesca edita un “manifiesto” o carta de presentación que dice:

“La melesca es producir arte con lo que queda, con lo que dejaron, con lo olvidado, es remontar un espacio derruido y proponer su reconstrucción...()...La experimentación técnica no es para nosotros un fin en sí, ni una adecuación a la sucesión cada vez más acelerada de las modas, ni un gesto que pretenda cubrir de brillos alucinantes lo más banal del mundo cotidiano. Toda experimentación y trabajo en el campo de la producción artística está sostenido en la reflexión y en una relación que nos resulta fundamental: aquella que se establece entre lo que enunciamos por medio de la producción artística y el contexto social de enunciación donde se inscriben las obras. La conciencia de esta relación constituye la piedra angular de nuestro posicionamiento estético al tiempo que desplaza de nuestro horizonte toda perspectiva “artepurista” y/o esteticista. “en la ciudad se melezcan cartones”. ” (catálogo presentación de la obra de teatro “Agua de Tamarindo” del área de teatro de La Melesca, Casa de la Cultura de la Asociación Bancaria, diciembre de 2005)

El término “melesca” es ya de por sí un indicio sobre lo que constituye el programa del grupo, ya que la melesca es el período que continúa a la cosecha de la vid y utiliza “lo que queda” de la vendimia. Es por ello que el colectivo mencionado dice hacer “arte con lo que queda”; encontramos aquí una coincidencia programática con el grupo de Buenos Aires “Escombros” pero con ciertas diferencias: La Melesca se considera un grupo crítico que piensa cada paso que da políticamente y busca la interacción (entre los miembros del grupo y con la comunidad), realizando procesos de integración, considerando al artista como un trabajador más que desempeña tareas intelectuales. Llegado a este punto huelga decir que plantean un arte social, de contenido político (consideran todo arte político, aún el arte por omisión), y, para que las producciones cobren sentido como documento y no caigan en el olvido, es uno de los pocos grupos que documenta y registra cada proceso, conformando un interesante archivo en cuanto a su desempeño. Pablo Chiavazza, quien es historiador del arte y parte del colectivo, escribe:

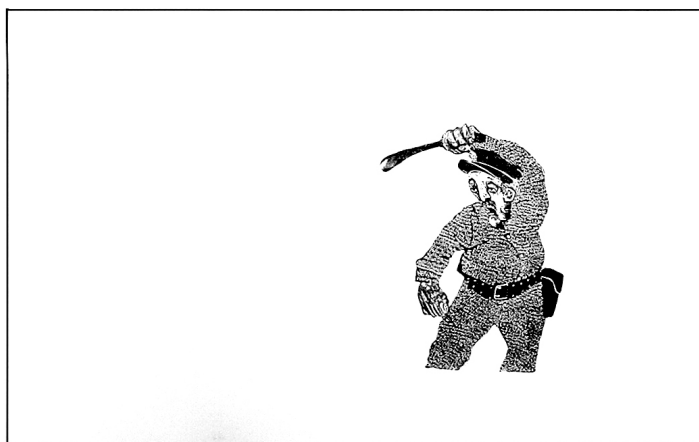
*“Tengo para mí que el recurso a diferentes técnicas y géneros responde a la indagación tras una poética y una estética que reivindique el valor cognitivo de las imágenes, enmarcadas en una “política de la representación” que de cuenta de la reconfiguración de nuestra experiencia social presente. Buscando un sistema significativo a través del cual se asigne sentido al mundo en que vivimos, que aporte a su legibilidad y permita aproximarnos a una alternativa a los modos de representación hegemónicos a través de los cuales se ha venido estructurando nuestra vida. En principio estas indagaciones apuntan a una **desnaturalización** del orden social presente, dejando el futuro entre paréntesis. De alguna manera se van delineando de este modo los perfiles de un proyecto artístico local, estructurando su poética en los cruces posibles entre la teoría social y la teoría estética...” (Catálogo de la exposición “C/2x3”, Mendoza, febrero de 2005)*

Los integrantes de La Melesca consideran que la significación que se desprende de sus producciones es un poco a priori y otro poco construido por el espectador, correspondiendo con la posición que el espectador asuma en cuanto a ideología, consideraciones políticas,

posicionamientos u otros; es decir se construye el discurso en relación al contexto tanto del espectador como de creación y surgimiento de la obra así como la visión del artista dentro del decurso social y sus experiencias y prácticas. En el caso de La Melesca esta práctica es una verdadera opción política de representación y contenido. En cuanto al destinatario de estas producciones los integrantes del grupo manifiestan que construyen sus obras pensando en un tipo determinado de espectador, construyen una estrategia de recepción de su obra, vinculándose con otros sectores, intentando ser programáticos (mecanismo complejo que ellos mismos aceptan que no saben como evaluar el nivel de efectividad del mismo); esto parte de una certeza que les es propia: no creen en la autonomía del arte, por tal el arte no cambiará el mundo (“...la autogestión pone el tema de la autonomía en crisis...” manifiestan). Dentro de esta concepción no es casual el abordaje de la disciplina gráfica, ya que forma “estructuras de pensamiento” en cuanto disciplina y por la larga tradición vinculada al arte político, la propagación de ideas y el acercamiento a lo popular que es propio del grabado (piénsese en Guadalupe Posada, Berni, La Lira popular a este respecto); y ya que escribimos acerca de ello podríamos hacer una pequeña reseña acerca de las maneras en que se instrumentaliza el grabado político y social, ya que estas formas de inscripción se corresponden con las actitudes artísticas que asume la producción tanto de La Melesca, como de La Araña Galponera:

- 1- hay una apelación a la evidencia del sufrimiento social y la necesidad de acabar con el mismo, mostrando escenas que despierten indignación o dolor,
- 2- por medio de la sátira, el grotesco o la parodia como crítica a situaciones o personajes.

Estos dos tipos de operaciones sobre la imagen buscan que la misma sea un disparador para la reflexión y acción social y/o política. Hay que tener en claro que la relación entre los artistas y los movimientos sociales no es lineal y comprometida, los artistas no participan de movimientos políticos, es más bien un posicionamiento frente a lo social.



Andres Güerci. “¿qué parte de no no entendiste?”, xilografía, 2004, 100x70cm

La Melesca se disuelve en 2007 dentro de un colectivo de mayores apetencias y con mas participación de artistas plásticos llamado **“La Araña Galponera”**, el cual desde el inicio deja ver el trabajo interdisciplinario como propuesta y la vinculación del mismo con los medios de comunicación (revistas, libros, arte correo) como producción y difusión, manteniendo el carácter activo de trabajo sobre lo social y político. Realizan a modo de presentación formal en sociedad⁵⁹ una exposición en el Museo Municipal de Arte Moderno (MMAMM) de Mendoza el 23 de octubre de 2008 señalando:

“La Araña Galponera es un colectivo de artistas constituido fundamentalmente, con la perspectiva de revalidar el trabajo artístico y el rol social del arte. Desde hace más de un año hemos trabajado colectivamente en diversas actividades artísticas con el objeto de contribuir a hacer de la producción de imágenes una actividad significativa, si no para toda, al menos para una parte de nuestra sociedad. Desde las calles hasta los museos hemos impulsado nuestras propuestas reflexionando siempre sobre la construcción, el destino y la significación del trabajo que realizamos. Si podemos sostener que existen premisas comunes en nuestra actividad grupal, estas se identifican son la recuperación del valor cognoscitivo del arte, es decir, con la posibilidad de propiciar un tipo de experiencia estética que suponga explícitamente una reflexión sobre nuestro entorno social, político, cultural e histórico. Un arte que toma por objeto al mundo en sentido prosaico, en su totalidad contradictoria en continuo devenir y cambio. Así, contra toda asepsia “artepurista”, abogamos por un arte involucrado y comprometido con nuestro tiempo histórico. Un arte que articule en su poética los contenidos de la teoría estética y la teoría social.” (catálogo, MMAMM, Octubre de 2008)

En consonancia con ello presentan un libro de postales, imágenes propias o apropiadas de la cultura popular y los medios gráficos, allí, a modo de prólogo, escriben:

“Del museo a las calles.

El libro que presentamos en esta oportunidad contiene el trabajo individual de cada uno de los integrantes del grupo y es, al mismo tiempo, producto de la actividad conjunta de “La Araña Galponera” y la editorial “Colectivo Ediciones”

Las motivaciones que derivaron en la realización de este “librito de postales” fueron las de aunar el trabajo colectivo sin perder de vista los intereses individuales, de buscar formas de circulación de nuestras obras que extiendan las fronteras del campo artístico y de producir imágenes, representaciones, que provoquen una actitud crítica frente a lo cotidiano estableciendo, de este modo, un vínculo a través de la identificación de un público diverso con los temas abordados, que creemos, comprenden y excenden(sic) lo local

Las patas de “la araña galponera” se extienden así desde el museo a las formas del “arte correo”, invitando al público a ser partícipe activo de este proyecto enviando las postales que integran el libro” (op. cit.)

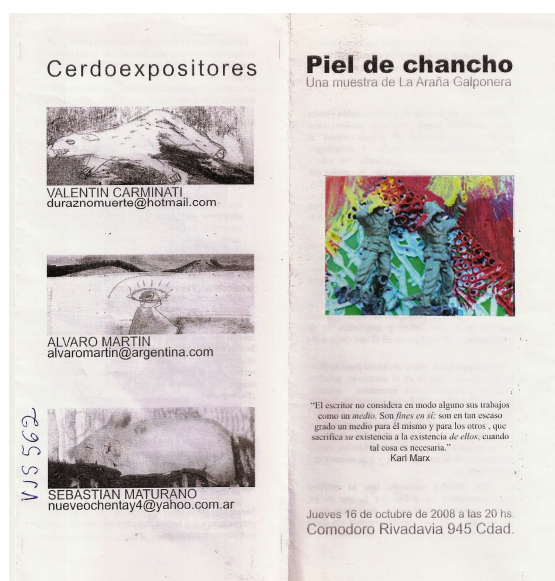
Vemos que desde el inicio proponen un tipo de trabajo asociativo entre el público y los creadores, invitando al mismo a ser parte de la puesta en obra, así como también un trabajo mancomunado con editoriales, radios, uniones vecinales, colectivos de otros puntos del país, etc. Los integrantes de la Araña son: Alvaro Martín, Teresita Lavarello, Valentín Carminati,

⁵⁹ Ya que venían realizando acciones en las calles, interviniendo afiches, pegatinas y otros

Florencia Breccia, Sebastián Maturano, Gabriela Hernández, Paula Casciani, Alicia Manino, Pablo Chiavazza, Florencia Uribe, Bettiana Castro, Emiliano Cárdenas, Andrés Güerci y Alicia Motta.

