

00266
3



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**LA TRIDIMENSION EN LA GRAFICA
EL VOLUMEN EN LA ESTAMPA Y ALTERNATIVAS DE PRESENTACION
DE LA OBRA GRAFICA EN TRES DIMENSIONES**

TESIS

Que para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales

PRESENTA

Claudio Daniel Echevarría Colombi

DIRECTOR DE TESIS

M.A.V. Eduardo A. Chávez Silva

MEXICO. D. F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2003

1



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

INDICE

PROLOGO	4
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO I	
ANTECEDENTES	14
UN NUEVO CAMINO EN EL GRABADO	19
HACIA LA GRÁFICA EXPERIMENTAL EN ARGENTINA	22
LA ESTAMPA Y EL VOLUMEN	32
CAPÍTULO II	
UNA REFLEXION INICIAL	38
EL GRABADOR	42
EL GRABADO EN EL CAMPO EXPERIMENTAL	44
CAPÍTULO III	
EL CONOCIMIENTO DESDE EL TALLER	49
INICIO DE LA EXPERIENCIA	50
INCORPORACIÓN DEL CONCEPTO DE VOLUMEN EN MI OBRA GRÁFICA	52
EVOLUCIÓN TEMÁTICA DEL PROYECTO PLÁSTICO	56
EN LA BÚSQUEDA DE UNA IMAGEN	63
ASPECTOS TÉCNICOS	65
CONCLUSIONES	74
REGISTRO FOTOGRÁFICO	81
BIBLIOGRAFÍA	93

autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: ECHEVARRIA

CLAUDIO DANIEL

FECHA: 16/06/2003

EMAIL: C. Echevarria

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

AGRADECIMIENTOS

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3

A Susana, mi compañera que sin su gran apoyo y paciencia esto no tendría sentido.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

1

El terminar este trabajo tiene una trascendencia que supera el hecho académico, pues aquí confluyen incontables vivencias, como el llegar a un país que nos recibió con gran generosidad, el comenzar un proyecto profesional y, sobre todo —y tal vez lo más importante—, un giro en el proyecto familiar, una aventura que implica un gran esfuerzo personal y una gran responsabilidad con nuestro hijo.

Concluida una etapa sucede que uno realiza un recuento de aquellas experiencias que vive junto a otras personas e involucra también, como en este caso, a una institución como es la Academia de San Carlos, que además suma su propia historia y enriquece estas experiencias. Una forma de dar cuenta de este “voltearse para ver que pasó” está dado a la hora de recordar y plasmar esta evocación en una lista de agradecimientos, que de arranque será inconclusa y lo peor quizás, injusta a la memoria. Pues “ni modo”, queda el compromiso de retribuir tantas atenciones y tiempo compartido con los amigos, compañeros y maestros en el trabajo por venir.

Comenzaré con el agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México a través de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y la Academia de San Carlos por haber sido aceptado a formar parte de esta institución que además reconoció mi trabajo mediante el otorgamiento de su beca para alumnos de posgrado, sin la cual hubiera resultado imposible terminar mis estudios.

Un agradecimiento especial Para Mercedes Crespo por su paciencia a la hora de tomar las fotografías.

Una mención especial, para Alejandra Valenzuela, por su atención y cordialidad y su apoyo solidario.

En nombre de mi director, el Maestro Eduardo Chávez Silva a todos los maestros con quienes compartí mis horas de trabajo, en especial a la Maestra María Eugenia Quintanilla y el Maestro Felipe Mejía.

A los artistas y maestros que aportaron sus experiencias a través de las entrevistas realizadas en Argentina, ellos son: Matilde Marín, Horacio Bocaria, Adolfo Agüero y Pablo Delfini.

A Ana Cifelli, quien desde Argentina, colaboró como siempre incondicionalmente.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

2

PROLOGO

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

UNA RESPUESTA PROVISIONAL

Mi hijo arrecia con una lluvia de preguntas y rápidamente las respuestas empiezan a escasear o comienzan a parecer insensatas hasta que llega: el "porque sí" el mismo "porque sí" que uno, a veces, no admite como respuesta. A lo largo de la vida se pregunta y se responde de distintas formas. Es un hacer que en ocasiones pasa inadvertido y curiosamente, en la etapa de formación, desde la escuela primaria se comienza a responder más de lo que se pregunta, a riesgo de perder la capacidad de preguntar, de cuestionar.

En una conferencia a la cual asistí en el Centro Cultural San Martín en la ciudad de Buenos Aires, Paulo Freire narró que tuvo un encuentro con personas de un barrio pobre en Buenos Aires; se presentó y explicó el propósito de su visita que se relacionaba con planes de alfabetización. Luego dijo: ¿Tienen alguna pregunta al respecto? Un hombre de los ahí presentes le dijo: "Macastro, ¿qué es una pregunta?". La conferencia tuvo lugar en el año 1984 y siempre quedo esta historia rondando en mi cabeza. No es casual que haya vuelto a aparecer ahora cuando me resulta necesario iniciar este trabajo con el ejercicio de la pregunta y la búsqueda de respuestas que no se contesten solamente con el "porqué sí".

En principio aprovecharé la posibilidad que me ofrece el iniciar esta investigación, la misma tiene origen en el correspondiente ámbito de mi experiencia artística. Más concretamente en el taller de grabado, en donde además de surgir la propia obra se van generando dudas, incógnitas, dilemas a resolver. En definitiva nacen preguntas, se consolidan respuestas, algunas de las cuales parten de la misma obra. Otras, al parecer, surgen por otros medios insperados. El mismo inicio de esta investigación puede considerarse como parte de una respuesta a viejos cuestionamientos. Es oportuno este comenzar a andar por un nuevo camino: al salir del taller y ver qué es lo que pasa alrededor de uno —y poder exponerlo de una manera diferente— pues es diferente la forma de

4

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mirar lo que hay afuera, lo que pasó y lo que está pasando y, finalmente, el poder acceder a alguna respuesta inicial.

Mi comienzo en la actividad artística fue progresivo, desde mi trabajo artesanal hasta los primeros intentos por buscar un medio de expresión y comunicación que me ayudara a canalizar mis inquietudes, en un momento particular de la historia social de mi país (el inicio de mi trabajo artístico coincide con la apertura democrática en el año 1983 después de 7 años de dictadura militar, periodo en que transcurrió mi adolescencia).

La conmoción social en la que me vi inmerso durante esta época fue un detonante para buscar un medio de expresión artística. En esa oportunidad, encontré la xilografía como el medio adecuado, quizás por su inmediatez y su fuerza visual. A partir de entonces esta relación con el arte se fue modificando, creciendo en aspectos formales y conceptuales. Mi actividad se convirtió en un proceso de aprendizaje continuo. Pero a su vez, paralelamente, las dudas y los conflictos que éste trae consigo fueron creciendo paulatinamente.

Llegue así a esta otra pregunta: ¿por qué hacer Grabado? Este interrogante adquiere hoy otra dimensión, cuando comienzo a confrontar la realidad de las artes visuales en el actual contexto histórico. En este momento el asunto me exige una mirada y un análisis distintos hacia un mundo más complejo, en donde aducar y ampliar mi primitiva necesidad de expresión.

Desde luego excede mi propósito y los medios con que cuento, el realizar un análisis exhaustivo del devenir de la humanidad y de la cultura occidental, pero sí, entiendo necesario dar a conocer algunos aspectos del contexto social en que me encuentro desarrollando mi propuesta artística y que llaman mi atención e inquietan profundamente. Al respecto no deja de ser interesante reconocer que como hombre y artista, mi formación corresponde al siglo pasado, con el peso valorativo que eso implica y además enfrentado al desafío propuesto ya no sólo por un cambio de carátula temporal "el comienzo de un siglo" o "el inicio del tercer milenio" sino a un

desafío más real, el fenómeno *globalizador* en la cultura occidental, que involucra indiscriminadamente a todos los seres vivos del planeta. Este fenómeno iniciado en el ámbito económico, viene de la mano del avance desmesurado de la tecnología, la comunicación, y la informática, los avances científicos en el campo de la genética, por ejemplo y en aspectos sociales tales como la migración global, la modificación de los sistemas ideológicos, y principalmente el continuo avance de la "razón económica" sobre cualquier otra razón.

Sólo pensar en cada uno de estos temas es suficiente para colocar al artista en el límite de su capacidad de comprender el mundo tal como hoy se presenta. Poder reflexionar sobre sus consecuencias y ser capaz de realizar una propuesta estética acorde a la necesidad de este tiempo resulta una tarea para el mismísimo Hércules. Lo interesante es que esta mirada al mundo, la puedo hacer desde otro mundo: el taller de grabado. El taller es un lugar aparentemente detenido en el tiempo, entre los pesados hierros del tórculo, las recetas de barnices, los vapores de ácido y los aromas de las tintas. Este mundo es un punto de partida y al mismo tiempo de llegada en mi experiencia artística, es el lugar en donde encontré una respuesta, tal vez, provisional.

Tal respuesta me lleva a valorar la experiencia gráfica, el uso de sus códigos para la expresión y la comunicación y especialmente al taller de grabado como un espacio de salvación, no como idea religiosa de la salvación del mal por el bien, o entre la muerte y la vida, como un hecho dramático que le permitirá a uno pasar de lo negativo a lo positivo; si no con esta idea según Michael Foucault "El que se salva es aquel que está en un estado de alerta, de resistencia, de dominio y soberanía de sí mismo, lo que le permite rechazar todos los ataques y todos los asaltos.

De este modo, salvarse a uno mismo significará liberarse de una coacción que lo está amenazando y volver a gozar de los derechos propios, es decir, re-encontrar la propia libertad e

identidad".¹ Este salvarse lo entiendo además desde la acción, en donde el estar alerta y la resistencia, son necesarios para poder discernir el camino a seguir entre tanta información y tanta palabra hueca, y así diferenciar aquello que sí aporte a la creación expresiva y no sólo sea la búsqueda vacía de la novedad. El dominio y la soberanía de sí mismo, ubicarlo en un sistema flexible con la capacidad de ver y analizar lo que pasa en el exterior e incorporar aquello que sirva al propósito artístico como medio para crecer a partir de una tensión entre la coacción y la búsqueda de libertad, una tensión generadora de energía y respuesta, una tensión a la que también Paulo Freire se refiere como motor de nuestra experiencia.