Este colectivo pone en funcionamiento otras estrategias de circulación y exhibición de obra, en una suerte de trabajo colaborativo; comienzan poniendo en funcionamiento un espacio propio *"La Casita Colectiva"* (en sus inicios en calle Comodoro Rivadavia 945, 4º sección, ciudad de Mendoza; hoy en Patricias mendocinas 827, San José, Guaymallén) y en ella desarrollan clínicas de obra entre los propios integrantes, encuentros, talleres, exposiciones dentro de las problemáticas que interesan al grupo desde diferentes propuestas estéticas transdisciplinarias (diferentes espacios de acción y pensamiento, integrando las voluntades privadas con la acción pública); un primer ejemplo lo es la exposición *"Manuales apócrifos"* realizada en julio/agosto de 2009 con obras de Güerci, Motta y Breccia y que aborda como tema central la estética de los manuales escolares. Cabría destacar otra propuesta llamada *"Piel de chanco"* el 16 de octubre de 2008 en el mismo lugar, donde presentaron obras que revisitan la *"Batalla de Curupayti"* (óleo, 1866) de Cándido López rebautizada como *"piel de chanco"*, en donde comentan:

"Esta muestra surge del proceso de Clínicas que realizamos en el interior del grupo donde se despuntan teorías, sueños, ideas de los aspectos en los que convergen las obras del compañero a quien le toque exponer en la ya mencionada Clínica, es decir, sin ser redundante, se discuten, comparten y exponen las preocupaciones que condujeron al artista (nuestro compañero de grupo) a realizar dicha obra. De estas clínicas surgen luego exposiciones que conforman los tres últimos participantes de estos encuentros internos del colectivo." (www. Colectivogalponera.blogspot.com)



Catálogo de la exposición *"Piel de chanco"*, 16 de octubre de 2008, Mendoza

En éstas clínicas de trabajo horizontal entre sus miembros se trabajó la idea del arte como documento histórico, social y comunitario, analizando el caso de la obra de Cándido López ; por ello proponen en “piel de chanco” la idea de un “cerdo-cumento”, es decir, la documentación de realidades en un mundo que califican de “Light y rosado”, convirtiendo a sus integrantes en cerdos habitantes de una ficción que se anticipa como histórica y, por lo tanto, susceptible de transformarse en documento. Participan de esta muestra Valentín Carminati, Álvaro Martín y Sebastián Maturano.

Una de las intenciones del grupo, y así lo manifiestan en su blog (citado arriba) es la de “evitar el monólogo”, esto es la de generar en el espectador una respuesta, sea cual fuere, pero que la recepción no sea pasiva.

“Observamos que en su andar, en su dinámica de producción, ponen el acento en el “proceso” para ir hilvanando la obra y desplazar al objeto hacia la “idea”, haciendo pie en los procesos formativos. El objetivo es poner el ojo en la conducta imaginativa o creativa del receptor, activarlo. De esta manera, la experiencia estética de su obra llama al receptor a una autorreflexión crítica” (Derhun y Fernández Farías. “La Araña Galponera. Alternativa de cruces entre arte y política.” en Estampa 11. Revista digital de gráfica artística”, nº 1, 2012, p:30)

Esa es una de las razones por la que apoyaron y apoyan varias manifestaciones públicas en diferentes contextos, como la marcha contra el Código Contravencional de Faltas el 15 de octubre de 2008; la del 24 de marzo con un afiche que ironizaba sobre la “limpieza municipal”; el “*piquete cultural*” realizado el 26 de julio de 2007 en conmemoración a la Masacre de Avellaneda, e incluso extienden su radio de acción a la vecina Provincia de San Juan en abril de 2009 donde apoyaron la logística en el repudio contra la explotación minera. La lógica con la que el colectivo acciona es la circulación de la obra por la calle, ampliando el acceso a ella. Estampar, intercambiar, actuar, difundir, publicar, editar, son acciones colectivas encaradas por el grupo, así como el problema de la gráfica como sustento plástico; en relación al “*piquete cultural*” mencionado, por ejemplo, editan un pequeño fanzine o revista que circuló por la Universidad Nacional de Cuyo, concretamente la Facultad de Artes y Diseño, que llevaba el nombre del grupo y en la cual manifestaban su descontento con la enseñanza académica y manifestaban en relación al piquete:

*“...realizar una obra colectiva implica replantearnos la concepción estética, social y comunicacional de la obra en función del ámbito urbano.
Nuestra formación académica no nos brinda herramientas que nos permita abarcar este tipo de producciones, es por eso que tenemos que construirlas nosotros mismos uniendo el pensamiento y la acción.
Lo que hicimos fue una intervención urbana donde intentamos presentar la compleja realidad social, donde conviven diversos discursos alrededor de **la justicia y la seguridad**, algunos alimentados por el poder y sus medios de comunicación, y otros no tan escuchados o bien silenciados.*

La acción consistió en invadir el lugar de tránsito habitual con una muchedumbre de pequeños personajes (esculturitas) de papel, con una frase a modo de diálogo-relacionada con la problemática ya mencionada. Es importante destacar que existió una relación con la gente que se acercaba, tendiendo la posibilidad de dialogar y discutir in situ sobre el trabajo. La obra se transformaba en un nexo entre el público que pasaba y el piquete.” (La Araña Galponera, edición propia, Mendoza, nº 1, 2007)

La temática piquetera fué otro de los motivos de obra colectiva realizada en marzo de 2009 en ocasión de la exposición “Vendimia: miradas y perspectivas. la cosecha de lo popular en el arte contemporáneo” realizada en el Espacio Contemporáneo de Arte de la ciudad de Mendoza; donde presentan una manifestación *piquetera* de pequeños duendes de cartapesta, los “duendes del vino” en protesta. El humor, la ironía como recursos y a la vez como síntoma condensado de una experiencia social. Los mismos duendes vuelven a manifestarse en marzo de 2010 durante el Carrousel Vendimial, pero esta vez se manifiestan en contra del Proyecto San Jorge, que deviene en minería contaminante; subidos a un carro y empujados por una calavera, los duendes pasearon su mensaje antiminerero durante el trayecto del desfile.



La Araña Galponera. Acción artística en repudio a la minería contaminante, Carrousel Vendimial, 06 de marzo de 2010, Mendoza

En setiembre del mismo año 2009 los “Galponera” realizan una convocatoria (vía e-mail) a participar en la 1º *Bienal de Fotocopias* (piénsese desde ya en la fotocopia como algo carente de valor editorial y menos como obra, a pesar del antecedente de León Ferrari, y que en que la propuesta artística del grupo consistió en ponerla en circulación como arte), convocatoria a la cual conceptualizan con el título de “*la calle es nuestra*” (ver apéndice); en dicha invitación se hace referencia a invadir el espacio público e intentar acercarse al entramado de discursos y debates que hacen a la cultura, entendiendo su acción como un acto de “resistencia cultural”. Así, la acción de pegar-intervenir forma parte de una serie de mecanismos puestos en práctica por el colectivo en los últimos años para señalar problemáticas tales como el avance de la mega minería, restricciones en las posibilidades de manifestarse, el problema de la subocupación y otros; sin perder de vista reivindicaciones propias del campo del arte como el del monopolio de las ferias artísticas (Arte BA entre otras) que montan (según el grupo) la maquinaria de la legitimación artística. Desde el inicio de las actividades de la Araña Galponera es de destacar la inteligencia de uso de los dispositivos de circulación y comunicación, alejados de los mecanismos habituales que utilizan los espacios culturales institucionalizados. En la proclama a la que hacíamos referencia se lee, en cuanto a la comunicación:

*“Ciertamente es que nos encontramos inmersos en el inmenso mundo de la **globalización**, palabra que los medios masivos y todos los oficialismos hegemónicos prefieren reemplazar en variadas ocasiones por **comunicación**, es visible que esta se encuentra depositada en manos de algunos pocos. Por esto podemos contraponer a la noción de **comunicado-globalizado** la de **incomunicado-fragmentado**, por ser, la mayor parte de las veces, receptores pasivos sofocados por el bombardeo de información autoritaria que nos convence de aceptar lo que nos imponen como realidad.*

*Todos estos mensajes, que nos depositan como si fuésemos envases o productos y de los cuales nosotros no elegimos si tomarlos o no, se nos plantean a simple vista como si fueran **naturales** a nuestra vida (el encontrarse sometido a discursos publicitarios que nos dicen qué hacer todo el tiempo, **miente, miente, que algo queda**, comentó alguna vez algún nazi).*

La bienal de fotocopias se plantea como una posibilidad de una vía comunicacional reflexiva, efímera y contraria al mediatismo esquizofrénico que nos oprime.” (Araña Galponera, convocatoria a la 1º Bienal de Fotocopias, Mendoza, 2009)



La Araña Galponera. 1º Bienal de fotocopias, 2009. intervención sobre calle Chile, Mendoza

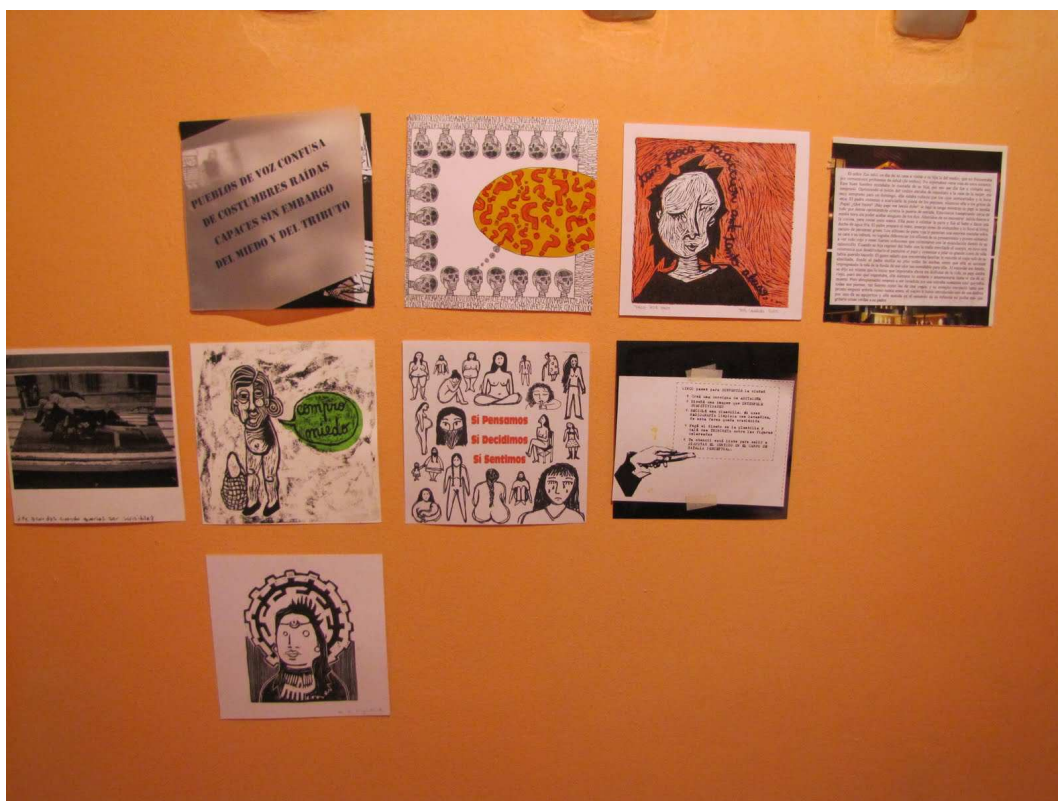


La Araña Galponera. 1º Bienal de fotocopias, 2009. intervención sobre calle San Juan, Mendoza

El público, el espectador casual, es parte activa y sujeto de pensamiento de los galponeros; decíamos que La Araña Galponera trabaja códigos visuales y de recepción desde la gente; es también la misma gente (artistas o no) quienes fueron invitados a participar en la Bienal mencionada: la intención del grupo fue operar en diferentes niveles de acción y participación ciudadana, no solo como una suerte de arte comprometido sino como indagación acerca del lugar que ocupa el arte en la sociedad, intentando cumplir el axioma moderno de fundir arte y vida. Por ello el uso de espacios públicos como espacios que pertenecen a todos, por ello la proclama “*la calle es nuestra*”, la vivencia del espacio público como construcción colectiva. Es en esta propuesta donde encontramos las intenciones del colectivo: no solo en la actividad y actitud político social como temática sino también la consideración del espacio de emplazamiento (ámbito urbano) así como la estrategia de creación (imagen gráfica desplazada, entrecruzada), coincidiendo en diferentes órdenes de lectura: el contenido, la reflexión y la praxis acerca de que es obra y cual es su sentido en el cuerpo social. Hay un cruzar constante de distintos discursos. El conjunto de todos ellos constituye un *universo discursivo*, en cual, en La Araña Galponera, es de interacción comunitaria, generando vínculos entre creadores y público; a la percepción de una situación cotidiana se la altera, interfiere por medio de un “espectáculo” que genera ambigüedad (por el mensaje y por lo inesperado): la sorpresa como factor de arte y la consecuente respuesta (aceptación, participación o rechazo) hacen coincidir el espacio de la experiencia estética y la participación social, es decir que hay una movilidad extraordinaria del universo discursivo porque en arte los discursos no son unidireccionales, sino universos en movimiento.

¿Qué favorece la comunicabilidad de éstas imágenes, la apropiación de las mismas por parte del espectador? En primer lugar las posibilidades polisémicas del discurso que se adopta, el cual, aún cuando es directo, sin mediaciones como en el caso del afiche “*Volvió la limpieza*” en relación a ciertas prácticas autoritarias por parte del municipio de la ciudad, abre el juego a la interpretación por medio de la experiencia; en segundo lugar los medios a utilizar, en este caso haciendo uso artístico de los medios de comunicación de masas o de objetos pertenecientes al pasado común (manuales colegiales) o a los lugares comunes del inconciente colectivo provincial (“*los duendes del vino*” por ejemplo); todo ello trabajado con una sutil ironía que no descuida el impacto visual, aún cuando estas prácticas (generalmente de bajo presupuesto) tengan un nivel de producción y refinamiento de las propias posibilidades expresivas trabajando continuamente sobre los signos plásticos; por último, la contextualización de la obra: el ámbito público, la manifestación colectiva, la “calle”, el sentido y la conciencia de ser *periferia* de la cultura, poniéndose al lado de la gente común, transfigurándose en un arte militante.

El colectivo, desde su formación y reformulación, viene realizando exposiciones, clínicas, intervenciones en el espacio público, talleres y articulaciones con organizaciones sociales, entre otras actividades, tal es su intención y conciencia como productores artísticos que accionan socialmente; de éstas articulaciones destacan, dentro del lapso de estudio de este texto, la edición de dos libros independientes: “*Librito de postales de la Araña Galponera*” en 2008 con la editorial Colectivo Ediciones y en 2009 un libro compartido con el colectivo cordobés *Insurgentes*. En 2010 organizan y participan del Encuentro Interprovincial de Arte y Política “*La calle es nuestra*” (título que se transforma en toda una declaración de principios). Es particularmente interesante el método de trabajo en clínicas de los integrantes del grupo; es un método frecuente el reunirse entre ellos para debatir acerca de las producciones de alguno de los miembros del mismo, de manera horizontal se analiza y sistematiza ideas entre pares, sin asumir ninguna de las voces una importancia mayor que otras. Sus obras son ensayos, respuestas posibles a múltiples preguntas acerca del lugar de cada uno de ellos y del colectivo que forman como artistas y los posibles sentidos de las producciones y acciones en relación a un contexto determinado o a una situación que involucre la participación político- social determinada.



La Araña Galponera. Libro de junto a Colectivo Insurgentes de Córdoba, septiembre 2010

Dentro del espacio del grabado como disciplina propiamente dicho, la producción más interesante del grupo pertenece a Andrés Güerci (Mendoza, 1980), en él tenemos una concentrada poética en torno a lo social, donde el factor humano es el protagonista, asumiendo a su obra como “explícitamente política” porque considera que toda obra de arte lo es, aunque no la refiera directamente, sino como concepto, en donde se trata de vehicular un cambio en los procesos de producción, circulación, exhibición y recepción; Güerci propone diferentes planos de lectura para con su producción, como parte de su interés se centra en las políticas culturales y en las formas de circulación de obra, asume la estrategia del *que* comunicar y *como* facilitar el acceso a aquello que quiere comunicar. Güerci se considera a sí mismo como parte activa de la “*historia*” del arte en Mendoza, es decir que tiene plena conciencia de su persona y producción en un espacio determinado. Plásticamente su obra no abunda en sutilezas, al contrario, concentra la imagen en lo principal (que es su contenido temático) sin perderse en detalles preciosistas, un ejemplo sería la serie “*Juanito Laguna Institute*” (2005) indumentaria impresa con materiales frágiles en cuanto a su matriz (cartones varios), aludiendo explícitamente y con cierta ironía a la monumental obra de Antonio Berni; “*material didáctico*” (collagraph, 66x50cm, 2005) dentro de la misma serie es también un comentario irónico acerca

de la “escuela” de la calle, los marginados sociales e incluso acerca del país como entidad y sistema educativo.

Otra productora destacada dentro de los límites disciplinares del grabado es la también música y cantante Paula Casciani (Mendoza, 1980), quien también trabaja dentro de una línea o conciencia de crítica-social, pero para ella este tipo de producción conlleva la investigación sobre el tema abordado. Frente a este tipo de actividad propone el humor como elemento activo, con referencias iconográficas asociadas a la ilustración (zorros, corderos) o al grotesco (esto en obras anteriores al ciclo *La Melesca*) por ejemplo *“vienen por nosotros”* una obra del 2005 que alude a la faceta cultural del imperialismo norteamericano proponiendo un ratón Mickey como ícono, discurso predominante desde la investigación sociológica de la década del '60 vueltos a reutilizar por nuestros productores actuales; la potencialidad política de las mismas corre por cuenta de su capacidad de provocación tanto en su asociación semántica como por la gestualidad de resolución. Según sus palabras la nutriende de su obra es *“...la gente, mis compañeros, la realidad y mi objetivo es que esto sea evidente en mi trabajo. Intento llamar a una actividad poco valorada en esta posmoderna época, la de reflexionar sobre el lugar en que vivimos, con quienes y cómo...”* (entrevista con el autor, marzo 2008). En obras recientes aborda la problemática de género al establecer correspondencias entre sus trabajos y el rol social de la mujer, el hambre, el trabajo, los excluidos, los derechos humanos. *“Sobre las opciones”* (gofrado, 30x60cm, 2005) es una muestra: sobre 12 cajitas de caramelos halladas en la basura inserta papel gofrado con muñequitos estereotipados (populares) y botones, tapitas de gaseosa, etc, las cajitas están cerradas salvo la última, en una metáfora acerca de las respuestas fáciles que la sociedad brinda frente a determinados problemas (esta última apreciación es válida frente a toda la producción de esta artista.

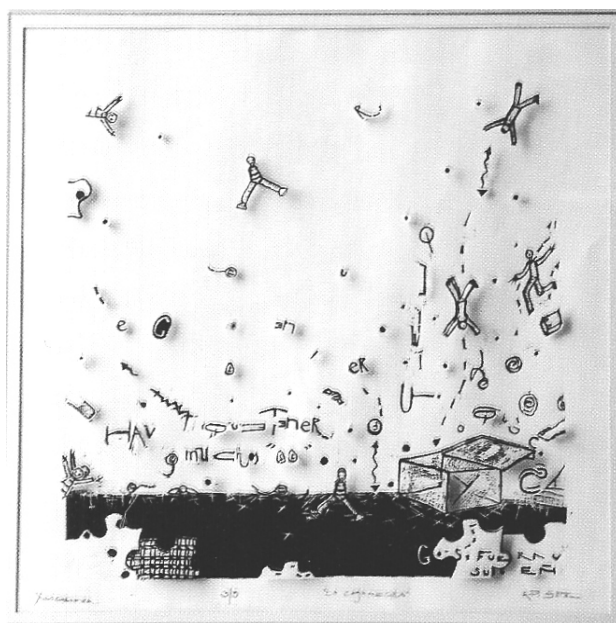


Paula Casciani. s/t. Xilografia, 2004, 100x70cm

CONCLUSIONES

RESISTENCIAS Y DESPLAZAMIENTOS

Como conclusión frente a lo desplegado sucintamente podemos decir que Mendoza no es ajena a las prácticas de desplazamientos disciplinares, aún cuando ellas se ven resistidas fundamentalmente en la institución legitimadora de prácticas y procesos como la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo y algunos representantes de la comunidad artística con capital simbólico en el medio, pero es justo considerar que estas prácticas y los mismos productores empiezan a tener relevancia en el medio, como ejemplo baste considerar el Salón “Vendimia de Artes Plásticas” dedicado a la disciplina y realizado en 2009, donde el principal galardón recayó en Ana Paula Soto⁶⁰, quien presentó un trabajo que tiende puentes con la gráfica desplazada, rozando el límite del objeto y desatendiendo al múltiple desde la obra única (aunque es necesario destacar que no fué trabajo rotundo de desplazamiento, antes bien intentos que concilian con la tradición del grabado mendocino); resulta sugerente que el jurado de premiación del Salón mencionado provenía de otras regiones de Argentina y otros países, como el caso de Osvaldo Salerno, de Paraguay, con una vasta formación teórica y práctica artística dentro de la gráfica y producción de obra performática, objetual y desplazada; jurados que venían a “legitimar” con su mirada una serie de propuestas que la mirada local resiste.