Esta reflexión es importante para poder definir mi relación con el arte y, sobre todo, mi relación con el grabado al ser este el medio por el cual busco y muchas veces encuentro una genuina forma de expresión. Quedará pendiente profundizar, sobre esta idea de "re-encontrar" la propia libertad e identidad, que supone el hecho de lo "perdido". Como artista de un país sometido ideológica y culturalmente a intereses principalmente económicos y como menciona Juan Acha: "En donde no circulan las mismas posibilidades de elección que en los países desarrollados ni se tiene el mismo acceso al conocimiento de ellos. Es relativa, la libertad del individuo a elegir"². Es un tema difícil de abordar, en realidad será un esfuerzo, no de "re-encontrar" sino más bien de "construir" de "inaugurar" ese espacio de libertad e identidad no contaminado con mensajes contradictorios y falsas expectativas.

¹ Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto*, p.65.

² Juan Acha, *Arte y Sociedad Latinoamericana*, p. 57.

INTRODUCCIÓN

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

88

Los términos *gráfica experimental*, *grabado experimental* o *experimentación gráfica* entre otras definiciones es usado por algunos artistas y críticos de arte y se aplican para delimitar el trabajo realizado por los artistas grabadores que particularmente vienen realizando propuestas plásticas que intentan diferenciarse de los tratamientos tradicionales en el Grabado.

Podemos encontrar antecedentes sobre la investigación y la experimentación plástica en el Grabado, en el trabajo de Hercules Seghers (1591-1651) quién tuviera gran influencia sobre Harmerszoon Van Rijn Rembrandt (1606-1669) que como grabador se destacó en la búsqueda de la expresión plástica de su obra, sobre los aspectos técnicos predominantes en su época. Francisco Goya (1746-1828) fue también un precursor en este aspecto al dar prioridad al tratamiento de la imagen y su calidad expresiva a partir de la utilización libre de las técnicas que disponía.

Sabemos también, que el Grabado quedó supeditado por mucho tiempo a su relación con la industria editorial, la cual limitó de alguna forma su desarrollo creativo. A partir de finales del siglo XIX pero sobre todo en el siglo XX con el crecimiento de la fotografía —que en cierta forma lo releva de esta tarea editorial— es cuando el Grabado adquiere más libertad expresiva ofreciendo a los artistas de las vanguardias de este siglo un campo de investigación plástica sumamente rico y que tiene su mayor desarrollo a partir de la segunda mitad del mismo. Nos dice Jorge López Anaya³ que: “Uno de los primeros artistas que abandonaron el grabado tradicional parece haber sido Jean Dubuffet, en su serie *Huella*, de 1953, en donde transfería a la piedra litográfica o al cinc, huellas humanas o resultados de reacciones químicas”. Desde mediados del siglo XX, como hemos mencionado, existen en el Grabado valiosas experiencias en la búsqueda de actualizar los lenguajes, plásticos y visuales respectivamente,

³ Catedrático en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

ampliando las experiencias, con la incorporación de elementos provenientes de otros campos de la producción cultural.

Sobre la base de estas experiencias, el presente trabajo toma impulso como la creación de una bisagra que de la posibilidad de encontrar nuevos rumbos de creación y búsqueda de alternativas expresivas, además de aportar un material que dé cuenta de las experiencias realizadas anteriormente en este sentido. Esta idea se sustenta en la posibilidad de revisar el trabajo realizado por otros artistas buscando en sus logros o intentos, nuevos planteos visuales y de la forma. A este respecto —y retomando la idea de sistema que ofrece el maestro Juan Acha— es interesante pensar al grabado como una construcción colectiva de un oficio que se comparte en el mismo taller de grabado, los logros se van transmitiendo de artista en artista de taller en taller y cada uno va realizando esa modificación ese ajuste técnico-conceptual, que permite a la obra adquirir un vuelo distinto cada vez. El maestro Acha agrega: “No basta sin embargo, el dominio manual: el productor ha de aguzar la razón y esforzará su capacidad sensitivo-visual para elegir y realizar algunas de las posibilidades combinatorias ofrecidas por el sistema de producción, o sea, tomará parte activa en la relación, posibilidad-realización que entraña todo trabajo. No sólo esto: el productor ha de poner atención en lo aleatorio y aprovecharlo como parte del dominio profesional de todo creador y como parte de la relación necesidad-casualidad contenida en toda transformación. Es más todavía: el actual productor tiene la creación por ideal, esto es, aspira a poner algo nuevo en el mundo, lo cual implica romper con el sistema y obviamente también con lo que del sistema se haya apropiado, el productor. De tal modo, tendrá inevitablemente que realizar el salto irracional necesario, intuición e imaginación mediante”⁴.

⁴ Juan Acha, op. cit., p. 35.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este salto irracional –por utilizar las palabras del maestro– paradójicamente, en cuanto a la elaboración este proyecto se podría convertir en un “salto Racional” por definirlo de alguna forma, salto que será necesario dar a la hora de formular el registro de la tesis en su base histórica y teórico-conceptual, aceptando el desafío que significa para un productor más confiado, en sus instintos y sus recursos técnicos que en especulaciones teóricas. Es muy interesante asumir tal desafío tomando un lugar en este proceso de crecimiento y profesionalización de la disciplina gráfica tanto en su vertiente de producción como en el ámbito de la enseñanza, colaborando en la tarea de comenzar a cubrir esos huecos en la elaboración de materiales de carácter teórico-conceptual que sean de utilidad para sostener las propias experiencias de la disciplina dentro del campo de las artes plásticas brindando un andamiaje conceptual hacia el Grabado en su propuesta de experimentación e investigación.