Ana Paula Soto. S/D. 1º Premio Salón de Artes Visuales “Vendimia” 2009

⁶⁰ Ana Paula Soto es un ejemplo interesantísimo de prácticas híbridas o desplazadas dentro del grabado mendocino, pero es justo reconocer que no fue tratada en este texto pues su “inscripción” en el relato es posterior a las fechas de investigación; pero constituye un ejemplo de las proyecciones que el desplazamiento gráfico tiene en la Provincia.

Esta “resistencia” se manifiesta no solo en el hacer (artístico o de transferencia) sino también en la ficción que se relata como justificación: apunto aquí la existencia de un relato que desde varias generaciones se escucha en los claustros universitarios de ser “*la mejor escuela de grabado del país*”⁶¹ y, si bien es innegable la capacidad docente, la calidad de los mismos como artistas, el dominio técnico y oficio en el uso de un lenguaje visual, no deja de ser un relato autocomplaciente. Mendoza tiene una de las mejores escuelas de grabado del país, pero en pie de igualdad (dado su carácter periférico) con las escuelas centrales de producción artística gráfica; se podría aventurar que más allá de las localizaciones geográficas es una escuela central en cuanto a producción de grabado; ahora bien, también se ha transformado en un reducto academicista que niega (en el mejor de los casos) prácticas interdisciplinarias, aunque hay signos de apertura- en cuanto a proyectos de investigación académica- a las posibilidades de la creación digital *sin* renunciar a las características disciplinares, pero lo apuntado no justifica el relato más allá de un punto de vista personal de los que lo mencionan.

La extensión del concepto de arte y la aceptación del cruce con prácticas diversas, redundan hoy en una vitalidad que parece confirmar las interrelaciones entre diferentes campos del conocimiento y la experiencia. El arte “desplazado” es arte que para funcionar exige algo más y diferente de la contemplación estética y estática de la lógica del cuadro. El arte contemporáneo tiende a funcionar cuando existe compromiso por parte del espectador: el compromiso de percibir, asignar sentidos y dejarse atravesar por una experiencia. Merleau Ponty trata a la experiencia como productora de significados y, en relación a ello, todo tipo de problematización artística, tanto de la forma en arte, como la percepción, el problema del estilo, y otros cuestionamientos propios del arte contemporáneo, se resuelven en el marco definitorio de experiencias significativas. Tal así que aquello que constituyen nuestras problemáticas como productores artísticos no tienen una sola significación, puesto que estas experiencias, las “*visiones de mundo*”, los significados, o aun los sentidos que otorgamos al producto visual son diferentes en cada productor y en cada receptor, lo que Umberto Eco llama **polisemia**, condensaciones de sentido. Estas condensaciones no son transmisibles, puesto que el/los sentido/s se basan en una experiencia, y las mismas dan lugar a variables de interpretación de acuerdo a otras experiencias, de tal manera que la polisemia se constituye en una suma de sentidos en movimiento cambiante.

Entonces volvamos a la pregunta origen del texto que tienen en sus manos: ¿Porqué el grabado como disciplina no se inscribe dentro de los circuitos de producción y difusión del arte

⁶¹Refiriéndose a la Cátedra de grabado de la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo, es un relato construido oralmente, no hay documentos que prueben lo dicho; es una narración construida en base a distinciones en salones de procedencia diversa por los artistas y a la calidad y capacidad docente en el mantenimiento de las tradiciones instauradas; sirve también como justificación del mantenimiento de este relato un principio de autoridad sustentado en capital simbólico y linaje.

contemporáneo? Vemos como los artistas jóvenes utilizan a la disciplina como germen, apostando a la transdisciplina como estrategia, frente a la resistencia de otros artistas que apuestan por el rigor del oficio y de la técnica como método para alcanzar una forma propia de formular arte. Si la dialéctica de oposiciones, que es uno de los sustentos del progreso artístico de la modernidad esta presente, ¿Qué sucede entonces? Una respuesta sería esta resistencia, lo que no conlleva una expresión arcaica o academicista de contenidos o de expresión, es más bien un problema filosófico o estético de los propios artistas que no buscan inscribirse en esos circuitos persiguiendo un ideal de arte basado en la expresión individual y un sesgo romántico de bohemia, de mantenerse al margen, de considerar que un circuito es un mercado o una “moda” y no un espacio de visibilidad donde legitimar y difundir sus producciones, más allá de la posibilidad de un mercado o una tendencia efímera. Podríamos aventurar que es un “estilo de vida”. Estilo de vida que genera más divisiones al centro de la disciplina que comprensiones del campo de acción artística.

UN TIPO DE ESPECTADOR ACORDE

“Utilizo la palabra en sentido amplio y me refiero a las obras que no tienen que ver con las practicas tradicionales, una plástica tradicional que lleve además pareja un modo de contemplar tradicional. Llevando las cosas a los extremos parece que lo conceptual se utiliza para calificar todo aquello que resulta incomprensible, algo que se confunde con “cosas que están en el mundo” (el famoso ¿pero esto es arte?), que incomoda a un espectador que se siente inerte y derrotado ante lo que para él no es más que un caos perceptual.” (Polanco, Aurora. “Pasear para ver: cambios perceptivos en la recepción del arte contemporáneo” en AAVV. “Epílogos y prólogos para el fin de siglo”. CAIA, Buenos Aires.p.171)

La cita alude a una de las grandes problemáticas que se establecen en el mundo del arte cuando hablamos de contemporaneidad y que tiende a la recepción del mismo, la presencia de un espectador, un público. Un punto de partida posible considera que estas producciones “desplazadas” también nos enseñan a ver, ampliando el espectro de nuestros goces perceptivos y llevando a los mismos hasta límites que no sospechábamos. Si en la Mendoza de principios de la década del '90 se produce un vuelco en la concepción de las artes, desligándose paulatinamente de los formalismos y se inicia una etapa en que las disciplinas se “hibridan”, tanto los productores tardomodernos como los espectadores o público de arte reacciona sintiéndose descorazonado, cuando no despistado, pues los mismos artistas no ofrecen muchas pistas sobre como ver dichas obras (ya Carlos Gómez reclamaba a principios de la presente década que sus alumnos le “enseñaran a ver estas cosas”...); y es que ahora la retina y el silencio frente a una obra no era la única parte del rito de comprensión de una obra de arte y sí había que entrar, sopesar texturas, peso y color, recorrer, participar, construir, encerrarse y otras actitudes que no eran las habituales en el momento de “percibir”. Las actitudes se convirtieron en “formas” y la experiencia en experiencia sensible. Vuelvo a Polanco:

"Se trata de tomar el pulso a los modos de ver, dejar que las imágenes hablen, nos den a ver, contraponerlas, volverlas a unir en una peculiar síntesis...(). Ver es siempre una operación inquietante, abierta, agitada." (Polanco, A. op.cit.p.173)

Ya no se trata de ver un grabado sobre la pared en posición vertical, ahora se trata *también* de ver el piso, el montaje, la posición que ocupa en el espacio, el uso del mismo, etc; en este sentido la apertura de percepción nos recuerda al rito, al juego, al movimiento del artista que apela tanto al entorno como a la acción participativa, aquí cabe la sentencia "lo que va a ocurrir en la tela no es un cuadro, sino un acontecimiento". Tenemos entonces que las obras no son solo obras, también son "dispositivos" que hablan de una visión plural que interrelaciona *con* y es al mismo tiempo formadora *de* la mirada del espectador. Espectador que reacciona siempre de maneras diferentes, ya que la mirada es polisémica, por lo que se individualizan las respuestas a la obra. Polanco llama a estos espacios "*espacios de auto-reflexión*" por lo que tienen de quiebre y silencio, además de interactivos; es en esos espacios donde se internaliza el acontecimiento volviéndose experiencia.

Se puede argumentar que en arte se debe apuntar al equilibrio entre imagen y significado, quedando la elaboración visual como resultante del proceso mancomunado de estos ingredientes; sin embargo las prácticas de los artistas y los fines o estrategias perseguidas no traducen precisamente un equilibrio, si el producto resultante no responde a categorías aprendidas se produce una modificación en los hábitos de percepción y en los procesos mentales, tendiendo a desarrollar (el espectador o público) posibilidades inferenciales de percepción e interpretación, puesto que los mismos son expresión objetivada y metafórica de una experiencia, por lo que este *equilibrio* solicitado entre lo que se ve y lo que representa se resuelve en la "enciclopedia" o saberes propios de quien ve. Aún cuando los productos recurren a la opacidad de la metáfora como alternativa de lo que no se puede nombrar, lo irresuelto, aspecto este al que el espectador otorgará sentido develándolo por medio de la interpretación.

Pero por más que lo pensemos Ticio Escobar nos advierte: "*la cosa siempre queda afuera del círculo de la representación: nunca podrá ser plenamente simbolizada*" (Escobar, T. "El arte fuera de sí", conferencia, Mendoza, 2007), lo cual produciría la caída en el desencanto si el mismo autor no señalara el componente "suicida" de la producción artística, al afirmar que el arte una y otra vez rebate sus propios argumentos por el carácter connotativo de las producciones artísticas, el hecho de ser un lenguaje indirecto, sesgado, alusivo. Lo percibido, lo representado, no se agota en la obra, queda un remanente, lo irresuelto, lo irrepresentado, la "extrañeza" que es el producto artístico al alcanzar aquellas zonas donde el lenguaje es incapaz de representación. Para poder dar forma a lo irrepresentable el artista se ve obligado a usar los *trucos* o *artificios* propios del oficio artístico, aquellos que sostienen la mirada y a la vez generan

una distancia sobre la que se suscite interés (*punctum* diría Barthes) que asegure un espacio de interrelación fluido entre obra y receptor. Aún así el objeto de representación se encuentra fuera de sí, ausente, desmarcado: el objeto representado deviene símbolo de lo que representa, se vuelve artificio teatral, representación de sí.