Este trabajo tiene el propósito de realizar una producción plástica, utilizando técnicas de Grabado como son el hueco grabado, la aplicación de técnicas de entintado por viscosidad de tintas, y técnicas aditivas como el *collagraph*. Técnicas relativamente nuevas en la historia del grabado y ya incorporadas al bagaje de recursos para la elaboración de imágenes a los cuales se le incorporara la utilización del volumen y la tridimensionalidad como factor de enriquecimiento semántico de la obra gráfica. En este aspecto del trabajo es en donde se realizará una experimentación e investigación relacionadas con los materiales y procedimientos que aporten las posibilidades de la realización de este proyecto.

El desarrollo del trabajo se registrará en sus aspectos técnicos y teóricos-conceptuales respectivamente, sostenido por una producción teórica que tome en cuenta el proceso histórico en los hechos relevantes vinculados con la producción gráfica de Occidente y su evolución hacia las nuevas corrientes de experimentación gráfica, especialmente tomando como referencia la producción gráfica en su vertiente de experimentación de Argentina en el siglo XX a partir de los

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

años 50 y hasta la actualidad a través de un análisis de antecedentes históricos de sus precursores y en la elaboración de entrevistas a artistas de las posteriores generaciones hasta la actualidad. Por último cabe señalar, que la realización de dichas entrevistas se entendió como un modo de obtener información de primera mano de los artistas que actualmente desarrollan su obra en el marco de lo que se puede denominar "campo experimental" dentro del Grabado en Argentina tanto en su producción personal como en el ámbito académico, así también como un complemento al material teórico, que como pudimos comprobar es aún muy escaso, especialmente de aquellos que tengan relación directa con las disciplinas del Grabado.

Dichas entrevistas resultaron muy enriquecedoras, en primer lugar por permitirme un acercamiento a maestros de una importante trayectoria comprometida con el Grabado y en segundo lugar deja una puerta abierta que permita profundizar en la elaboración teórica de sus respectivas propuestas artísticas. Sumando asimismo una valiosa experiencia personal en la realización de entrevistas de tales características, como un recurso provechoso hacia la investigación. De esta manera consideramos importante la utilización de este material, tanto en la elaboración del presente documento así como que el mismo lo acompañe como información anexa hacia otras investigaciones emergentes.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CAPÍTULO I

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

13

El relieve le da al grabado una dimensión no sólo visual sino táctil.
la estampa se convierte en una imagen que tocamos con los ojos.
Octavio Paz

Los autores que se han ocupado de la historia del Grabado, entre los que podemos recordar a Esteve Botey² y Fritz Eichenberg³ entre otros tantos, coinciden en mencionar que éste se cuenta entre las primeras manifestaciones del hombre. Puede documentarse desde las marcas realizadas en las cuevas y en aquellos útiles que permitían la reproducción de alguna imagen (como los sellos cilíndricos de piedra realizados por los sumerios hace 3.000 años o los sellos y pintaderas prehistóricas), hasta los primeros grabados impresos en papel hechos en China en el siglo II a.n.e.

En Occidente, la historia del Grabado tiene su antecedente más remoto en las primeras impresiones en papel, realizadas aproximadamente en el siglo XV. Se dice que la imagen más antigua de una prensa de impresión para tipos o xilografías es la que aparece en la danza de la muerte, publicada en Lyon en 1499⁴. Desde entonces la importancia del Grabado, fue creciente, como menciona W. M.



Reproducido del Facsimil del único ejemplar existente. *Cimada. Histoire de l'imprimerie, Paris, Imprimerie Nationale, 1900.* (Reducido). En *Imagen impresa y conocimiento*. W.M. Ivins.

Ivins: "gracias a su capacidad de reproducir información igualmente repetible a partir de sus diferentes técnicas, hecho que modificó la cultura de Occidente a partir del Renacimiento".⁵

² Francisco Esteve Botey, *Historia del Grabado*.

³ Fritz Eichenberg, *The Art of the Print*.

⁴ William Ivins, *Imagen impresa y conocimiento*, p.41

⁵ William Ivins, *op. cit.*, p.42.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El Grabado desarrolló procedimientos técnicos que facilitaron la publicación de imágenes cada vez con más definición y rapidez. A finales del siglo XVI, los libros ilustrados salieron de las prensas de Europa con mayor profusión y adquiriendo una precisión representativa cada vez mayor. Aquellos libros trataban de astronomía, arqueología, anatomía, maquinaria y arquitectura, entre otros temas.

Tras un proceso de desarrollo técnico y de legitimación cultural que no es del caso pormenorizar, a finales del siglo XIX la manifestación gráfica exactamente repetible era un hecho en la comunicación social, a través de libros, revistas y periódicos, extendiéndose decisivamente a la publicidad y la decoración. En este mismo siglo ya se habían utilizado todos los procedimientos antiguos y se inventaron más técnicas que todas las conocidas en la historia precedente. El progreso más importante en este terreno fue el descubrimiento de la fotografía que eliminó de la realización de manifestaciones exactamente repetibles primero al dibujante y luego al grabador.⁹

Para las artes plásticas, las últimas décadas del siglo XIX son tiempos de cambios profundos: el desarrollo de la industria y los descubrimientos científicos influyeron directamente sobre las artes plásticas, sólo como ejemplo podemos mencionar la influencia sobre los artistas denominados impresionistas quienes dan una nueva mirada al mundo visual. El Grabado, que en ese momento comienza a disfrutar de una relativa independencia de las editoriales, ofrece un campo fértil a nuevas propuestas plásticas. Así, artistas como Gauguin, por ejemplo, que descubre en la xilografía (técnica inicial del grabado en Europa) una posibilidad de expresión directa apelando a la espontaneidad que ofrece su forma de trabajo y la calidez y nobleza de la madera utilizada.