Entablamos entonces la paradoja de representar lo irrepresentable; ahora propongo la idea de una crisis en la representación: la imagen deja de ser la revelación de algo para pasar a ser el sistema de interrelaciones entre lo que vemos y lo que nombramos; la obra deja de ser *forma* para ser una articulación entre lo nombrado y el discurso de referencia en el cual se inscribe. No es que la forma desaparezca y se transforme en palabras, sino que se mantiene a resguardo, asegurando la existencia del objeto.

“El arte ya no interesa tanto como lenguaje sino como un discurso cuya performatividad lo descentra de sí y lo empuja hacia fuera. Por eso, cada vez más se evalúa la obra no ya verificando el cumplimiento de los requisitos estéticos de orden o armonía, tensión formal, estilo y síntesis sino considerando sus condiciones de enunciación y sus alcances pragmáticos: su impacto social, su inscripción histórica, su densidad narrativa o sus dimensiones éticas” (Escobar, T. op.cit.)

La producción artística tal como era entendida, como signo estético corolario de una simbolización metafórica trascendente, sensible, de buen gusto y bella ya no existe. Es un hecho. La anulación de lo estético devenido formalismo y la nueva concepción de obra traducida a producción (con la consiguiente idea mercantil que esta terminología connota), era lógico que los artistas de sesgos románticos (y particularmente los artistas gráficos acusan un romanticismo tardío) se negaran a aceptar, como acto de resistencia de una tradición modernista subsistiendo en los claustros amparados en un público cautivo de la idea de genio creador que está más allá del mundo. El arte es lo que el artista decide que es arte y, a la vez, la inscripción de este producto en una red discursiva que oriente y dé sentido a las prácticas, *“En este caso, el objeto deviene artístico al ser ubicado en cierto contexto: no sólo en cuanto se muestra allí sino en cuanto hace saber que allí está ubicado”* (Escobar, T. op.cit.).

Cuando el arte deja de basar su sentido en los puros valores de forma advienen con ímpetu los contenidos temáticos, discursivos, contextuales, aceptando dentro de sí los aportes de disciplinas diversas como la antropología, sociología, filosofía o psicología (por nombrar las más habituales en el arte contemporáneo). Esta emergencia de estrategias conceptuales lleva implícita también la formulación de la pregunta por el propio sentido del arte: ya no solo las capacidades formales son atributos para la obra, sino también su inscripción en una determinada narrativa que le de soporte. Las desigualdades que esta sobremodernidad no sabe solucionar, por más que el auge de la informática y la vida informatizada y en red llene los huecos de ser y estar en el mundo, esta “vida virtual”, inserta en lo tecnológico puede llegar a

considerarse una “revolución” en el sistema de relaciones sociales y, por lo tanto, en el sistema de significantes entre las personas.

El grabado en Mendoza es una práctica de mucha trayectoria, las obras desplazadas y los artistas que las llevan adelante son pensamiento y producción puestos en circulación, y en donde la idea de reproductibilidad es mucho más que sacar copias, se inviste de la seriación, de los originales múltiples, más allá del soporte físico. Considero también que lo expuesto en este breve estudio permitirá una valoración objetiva de las producciones y productores artísticos que mantienen el rigor disciplinar como método creativo y académico, otorgándoles un lugar de privilegio en cuanto formadores y dinamizadores del campo que, con sus prácticas y oficio, establecen una base sólida desde las cuales se repiensen estos modos de producción. Si el arte es idea, actitud, expansión del conocimiento, en realidad no interesaría tanto de que manera o bajo que forma se presente. No se trata de *gusto*, el gusto es un constructo social que responde a paradigmas establecidos y aceptados, no es subjetividad. En otras palabras lo importante es el cuestionamiento que uno se hace como productor y como espectador, mientras más complejo éste mejor. Pero limitarse a apreciar la obra por el marco de lectura que se propone para ello no es suficiente. La obra es más que el nivel de complejidad del discurso y la manera que se propone como abordaje; las condiciones de producción, recepción y circulación son parte de la misma también. Y si estas ya han sido pensadas por el artista o no es una cuestión o una decisión “política”. Por ello, todo arte es una decisión política. El *qué* y el *para qué* o *para quién* también una parte importante de la pregunta acerca del arte, no solo *cómo* se hizo.

APENDICE DE TEXTOS

“La melesca es el nombre de una agrupación artística para la que hemos adoptado una organización horizontal por medio de la cual aspiramos a una producción colectiva e interdisciplinaria. Concebimos la producción artística como Trabajo y al artista como intelectual crítico. La merezca es producir arte con lo que queda, con lo que dejaron, con lo olvidado, es remontar un espacio derruido y proponer su reconstrucción.

Quienes conformamos “La Melesca” hemos crecido al calor de los procesos históricos y sociales de la pasada década y somos plenamente conscientes que en ella forjamos nuestros sentimientos y experiencias frente al mundo. El telón de fondo sobre el cual se sostiene nuestra producción teórica y artística es la reciente historia del país y si bien sabemos que la misma ha creado cierto ánimo crepuscular en el conjunto de la sociedad, uno de nuestros intereses es propiciar un tipo de producción artística que “desnaturalice” lo que, en términos generales, el modo de vida neoliberal ha impuesto como destino final de la historia.

La experimentación técnica no es para nosotros un fin en sí, ni una adecuación a la sucesión cada vez más acelerada de las modas, ni un gesto que pretenda cubrir de brillos alucinantes lo más banal del mundo cotidiano. Toda experimentación y trabajo en el campo de la producción artística está sostenido en la reflexión y en una relación que nos resulta fundamental: aquella que se establece entre lo que enunciamos por medio de la producción artística y el contexto social de enunciación donde se inscriben las obras. La conciencia de esta relación constituye la piedra angular de nuestro posicionamiento estético al tiempo que desplaza de nuestro horizonte toda perspectiva “artepurista” y/o esteticista.

“en la ciudad se melezcan cartones”. ” (catálogo presentación de la obra de teatro “Agua de Tamarindo” del área de teatro de La Melesca, Casa de la Cultura de la Asociación Bancaria, diciembre de 2005)



Carolina Simón. Fragmentos de fotoperformance, Mendoza, 2008.

“La calle es nuestra” Proclama del grupo “Araña Galponera” en ocasión de la convocatoria a la 1º Bienal de Fotocopias- Mendoza

Algunos aspectos de la convocatoria

Nuestra propuesta. Invadir el espacio público e intentar acercarnos al entramado de discursos y debates que hacen a nuestra cultura. Así mismo la acción de pegar-intervenir forma parte de una serie de mecanismos puestos en práctica por el colectivo en los últimos años para señalar problemáticas tales como el avance de la mega minería, restricciones en las posibilidades de manifestarnos, denunciando y reclamando por los casos de gatillo fácil y la continuidad de los aparatos represivos; sin perder de vista reivindicaciones propias de nuestro campo como el del monopolio de las ferias de arte (Arte BA entre otras) que montan la maquinaria de la legitimación transformando la obra de arte en una mercancía, exclusiva de ciertos sectores del cuerpo social. Se suma a esta observación que la gran mayoría de los artistas somos subocupados.

Aclaración

Esta convocatoria no es una apología al multiculturalismo postmoderno, ni una sumatoria de imágenes puro-visualistas, es un acto de resistencia cultural, entendiendo que el avasallamiento de los poderes hegemónicos va más allá de la provincia de Mendoza u otra ciudad de Argentina.

La bienal es una significación de nuestro presente como generación, como artistas, como mujeres y hombres que no se resignan a aceptar las condiciones de post dictadura en las que crecimos y vivimos.

De lo comunicacional

Cierto es que nos encontramos inmersos en el inmenso mundo de la **globalización**, palabra que los medios masivos y todos los oficialismos hegemónicos prefieren reemplazar en variadas ocasiones por **comunicación**, es visible que esta se encuentra depositada en manos de algunos pocos. Por esto podemos contraponer a la noción de **comunicado-globalizado** la de **incomunicado-fragmentado**, por ser, la mayor parte de las veces, receptores pasivos sofocados por el bombardeo de información autoritaria que nos convence de aceptar lo que nos imponen como realidad.

Todos estos mensajes, que nos depositan como si fuésemos envases o productos y de los cuales nosotros no elegimos si tomarlos o no, se nos plantean a simple vista como si fueran **naturales** a nuestra vida (el encontrarse sometido a discursos publicitarios que nos dicen qué hacer todo el tiempo, **miente, miente, que algo queda**, comentó alguna vez algún nazi).

La bienal de fotocopias se plantea como una posibilidad de una vía comunicacional reflexiva, efímera y contraria al mediatismo esquizofrénico que nos oprime.

Desacralización del Arte

La intención también ronda en la idea de una auténtica participación plural que no comprende únicamente la de artistas (sean profesionales o amateurs o no consagrados), sino la de todos los interesados en participar de la convocatoria, ya que no es para nosotros el arte un altar, podio o pedestal sino una reflexión conciente o inconciente, buscada o inesperada, una voz que dice algo y todos tenemos una voz y hay que saber escucharla. Esta acción opera en distintos niveles, no solamente en términos de **arte comprometido** como fórmula, es una reelaboración del lugar que ocupa el arte en la sociedad, y en consonancia con las discusiones entorno a poder integrar el arte con la vida.

Sobre el espacio público, privado y sobre la calle, que es nuestra.

La destrucción, abandono y privatización de los espacios públicos y la poca o nula intención de habilitar o recuperar estos espacios por parte del Estado, impulsa este proyecto a poder colocar mensajes visuales libres en sectores que pertenecen a todos.

Vivenciar el espacio público como una construcción colectiva, un espacio de encuentro, no una zonificación de clases sociales donde se ordenan los lugares que cada individuo debe ocupar según su clase; la descomposición del tejido social, el engaño pichanga del gran apartheid mundial, el segregacionismo permanente en que vivimos, como si esto debiera ser así, como si esto fuera lo **natural**, darwinismo social, capitalismo, mugre.

Sobre Mendoza. Es conocida en Argentina la ciudad de Mendoza por su limpieza, sus amplias veredas y sus acequias. También por su conservadurismo, paquetismo o parquedad de montaña. Si bien todo esto es relativo y no estrictamente científico, ni aplicable como regla, guarda bastante conexión con la realidad, esa que muchas veces uno se pregunta donde está y nos abofetea al despertar.

También se podría afirmar que una de las principales características de los poderes dominantes es el cinismo, en el caso de Mendoza este se conecta en gran parte con la hipocresía que sostienen las políticas públicas y empresariales de las clases dominantes de la conservada provincia. En este punto es sobresaliente la política de limpieza que lleva a cabo el municipio de la ciudad, que comprende desde la contratación de una empresa privada que se ocupe de los desperdicios de los ciudadanos al desalojo de vendedores ambulantes, artesanos y asentamientos, criminalización de la protesta y del arte urbano, todo esto con el decorado de gendarmería nacional y policía provincial.

El control policial y militar pareciera ser el look que más gusta a la provincia dado que la creciente ola de paranoia pone en vela a la población que reclama seguridad pidiendo más palos y represión, respuesta que el gobierno no duda en dar. Es así que los casos de gatillo fácil crecen y caminar por las calles transforma al transeúnte en presa fácil del ojo vigilante de quienes cuidan supuestamente de nuestras vidas, por eso proponemos la consigna LA CALLE ES NUESTRA, por creer que es uno de nuestros legítimos espacios de lucha en oposición a la imperante privatización de los espacios públicos, sumado a que Mendoza a diferencia de otras ciudades sí **cuida** de sus paredes públicas o privatizadas, pintando, tapando, limpiando las manifestaciones callejeras que contemplan variados tipos de intervenciones urbanas.

En fin...

La invitación, como ya se dijo, es abierta a todos los que quieran participar, confiamos en la claridad y legitimidad de la propuesta y desde esa iniciativa la abrimos a todos los interesados. Como dijera un amigo nuestro (Roberto Bolaño) refiriéndose a un gran poeta: **un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento**; que el espejismo nos sea leve, que el horror no nos espante, que el aburrimiento no nos desarme.



Marcela Furlani. Instalación en Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, 2010 aprox.

Manifiesto: Redefinición de las prácticas artísticas por La Societe Anonyme (algunos puntos que aportan a la problemática analizada en el presente escrito)

1 "No somos artistas, tampoco por supuesto □críticos□. Somos productores, gente que produce. Tampoco somos autores, pensamos que cualquier idea de autoría ha quedado desbordada por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas. Incluso cuando nos auto-describimos como productores sentimos la necesidad de hacer una puntualización: somos productores, sí, pero también productos. Nuestro propio trabajo, la actividad que lo concreta, es en realidad el que nos produce. Quizás incluso podríamos decir que nuestro trabajo tiene que ver básicamente con la producción de gente, gente como nosotros. No preexistimos (nadie preexiste) en punto alguno a esa producción. La cuestión de la identidad del autor o su condición es una cuestión definitivamente trasnochada. Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima -incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima.

2 La figura del artista vive en tiempo prestado. Nutrida por fantasías e imaginarios pertenecientes a otros ordenamientos antropológicos, el conjunto de distanciamientos e inclusiones que prefiguran su lugar social, asignándole una cierta cuota restante de poder totemico, ya no hace al caso. Quienquiera se sitúe hoy por hoy bajo advocaciones semejantes cae de lleno o en la ingenuidad más culpable o en el cinismo más hipócrita. No existen □obras de arte□. Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los sujetos de experiencia. Pero no tienen que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos...

3 No existen este mundo y el otro. El arte no puede seguir reivindicando habitar una esfera autónoma, un dominio separado. Ni siquiera para argumentar la operación □superadora□ de su estatuto escindido. La clase de los objetos es única, todos ellos gozan del mismo calibrado y adolecen de la misma carencia □objetiva□ de fantasmalidad. Si el trabajo del arte tiene todavía que ver con el □fantasma□, con la circulación de las ideas (en su inconcreción característica) y la productividad del sentido o las energías deseantes (en su difusión magnífica), empieza a ser hora de no confundir ese halo con nada apegado a la materialidad de algún orden de □objetos específicos□.

10 En las sociedades del siglo 21, el arte no se exhibirá. Se producirá y difundirá. El arte ha dejado de pertenecer al orden de una economía simbólica presidida por las figuras antropológicas del derroche, de la sobreproducción. El artista contemporáneo no puede aceptar seguir oficiando de chaman de la tribu, de liberado en las nuevas formas del potlatch contemporáneo. En las nuevas economías de la falsa opulencia sostenida el artista no puede aceptar que su práctica se inscriba de ninguna manera en los registros de forma actualizada alguna del lujo.

19 La transformación de las nuevas sociedades sitúa en primer plano el trabajo inmaterial, la producción de sentido y afectividad, el trabajo intelectual y pasional. El desafío más importante que las prácticas artísticas contemporáneas enfrentan apunta a redefinir su papel antropológico en relación a este gran desplazamiento.

22 La propiedad intelectual y el derecho de autor, como tales, se van a convertir en el caballo de batalla principal de este recentramiento contemporáneo de las relaciones de producción. Las figuras del plagio utópico o la sindicación de la autoría -cuya mejor eficacia se ha ejemplarizado hoy en el terreno del software libre- suponen al respecto puntas de lanza de una gran estrategia por desplegar que dirige su política a la generación de los dispositivos y agenciamientos que permitan la libre circulación y el acceso universal a la información, modificando definitivamente al respecto la relación entre productores y utilizadores. Se impone

superar el esquema verticalizado emisores a receptores para establecer una economía radial y desjerarquizada de usuarios, un rizoma de utilizadores—actualizando la fórmula utópica de la comunidad de productores de medios.

23 Es preciso encontrar fórmulas que simultáneamente respeten el derecho de autor y el derecho colectivo de acceso público libre y abierto a la totalidad de los saberes y las prácticas de producción simbólica, revisando de forma profunda el concepto de propiedad intelectual. El que manejamos viene heredado de un tiempo en que las nociones de identidad, autoría y propiedad se asentaban en presupuestos jurídico-bioreligiosos y no, como ahora deben replantearse, en función de consideraciones de orden bio-tecno-político.

25. Si las nuevas sociedades pueden hoy ser definidas como sociedades del trabajo inmaterial, sociedades del conocimiento, hay que reconocer entonces que a las prácticas de producción simbólica —a las actividades orientadas a la producción, transmisión y circulación en el dominio público de los afectos y los conceptos (los deseos y los significados, los pensamientos y las pasiones)— les incumbe en ellas un papel protagonista, absoluta y seriamente prioritario. El artista como productor ya no opera en ellas como una figura simbólico-totémica, sino como un genuino participante en los intercambios sociales —de producción intelectual y producción deseante. El poder de la imagen, de la □cultura visual□ al respecto es casi absoluto y los productores de esa □cultura visual□ harían bien en conocer y asumir la desmesurada importancia que ella ha adquirido, y en consecuencia, su creciente responsabilidad (una responsabilidad para la que, todo debe ser dicho, no siempre se encuentran suficientemente preparados).

27 Por tres vías diferentes las nuevas prácticas artísticas están asumiendo esa responsabilidad. En primer lugar, por la vía de la narración. La utilización de la imagen-técnica y la imagen-movimiento, en su capacidad para expandirse en un tiempo- interno de relato, multiplica las posibilidades de la generación de narrativas. En segundo lugar, por la vía de la generación de acontecimientos, eventos, por la producción de situaciones. Más allá de la idea de performance —y por supuesto mucho más allá de la de instalación— el artista actual trabaja en la generación de contextos de encuentro directo, en la producción específica de microsituaciones de socialización. La tercera vía es una variante de esta segunda: cuando esa producción de espacios conversacionales, de socialización de la experiencia, no se produce en el espacio físico, sino en el virtual, mediante la generación de una mediación.

El artista como productor es a) un generador de narrativas de reconocimiento mutuo; b) un inductor de situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia; y c) un productor de mediaciones para su intercambio en la esfera pública. El trabajo que al respecto concierne a las prácticas artísticas tiene entonces que ver con la producción de imaginario en las sociedades del trabajo inmaterial. A nivel genérico, ideológico, este se aboca a 1. La implementación de imaginarios alternativos a los dominantes en el proceso de globalización y 2. La aproximación crítica a los mecanismos y modos de producción de representación propios de las industrias culturales y del entretenimiento.

33 Lo que está en juego en las nuevas sociedades del capitalismo avanzado es el proceso mediante el que se va a decidir cuáles son y cuáles van a ser los mecanismos y aparatos de subjetivación y socialización que se van a constituir en hegemónicos, cuáles los dispositivos y maquinarias abstractas y molares mediante las que se va a articular la inscripción social de los sujetos, los agenciamientos efectivos mediante los que nos aventuraremos de ahora en adelante al proceso de devenir ciudadanos, miembros de un cuerpo social."