⁹ William Ivins, *op. cit.*, p 135.

El siglo XX ya encuentra al Grabado como un medio de expresión autónomo y más todavía, constituye un espacio de creación y expresión a partir de la experimentación en cada una de sus técnicas. Se ha mencionado anteriormente que la investigación y la experimentación han estado presentes en el grabado a lo largo de su historia, tanto en la industria gráfica como en el campo artístico. En este último, la experimentación se vio fortalecida por los avances técnico-científicos

desde finales del siglo XIX, de los cuales los artistas derivaron valiosos aportes para ampliar sus posibilidades plásticas y expresivas. Algunos de estos fueron, de hecho, recursos impensados desde una postura tradicional del Grabado. Como ejemplo podemos mencionar la utilización de adhesivos acrílicos utilizados partir de los

años 50 en la técnica de *Collagraph* así como la incorporación de medios electrónicos como la fotocopiadora, el fax y la computadora, en lo que se conoce como *electrografía*. Al respecto, es importante mencionar que la experimentación en el grabado es una constante y está representada por artistas que por distintos caminos propusieron una obra de gran calidad, incorporando notables avances e innovaciones en el manejo de las técnicas utilizadas hasta entonces. Es ineludible citar a: Rembrandt y Goya, artistas quienes a su manera supieron utilizar el grabado como espacio de experimentación e investigación, aplicado en sus obras con una gran libertad expresiva.



Gauguin
Te Arii Vahine
Xilografía
18 x 16 cm

Galeria Narodni, Praga

William Ivins menciona también a Seghers, artista a quien califica como poco conocido, quien realizó numerosas planchas experimentales en las que indicó muchos de los caminos seguidos posteriormente por los aguafortistas. Asimismo, señala que es autor de muchos paisajes de gran influencia sobre Rembrandt y algunos contemporáneos de la escuela holandesa.¹⁰ Rembrandt, imitando a Seghers en la experimentación libre, utilizó el aguafuerte, el buril, la punta seca y el grabado al azufre. La secuencia cronológica de sus grabados demuestra que en su evolución se esforzó siempre por conseguir su máxima expresividad, subordinando a este propósito la sistematización de su estructura lineal y la longevidad de sus planchas. Según W. M. Ivins sus mejores obras no se ajustaban a las doctrinas imperantes en el siglo XVII.

Por su parte, Goya consigue en su obra una expresión más libre en el dibujo y el grabado a través de los cuales desarrolla su verdadera personalidad, apartándose completamente de la tradición y las normas del grabado de su época. Él se dedica al grabado de pura creación; además se define por el aguafuerte como el procedimiento más adecuado para sus propósitos —debido quizás a su mayor sencillez respecto al buril— así como a sus más amplias posibilidades pictóricas. A Goya le sedujo el poder de difusión que ofrecían las nuevas técnicas de grabado, que en su momento eran el único medio de reproducción masiva de imágenes con calidad. De hecho eran el mejor medio de difusión para las nuevas ideas de crítica social y regeneración moral y social que Goya y sus amigos ilustrados se proponían llevar a cabo.

Desde un punto de vista cronológico, habrán de suceder a las propuestas anteriores —en la que se subraya la libertad expresiva— otras perspectivas igualmente transformadoras del Grabado. Esto será a finales del siglo XIX, pero sobre todo precisamente en las primeras décadas del siglo XX el grabado comenzará un nuevo camino en su experiencia creadora y propositiva.

¹⁰ W.M. Ivins, *Ibidem*, p 111.

Para esta época las corrientes artísticas que van surgiendo en forma acelerada tienen su correlato en una producción gráfica, con artistas que traducen en grabado sus preocupaciones estéticas. Podemos mencionar entre otros a Henri Matisse, Georges Rouault y André Derain quienes formaban parte del grupo de postimpresionistas. Estos artistas utilizaban el color de manera libre y llamativa. Como se sabe constituyeron el movimiento conocido como "fauvismo".

Jacques Villon, Juan Gris y Louis Marcoussis realizaron también importantes grabados cubistas en los que consiguieron una relación cálida y armoniosa entre la línea grabada y el cromatismo de la estampa.



Pablo Picasso
El farol, 1959
Linograbado a color
165 x 225 cm.

El surrealismo dio, por su lado, un buen número de grabadores famosos. Cabe destacar la obra del español Joan Miró, con sus litografías en color deliciosamente fantásticas, así como las obras de: Salvador Dalí, André Masson, Yves Tanguy, y Marc Chagall.

En la obra de Picasso, el grabado cuenta con más de mil obras, entre las cuales desarrolló una técnica particular denominada "placa perdida".

También en la escuela de la Bauhaus, artistas como Paul Klee y Kandinsky hicieron trabajos fundamentales en este campo.

Las posibilidades del Grabado han sido, de tal manera, seductoras para los productores plásticos que muchos artistas han incursionado en alguna técnica del mismo, aunque siguiendo medios tradicionales y muchas veces en función de aprovechar la posibilidad que ofrece el Grabado como medio de reproducción a una gran escala, sobre todo en la litografía y más adelante con la serigrafía.

UN NUEVO CAMINO EN EL GRABADO

En 1945 terminó la denominada "segunda guerra mundial". Ciertas fechas constituyen convenientes líneas divisorias para los historiadores del arte. En este caso, la línea es algo más que conveniente, dado que coincide con una genuina crisis en el desarrollo de las artes plásticas del siglo XX; fue alrededor de esta época cuando las artes visuales se embarcaron en un nuevo rumbo, cuya dirección hubiese sido difícil predecir en 1939. En parte, los cambios se debieron a la guerra en sí: donde tanto había sido alterado, no podía esperarse que el arte sobreviviese sin ser sacudido por los acontecimientos. Otros cambios fueron el resultado de la transformación de la conciencia universal del hombre, que no sería la misma después de la guerra: éste evolucionó hacia la búsqueda de una mayor comprensión de sí mismo y de su existencia.

El Expresionismo Abstracto, se considera como la primera corriente pictórica de posguerra. Se caracteriza por su ánimo de ruptura con los estilos tradicionales y sus procesos técnicos, por su agresivo espíritu de autodeterminación y por su espontánea libertad expresiva. El aporte más importante del Expresionismo Abstracto fue su investigación y experimentación con materiales herramientas y procedimientos situación que cambió la forma de pintar, lo cual se tradujo a las imágenes resultantes. Robert Motherwell decía: "Los artistas abstractos, al igual que

los cubistas antes que ellos, sintieron algo bello al percibir cómo la técnica puede, desde su propio acuerdo, llevarle a uno hacia lo desconocido, es decir, hacia el descubrimiento de nuevas estructuras. (...) Las relaciones internas de la técnica conducen a tal variedad de posibilidades que a cualquiera que sea lo suficientemente inteligente y persistente, le será difícil fracasar al buscar su propio estilo".¹¹

Si bien el expresionismo tubo su correlato en el Grabado, podemos pensar que su influencia pudo haber sido en forma indirecta a partir de su carácter eminentemente experimental como se puede apreciar.

En 1940 William Hayter traslada su Taller 17 de Paris a Nueva York y provocó la iniciación en el Grabado de algunos artistas americanos como Jakson Polock entre otros.

Varios grabadores dieron prestigio a ese arte

en los Estados Unidos, entre 1945 y 1950, con independencia del expresionismo abstracto, Mauricio Lasansky, Karl Schamg y Krishna Reddy se pueden considerar como los precuresores de esa renovación. A finales de los años 50 la litografía despertó gran interés, con este medio gráfico trabajaron artistas como Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jine Dine, Robert



Mauricio Lasansky
Kaddish #6, 1976
litografiado
64 x 59 cm.

¹¹ Robert Motherwell, *Catálogo de la fundación Ann Marsh*, p.16.

Motherwell y otros más. Por su parte Andy Warhol convirtió la serigrafía fotográfica impresa sobre tela en un estilo propio, este medio gráfico fue utilizado por numerosos artistas del pop, del op art y del hard edge.

Uno de los primeros artistas que abandonaron el grabado tradicional parece haber sido Dubuffet, en su serie *Huella*, de 1953, en donde transfería a la piedra litográfica o al cinc, huellas humanas o resultados de reacciones químicas.¹²

Todo lo anterior Se puede considerar el principio de un proceso que finalizará con las limitaciones técnicas y conceptuales del grabado ortodoxo, indicando el comienzo de una nueva manera de operar en las artes gráficas. Aquí es interesante hacer mención a lo expuesto por Juan Acha: "El artista forma parte del sistema, arranca de algún punto del mismo y quíeralo o no, opera según ideas y teorías inculcadas o adquiridas, Algo más: la ruptura realizada pudo estar en el aire a ser traída por el sistema, quedando en su haber los alcances de tal ruptura únicamente (...) En realidad, las obras de los artistas, en su mayoría, son meros resultados del sistema, o sea, simples aplicaciones o derivaciones del mismo, así como consecuencias del momento histórico, ya que ellas distan mucho de ser creaciones propiamente dichas".¹³

En la producción gráfica, en el Grabado, el trabajo colectivo es aún más evidente que el trabajo de la pintura y la escultura. Será tal vez por su raíz gremial que llevó por mucho tiempo el Grabado como un estigma.

Sin estar seguro si lo que el maestro Acha expone en su libro sea bueno o malo, en el trabajo del grabador es un hecho. Podemos ver fácilmente que no existen los "grandes nombres" del Grabado, éstos se entremezclan entre grandes pintores que han realizado una obra gráfica como los ya mencionados Rembrandt, Goya o como Picasso y Tapies entre tantos pintores,

¹² Jorge López Anaya, *Mutilde María Incisiones & Fragmentos*, p.7.

¹³ Juan Acha, *op. cit.*, p.32.

grabadores y escultores que utilizaron este medio de expresión, dando un aporte que es usufructuado colectivamente.

HACIA LA GRÁFICA EXPERIMENTAL EN ARGENTINA

El arte del grabado a principios del siglo XX ya se ha institucionalizado en Argentina, y es dominio de los artistas en el país. Pintores como Pio Collivadino, quien funda la cátedra de grabado en la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, Valentín Thibon de Libian, Octavio Pinto y Martín Malharro se lanzan a trabajar con estas técnicas, alrededor de 1913. En este punto no puede soslayarse además la presencia histórica del Grupo de los Artistas del Pueblo (Arato, Vigo, Bellocq, Riganelli, Hebequer), quienes sostuvieron especialmente el valor del Grabado como experiencia estética y política.