En PERISSINOTTI, Alma (2012). *Gráfica expandida*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. Trabajo final de Grabado, Facultad de Artes. Disponible en pdf



Edgar Murillo. s/t III. S/D. Monocopia, 2009

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

FUENTES PRIMARIAS.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

- AAVV (1999). **Arte de Cuyo**. Buenos Aires. Catálogo. C.C.Recoleta y Museo Sívori, septiembre/octubre
- ----- **El grabado social y político en la Argentina del siglo XX**. Catálogo. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, septiembre de 1992
- ----- (2003). **Liliana Porter. Fotografía y Ficción**. Buenos Aires. Catálogo. C.C.Recoleta, 18 de noviembre de 2003 al 29 de febrero de 2004
- ALONSO, Rodrigo. **Hacia una desdefinición de la fotografía**. en "Territorios ocupados". Catálogo, Espacio Fundación Telefónica, Bs. As., septiembre de 2004
- ARAÑA GALPONERA, La. Catálogo, MMAMM, Mendoza, octubre de 2008
- CHIAVAZZA, Pablo (2005). **Arte y política. La escena local contemporánea**. Catálogo de la exposición "Por tres", Centro Cultural In Situ, Mendoza
- ----- Catálogo de la exposición **Entre San Juan y Mendoza**, Museo Tornambé, San Juan, octubre de 2005
- DRAGOTTA, Susana. Catálogo de la exposición **Ser humano**, Centro Cultural Trinidad Guevara, Mendoza, 15 de julio de 2004
- ESCOBAR, Ticio (1994). **El límite. Acerca de la obra gráfica de Osvaldo Salerno**. Asunción, Lamarca
- FARINA, Fernando, ECHEN, Roberto y ROJAS, Nancy (2004). **Arte Argentino contemporáneo**. MACRO, Rosario
- GIUDICI, Abdulio. **Mendoza 1969**. Catálogo. Casa Municipal, Ciudad de Mendoza, noviembre diciembre 1969
- MARIN, Matilde (2012). **Discursos Gráficos. Artistas y grupos de producción gráfica entre 1960 y 1990**. Buenos Aires, Fundación Osde, Catálogo
- PETRINA, Alberto (2004). **Arte de Mendoza. Cuyo. Programa Argentina pinta bien**. Buenos Aires. Catálogo, Museo de Arte Moderno Mendoza/Centro Cultural Recoleta
- SIMÓN, C y MARTÍNEZ, C. Catálogo. MMAMM, Mendoza, 23 de octubre de 2008

ARTÍCULOS DE DIARIOS Y REVISTAS

- ARAÑA GALPONERA, La (revista) edición independiente, Mendoza, nº 1 2007
- DERHUN y FERNÁNDEZ FARIAS. **La Araña Galponera. Alternativa de cruces entre arte y política**. en AAVV "Estampa 11. Revista digital de gráfica artística", nº 1, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo, Mendoza, 2012
- DISTÉFANO, Graciela. **El arte como interacción comunitaria**. Suplemento "Cultura" Diario "Los Andes". Sábado 19 de agosto de 2006, Mendoza, Argentina, pag. E 6
- DOLINKO, Silvia. **El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista**. Revista Crítica Cultural, vol 4 nº 1, disponible en pdf, S/D
- ----- **Recorridos de los colectivos gráficos** en Diario "Página 12", Buenos Aires, martes 2 de abril de 2013 (disponible en web)
- ECO, Humberto (s/d). **Perspectivas de una Semiótica de las Artes visuales**. En "Criterios", La Habana, Nº 25, 221-233. disponible en pdf
- FARJI, E. y ALONSO, A. **Cristián Delhez**, entrevista en Boletín informativo *Nolyx Anitnegra*, Buenos Aires, año 9 nº 33, julio-agosto 2000
- FLORES BALLESTEROS, Elsa. **Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano. De la modernidad a la globalización y la antiglobalización**. En Revista "Huellas...Búsquedas en Arte y Diseño", FAD, UNCuyo, nº 3, año 2003

- FORCADA, María. **Pensamiento lateral**, suplemento "Cultura", Diario "Los Andes", sábado 25 de Octubre de 2008, Mendoza, pg. 6E
- -----, **Arte en Mendoza después de los '90**. Suplemento "Cultura" Diario "Los Andes". sábado 23 de diciembre de 2006, Mendoza, Argentina, pag. E 4
- GUZMÁN, Luciana. **Marcela Furlani: entre lo efímero y lo profundo**. En Diario "Los Andes", Mendoza, sábado, 25 de agosto de 2012. edición digital
- MARQUET, María Clara. **La resignificación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)**. En Revista "Huellas...Búsquedas en Arte y Diseño", FAD, UNCuyo, nº 2, año 2002
- MENÉNDEZ, José L.. Columna "Entre copas", suplemento "Cultura", Diario Los Andes, sábado 20 de Octubre de 2007, Mendoza, pg. 3E
- RODRIGUEZ, Eva. **Egar Murillo: obra gráfica**. En suplemento "Cultura", Diario "Los Andes", sábado 21 de Noviembre de 2009, Mendoza, pg. 6E
- ZALAZAR, Oscar. **Algunas consideraciones acerca del arte mendocino contemporáneo. Entre un arte que muere y otro que no acaba de nacer**. en AAVV "Estampa 11. Revista digital de gráfica artística", nº 1, Facultad de Artes y Diseño, UNCuyo, Mendoza, 2012

ACTAS, PONENCIAS, CONFERENCIAS, JORNADAS

- BENCHIMOL, Silvia. **Poética de la producción en las Artes y el Diseño** en "Jornadas Latinoamericanas de Investigación en Artes y diseño. Memorias", Dirección de Investigación y desarrollo, Faduncu, UNCuyo, Mendoza, abril 2008, p.90/91
- CAMNITZER, Luis. **La enseñanza del arte como fraude**. Conferencia, Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, Colombia, 21 de marzo de 2012. Disponible en pdf.
- CASTIGLIA, Ricardo (2012). **Un tipo renovado**. Ponencia presentada al 1º Simposio Iberoamericano de Arte Impreso, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Julio de 2012 (disponible en pdf)
- CORREA, Helga (2014) **La constitución de identidades profesionales en la enseñanza del arte con interface en el grabado**. Ponencia presentada al 2º Simposio Iberoamericano de Arte Impreso; Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Julio de 2014,
- FERNÁNDEZ Ailín y otros (2014). **La construcción del sentido en el grabado contemporáneo. Una investigación cualitativa en curso**. Ponencia presentada al 2º Simposio Iberoamericano de Arte Impreso; Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Julio de 2014,
- FORCADA, María y otros (2009). **Investigación y discursos contemporáneos en las artes visuales locales**, en "Apuntes tramados" compilación de textos de trabajo, jornadas de reflexión "La investigación artística en la UNCuyo, en Mendoza y sobre Mendoza", Mendoza, Faduncu
- MARCO DEL PONT, Celia (2012). **Experiencias hipertextuales: el grabado con silicona en el taller de Grabado III**. Ponencia presentada al 1º Simposio Iberoamericano de Arte Impreso, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Julio de 2012 (disponible en pdf)
- MARCO DEL PONT, C. y POLLIOOTTO, B. (2014). **La estampa "híbrida- generativa" en las prácticas del grabado contemporáneo**. Ponencia presentada al 2º Simposio Iberoamericano de Arte Impreso; Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Julio de 2014,
- SCHILARDI, María del Carmen (2001). **Objeto de ciencia y objeto fenoménico, análisis real y análisis ideal, la variación eidética y la inducción**. Actas de la I Conferencia Internacional de Psicología y Psiquiatría Fenomenológica. Bs. As., fac. De Psicología de la UBA, 1994, pp. 163-170.
- TOMÁS MIRALLES, Ana (2012). **Grafías: Normas de edición. Una revisión y actualización de la identificación de la tirada de una edición de obra gráfica dentro del arte de reproducción múltiple y su seriación**. Ponencia presentada al 1º Simposio

Iberoamericano de Arte Impreso, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Julio de 2012 (disponible en pdf)

- ZORI, Consuelo (2012). **Interdisciplinariedad y/o transdisciplinariedad. Del Grabado al Grabado y Arte Impreso**. Ponencia presentada al 1º Simposio Iberoamericano de Arte Impreso, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Julio de 2012 (disponible en pdf)

TEXTOS DISPONIBLES EN WEB

- DERRIDA, Jacques. **La forma y el querer decir. Nota sobre la fenomenología del lenguaje**. Primera versión publicada en la Revue internationale de philosophie, 1967-3, nº 81; en Derrida, J., "Márgenes de la filosofía", traducción de Carmen González Marín (modificada (Horacio Potel.), Cátedra. Madrid, 1998, pp. 193-212. Edición digital de [Derrida en castellano](#).
- PASTOR MELLADO, Justo (2004). **El concepto de Desplazamiento del Grabado. Informe de campo** (6 entregas) disponible en www.justopastormellado.com.ch
- ----- (2008). **Consideraciones desde la periferia extrema**. Disponible en www.justopastormellado.com.ch
- ----- **El concepto de filiación y su intervención en la periodización del arte chileno contemporáneo**. Disponible en www.justopastormellado.com.ch

TEXTOS INÉDITOS

- PRIETO CASTILLO, Daniel (1998). **Notas sobre comunicación y cultura**. Inédito
- SOSA, Freddy. **Autonomía y sociedad en la estética de Theodor Adorno**. disponible en pdf
- VILLARROEL, R. (2008) **Sobre exposición del paisaje urbano**. inédito
- ZALAZAR, Oscar (2006). **1º Bienal Mendocina: el diálogo moderno- contemporáneo y los actuales escenarios del arte latinoamericano contemporáneo**. Mendoza, Inédito

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AAVV (s/d). **Epílogos y prólogos para el fin de siglo**. Buenos Aires, CAIA
- ----- (s/f). **Imágenes y discursos en el filo de la modernidad mendocina**. Mendoza, EDIUNC, inédito
- ACHA, Juan (1979). **Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura**. México, F.D.E.
- AMIGO, R., DOLINKO, S. y ROSSI, C. (2010). **Palabra de artista. Textos sobre arte argentino 1961-1981**. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes- Fundación Espigas.
- BARBERO, Jesús Martín (1993) **De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía**. Gustavo Gilli, Barcelona/México (3º ed)
- BARTHES, Roland (1973). **El grado cero de la escritura**. Buenos Aires, siglo XXI
- ----- (1990). **La aventura semiológica**. Buenos Aires, Paidós
- BENJAMÍN, Walter (1989). **Discursos interrumpidos**. Buenos Aires, Taurus
- BORDIEU, Pierre (2003). **Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura**. Argentina, Aurelia Rivera
- ----- (1999). **Intelectuales, política y poder**. Buenos Aires, EUDEBA
- ----- (2000). **Poder, derecho y clases sociales**. España, Desclée de Brouwer
- ----- **Los tres estados del Capital cultural**. Tomado de "Actes de la Recherche en Sciences Sociales", 30 de noviembre de 1979. Traducción de Mónica Landesmann. Texto extraído de: Bourdieu, Pierre, "Los Tres Estados del Capital Cultural", en "Sociológica", UAM- Azcapotzalco, México, núm 5, pp. 11-17

- ----- **Campo intelectual y proyecto educativo.** Disponible en pdf
- BRAVO CARREÑO, Mauricio (2006). **Ciudad y nuevas subjetividades. Notas sobre galería Normal y la no necesidad del lugar.** Santiago de Chile, Inédito
- BURUCÚA, José Emilio (1999). Prologo a **Nueva historia Argentina. Arte, sociedad y política** (2 tomos). Buenos Aires, Sudamericana
- CHARTIER, Roger (1996). **Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen.** En: "Escribir las prácticas". Buenos Aires, Manantial. Pp: 73-99
- CHIAVAZZA, Pablo (2008). **Todo texto artístico es un texto político.** En *Librito de postales de La Araña Galponera*. Colectivo Ediciones, Mendoza/Buenos Aires
- CLARK, T.J. (1981). **Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848.** Barcelona, Gustavo Gili
- COLOMBRES, A. (2004). **La condición del otro en el arte.** En "Teoría transcultural del arte", Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- CROW, Thomas (2002). **El arte moderno en la cultura de lo cotidiano.** Madrid, Akal
- DE RUEDA, María de los Ángeles (2003). **La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano (de Vigo y el Movimiento Diagonal Cero al Grupo de La Plata y Escombros).** (disponible en pdf)
- DISTÉFANO, G. -comp.- (2005). **Estéticas latinoamericanas. Primer foro de Arte emergente.** Mendoza, Proyecto Eutopía
- ECO, Umberto (1972). **La definición del arte.** Martínez Roca, Barcelona
- ESCOBAR, Ticio (2007). **El arte fuera de sí. Veinticinco fragmentos sobre la paradoja de la representación y una pregunta sobre el tema del aura.** Conferencia, Seminario "Crítica de las artes", Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Maestría en Arte Latinoamericano
- ----- (2007). **Nandí Verá** Conferencia, Seminario "Crítica de las artes", Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Maestría en Arte Latinoamericano
- ----- (2007). **La irrepetible aparición de la distancia.** Conferencia, Seminario "Crítica de las artes", Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Maestría en Arte Latinoamericano
- FLORES BALLESTEROS, Elsa (2005). **La teorización estético-artística en América latina** en Distéfano, G. "Estéticas latinoamericanas. Primer foro de Arte emergente". Mendoza, Proyecto Eutopía
- FOSTER, Hall (2001). **El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo.** Madrid, Akal
- FOUCAULT, Michel (2007). **La arqueología del saber.** Buenos Aires, Siglo XXI
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1989). **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** México, Grijalbo
- GENER FRIGOLS, Mónica (2013). **La actividad gráfica de Grupo Quince.** Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid
- HORCAJADA GONZÁLEZ y TORREGO GRAÑA (s/d). **Estrategias gráficas contemporáneas.** Tenerife, Universidad de la Laguna, Cuadernos de Bellas Artes (disponible en pdf)
- KRAUSS, Rosalind (s/f). **La escultura en el campo expandido.** (disponible en pdf)
- LOPEZ ANAYA, Fernando (1963). **El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras.** Culturales argentinas, Buenos Aires. (Biblioteca del sesquicentenario. Monografías del arte)
- LOPEZ ANAYA, Jorge (2003). **Ritos de fin de siglo. Arte argentino y vanguardia internacional.** Emecé, Buenos Aires
- ----- (1997). **Historia del arte argentino.** Emecé, Buenos Aires
- ----- (1996). **Matilde Marín. Incisiones & Fragmentos.** Santiago de Chile. Fernando Arce
- MATTELART, Armand (1995). **La invención de la comunicación.** México, Siglo XXI
- MERLEAU PONTY, Maurice (1975). **Fenomenología de la percepción.** Barcelona, Península

- ----- (1964). **Signos**. Barcelona, Seix Barral
- PASTOR MELLADO, Justo. **Textos estratégicos**. En: "Cuadernos de la Escuela de Arte", año V nº 7, Escuela de Arte pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, octubre de 2000
- PEIRCE, Charles (1974). **La ciencia de la semiótica**. Buenos Aires, Nueva Visión
- PERISSINOTTI, Alma (2012). **Gráfica expandida**. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba. Trabajo final de Grabado, Facultad de Artes. Disponible en pdf
- PRIETO CASTILLO, Daniel (1984). **Voluntad de verdad y voluntad de espectáculo**. Belén, Quito
- QUIROGA, G. -coord- (2008). **C/Temp: arte contemporáneo mendocino**. Mendoza, Fundación del Interior
- RAMIREZ, Mari Carmen (1999). **Contexturas: lo global a partir de lo local**. En Jimenez y Castro Flórez (ed), "Horizontes del arte latinoamericano". Madrid, Tecnos
- RANCIÈRE, Jacques (2010). **El espectador emancipado**. Buenos Aires, Manantial
- RICHARD, Nelly (1990). **Neovanguardia y Postvanguardia: el filo de la sospecha**. En De Moraes Belluzo, Ana María. "Modernidade: vanguardas artísticas na América latina". Sao Paulo, Memorial: UNESP
- RIVA, Marcela (1998). **Modernidad- posmodernidad. Sentido e insensatez del arte en el siglo XX**, en AAVV. "Las artes visuales ¿para qué? Una aproximación a su sentido o sin sentido a fines del milenio". Buenos Aires, Nuevo Hacer
- SCHILARDI, María del Carmen (2001). **Cultura, praxis e historia. Caminos oblicuos y deslizamientos de sentido**. En: Llinares, J.B. y Sánchez Durá, N. (Ed). "Filosofía de la Cultura." Valencia, Sociedad Hispánica de Antropología Filosófica. Pp: 751-759.
- -----, **El cuerpo como "lugar" del sentido**. En: Rovalletti, M. Lucrecia (Ed). "Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual". Bs.As., Lugar Edit., 1998, pp. 191-200.
- VALERY, Paul (s/d). **Primeira aula do curso de poética**. Sao Pablo, Iluminuras



La Araña Galponera, "Japi Mendoza", Intervención realizada en la marcha del 24 de marzo de 2010 por las calles de Mendoza, cuando ésta estaba "ocupada" por gendarmería, la policía y preventores para las elecciones municipales

INDICE DE ILUSTRACIONES

Libro con originales de Norberto Onofrio editado por Albino y Asociados, 1979.....	9
Carolina Simón, "Ciudad Encarnada o donde duele la ciudad", 0.72 x 1.40 cm. 2008.....	19
Manifiesto del New York Graphic Workshop, por Porter, Camnitzer y Castillo, 1967.....	34
Afiche del Grupo de Gráfica Experimental, Bs.As.,1985.....	37
Marcelo Santángelo, "El jardín".digital, 1999	38
Carlos Agustín Gómez, afiche para el 50º Aniversario de la Fiesta Nacional de la Vendimia. 1986.....	49
Cristian Delhez, "Vallesol", poligrafía, 1º premio Salón de Artes Visuales, Vendimia 1988.....	50
Egar Murillo, s/t, monocopia. Sin dimensiones, 2009.....	55
Egar Murillo, "Figura inclinada", monocopia. Sin dimensiones, 2009.....	56
Egar Murillo, " <i>Sin título</i> ", vista anterior y posterior de Instalación participante de la 2º Bienal Internacional del Fin del Mundo, 2009. Cajas de cartón serigrafiadas, dimensiones variables. Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, 2010.....	58
Egar Murillo, "el santo del trabajo". Caja de cartón y serigrafía, 2006.....	59
Egar Murillo, "El destino te da siempre la posibilidad de fracasar", serigrafía sobre envases de galletas, 2011.....	60
Marcela Furlani. "Muriendo de costumbre", collagraph mixto. S/D. 1997	61
Minas de Arte, tarjeta de salutación de fin de año, 1994.....	62
Marcela Furlani. Vista parcial de "Uno por uno", silicona. 2004.....	63
Marcela Furlani. "Caminando en voz gruesa", papel. 2010.....	64
Carolina Simón. Intervención en el Hospital Central de Mendoza.2006.....	68
Carolina Simón y Cristian Martínez. Folleto afiche.2008	70
Carolina Simón. "Intercambio", libro de artista, objeto. 2006.....	72
Andres Güerci. "¿qué parte de no no entendiste?", xilografía. 2004, 100x0,70cm.....	74
Catálogo de la exposición "Piel de chancho". Mendoza.....	76
La Araña Galponera. Acción artística en repudio a la minería contaminante, Carrousel Vendimial, 06 de marzo de 2010, Mendoza.....	78
La Araña Galponera. 1º Bienal de fotocopias, 2009. intervención sobre calle Chile, Mendoza.....	79
La Araña Galponera. 1º Bienal de fotocopias, 2009. intervención sobre calle San Juan, Mendoza.....	80
La Araña Galponera. Libro de junto a Colectivo Insurgentes de Córdoba. 2010	82
Paula Casciani. s/t. Xilografía, 2004, 100x0,70cm.....	84
Ana Paula Soto. S/D. 1º Premio Salón de Artes Visuales "Vendimia" 2009.....	86
Carolina Simón. Fragmentos de fotoperformance, Mendoza, 2008.....	91
Marcela Furlani. Instalación en Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, 2010	93
Egar Murillo. s/t III. S/D. Monocopia, 2009.....	96
La Araña Galponera, "Japi Mendoza", Intervención realizada en la marcha del 24 de marzo de 2010.....	101
Marcela Furlani, murales efimeros Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, 2010.....	103
Marcela Furlani, moscas xilográficas caladas sobre muro, aprox. 2010.....	103



Marcela Furlani, murales efimeros Espacio Contemporáneo de Arte, Mendoza, 2010



Marcela Furlani, moscas xilográficas caladas sobre muro, aprox. 2010

INDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	3
Panorama de las practicas de artes visuales en las últimas décadas.....	5
CONCEPTOS PARA UN ABORDAJE	
Enunciados e interrogantes.....	10
Sobre el terreno que pisamos	12
Ideas para subir a bordo	14
PARTE PRIMERA	
Como estábamos y a donde llegamos.....	20
PARTE SEGUNDA	
Análisis de los cambios y transformaciones	30
Consideraciones generales acerca del grabado en la argentina.....	30
Mendoza inserta en este devenir.....	37
Aproximaciones a los '90.....	42
PARTE TERCERA	
Interpretación crítica de algunas prácticas	48
Estudios según el acceso a la disciplina	48
Urgencias y emergencias: entrecruzamientos.....	52
CONCLUSIONES	
Resistencias y desplazamientos.....	85
Un tipo de espectador acorde.....	87
APENDICE DE TEXTOS.....	91
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	
Fuentes primarias	
Catálogos de exposiciones.....	97
Artículos de diarios y revistas.....	97
Actas, ponencias, conferencias, jornadas.....	98
Textos disponibles en web.....	99
Textos inéditos.....	99
Bibliografía general.....	99
INDICE DE ILUSTRACIONES.....	102
INDICE GENERAL.....	104