El transcurso del siglo no hará sino ampliar y afinar la producción gráfica en el país. Muchos son los artistas grabadores que con su trabajo han logrado enriquecer la producción plástica desde la gráfica, en su vertiente social y tradicional como en las nuevas expresiones de experimentación.

En este trabajo se mencionará a dos artistas que por diferentes caminos han influido definitivamente en la producción gráfica Argentina y especialmente a las corrientes de experimentación, tema de la presente investigación. Estos son Fernando López Anaya y Antonio Berni.

La experiencia de vida de estos dos artistas contemporáneos es opuesta desde sus propios orígenes. López Anaya nace en Buenos Aires, Capital Federal en el año 1903 en el seno de una familia tradicional y económicamente acomodada. Su vocación por las artes plásticas es algo tardía, se inicia como autodidacta y en 1930 ingresa a la Escuela Superior de la Nación "Ernesto

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

de la Cárcova". En 1934 comienza a grabar. Y lo hace solo sin otra guía que un libro sobre las técnicas del grabado en hueco de Francisco Esteve Botey, editado en Madrid en 1914.

Antonio Berni nació en Rosario en el año 1905, fue el menor de tres hermanos, hijo de una descendiente de piemonteses y de un sastre italiano procedente de un pequeño pueblo en el límite con Suiza. Queda huérfano de padre a los 14 años. Comenzó su carrera artística entre el taller de vitrales de Fornells y el taller de letreros de Munné. Con ellos, esmeriló vidrios, realizó moldes en betún de judea, fileteó vitrales y así dio los primeros pasos de su carrera artística. A los 18 años, hace su primera exposición de pinturas en la galería Witcomb de Buenos Aires, compuesta por paisajes rosarinos y cordobeses. Más tarde, Ortiz Grognet y Luis Vila Ortiz, ambos integrantes de la Comisión Municipal de Bellas Artes, llevarán adelante la propuesta de una beca del Jockey Club de Rosario, dentro de un ambiente que contaba, entre otros, con el apoyo y el empuje de Juan B. Castagnino y de Rubén Renóm. Berni se hará acreedor de esta empresa y partirá hacia Europa en 1925. En Madrid, logrará una extensión de su beca hasta el año 1927, vuelve a la Argentina, pero regresará a Europa, donde residirá hasta el año 1930.

Estos dos artistas desarrollaron una actividad jalonada de logros, a nivel, nacional e internacional, y trabajaron hasta los últimos días de sus vidas. Dar cuenta de esta trayectoria sería la realización de un trabajo que excede por mucho el motivo de esta investigación, sin embargo aquí se hará énfasis en el aporte a las artes plásticas en el campo del Grabado y especialmente en la investigación y su influencia en generaciones posteriores. Ambos artistas además de la producción plástica han sabido plasmar sus pensamientos en valiosos documentos, que dan mayor coherencia a su propuesta plástica. Podemos citar brevemente, opiniones que nos ayudaran a comprender la posición de los mismos en diferentes etapas de sus respectivas trayectorias.

López Anaya escribía en 1955¹⁴: “Hoy el Grabado constituye un arte exclusivo en virtud de su maravillosa capacidad de expresión, que no busca ni acepta equivalencias en ningún otro arte. El Grabado tiene sus leyes; por lo tanto, para responder a las exigencias de su nuevo planteo crítico, debe ser pensado, no más en función de la pluma o de la mina de grafito dibujando sobre el papel y sí de acuerdo a una técnica bien determinada¹⁵. La estampa, finalmente, presentará cualidades formales propias, irrepetibles por otros medios.



Fernando López Anaya
La hora de la siesta 1958
Xilografía
32 x 34. cm

Sigue diciendo López Anaya: “El Grabado con los mismos títulos de la pintura y la escultura, será un vehículo insuperable de expresión, siempre que la técnica no constituya un fin sino un medio para hacer efectivo su espiritual mensaje”.¹⁶ Anteriormente, Antonio Berni regresaba al país en 1930, en coincidencia con el pico más alto de la crisis económica internacional. En Argentina se produce el quiebre del régimen constitucional por parte del ejército argentino y se da inicio a lo que se denominó “la década infame”.

¹⁴ Grabadores argentinos del siglo XX, 1982.p.60

¹⁵ Ibidem. p 62

¹⁶ Ibidem. p 78

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En 1932 realiza una exposición en donde exhibe sus búsquedas surrealistas a través de óleos collages y fotomontajes, pero tal discurso plástico no le satisface. Es por esto, que da inicio a un replanteo del cual el propio Berni nos da cuenta: "La muy grave situación del país me impone un desafío nuevo, y tal vez también una acelerada toma de conciencia (...) Así que yo no hice más que asumir como artista mi compromiso con el país. El artista está obligado a vivir con los ojos abiertos y, en ese momento, la dictadura, la desocupación, la miseria, las huelgas, las luchas obreras, el hambre, las ollas populares eran una tremenda realidad que rompía los ojos".¹⁷ Berni comienza a dar los primeros pasos en procura de una arte nacional que culminarán en lo que se denominó "nuevo realismo".

A partir de 1952 López Anaya, por su parte, comienza una etapa en la experimentación, con la invención de nuevos recursos arrancados a los materiales propios del Grabado y sus procesos. A partir de aquí cada una de las obras será el resultado de una continua investigación, quizás por esto su producción será reducida, producto de una larga elaboración, tanto mental como manual. Años después, en 1971, en respuesta a la encuesta de un periodista, se define en este sentido: "Yo soy un experimentador, y respondiendo a la premisa de que el arte debe ser reflejo de los dictados y necesidades de su época, trato de utilizar los medios técnicos que actualmente están en auge en las artes gráficas industriales, además de los tradicionales y ortodoxos, que son la base principal de la mecánica de mi arte".¹⁸ En 1952 realiza una obra de características inéditas *La mujer del gallo*, estampa que inicia esta serie, presenta la figura de una mujer dibujada libre y espontáneamente, que sostiene un gallo en su mano derecha y un extraño objeto en la izquierda. El contorno de la figura está recortado por una línea blanca, en relieve, que se destaca nítidamente sobre el fondo gris fragmentado por planos texturados.

¹⁷ *Ibidem*, p. 69

En este grabado López Anaya introduce por primera vez en su obra el gofrado, la línea blanca en relieve, conseguida por la profundización de la incisión que de esta manera no retiene la tinta, resultando en relieve en la estampa los fondos texturados los elabora mediante el uso de la técnica conocida como "barniz blando", al que se recurría tradicionalmente para imitar el trazo del lápiz. Pero no lo utiliza en forma convencional: se sirve del barniz para imprimir texturas de telas diversas, que dejan al descubierto en la superficie del metal la impronta de su trama.

No es



Fernando López Anaya
La mujer del gallo 1952
xilografía, aguafuerte, barniz blando
32 x 42 cm

ocioso mencionar que este procedimiento de trabajo que hoy resulta "normal" para algunos y todavía "extraño" para otros sea realmente un paso importantísimo en la ampliación de posibilidades plásticas del Grabado y una opinión muy personal de la misma envergadura que los resultados obtenidos por Rembrandt y Goya en sus experimentos.

Poco después realiza la obra *Tango*, en la que emplea un repertorio exuberante de recursos técnicos: aguafuerte, barniz blando, aguatinta, mezzotinta, gofrado, que enriquecen con las más

variadas calidades plásticas la superficie del papel. Con este trabajo se hace acreedor, en 1953, al Gran Premio del VI Salón Nacional de Grabado y Dibujo. Con estas y otras estampas ha llevado las posibilidades técnicas hasta horizontes insospechados poco antes; el resultado de sus experiencias llega al límite del prodigio artesanal. Sin embargo, no ha de reiterar los hallazgos. Su pensamiento se dirige hacia el problema conceptual de la estampa.

En septiembre del año 1955 se produce un nuevo golpe de estado encabezado, por el ejército argentino en la autodenominada "Revolución Libertadora" la cual derroca al presidente electo Juan

Domingo Perón. López Anaya colabora, a partir de entonces, en la reorganización de la enseñanza artística; es designado Rector de la Escuela Superior de Bellas artes "Ernesto de la Cárcova" y reparte su tiempo entre la actividad académica y su producción plástica.

Comienza a interesarse de manera muy particular por la calidad del soporte. Abandona la figuración, evidenciando la voluntad de alejarse de los caminos tradicionales, todavía imperantes en el Grabado, para crear una obra abstracta. Así, en el año 1958 obtiene sus primeros "gofrados acromat", surgen de esta forma las obras: *Cero*, *Gaufrage n°3*, y *Gaufrage n°4*, en los que



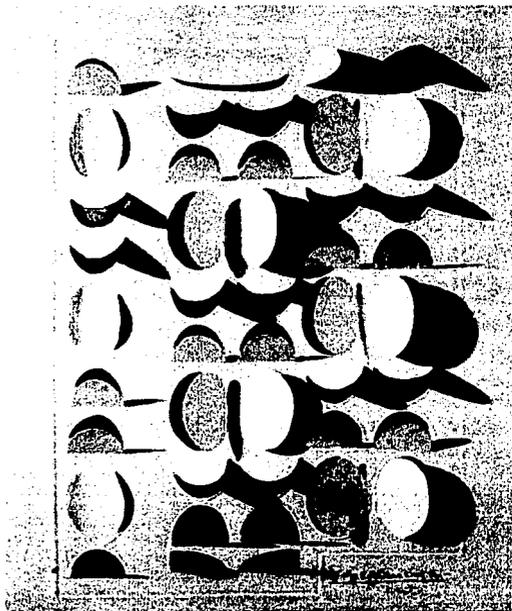
Fernando López Anaya
Tango 1953
aguafuerte, aguatinta, barniz blanco y mezzotinta
62 x 47 cm.

desarrolla una poética de la "ausencia" de la carencia de la materia constitutiva de la imagen sobre papel, la tinta.

La impresión se produce sin la intervención de las tintas; las formas en relieve: puntos, círculos, cuadrados, rectángulos, elipses, proyectarán una sombra que dará a la estampa su evidencia espacial.

Poco después introduce en sus obras, además del troquelado, perforaciones reales las cuales se agregan al diseño bidimensional, acrecentando la estructura volumétrica de la estampa. Las máximas posibilidades de este medio, quizás hayan sido alcanzadas en las obras: *Grabado Experimental* del año 1960, y en *Ganfrage C* del año 1964.

Fernando López Anaya ha dedicado gran parte de su tiempo y de sus esfuerzos a la enseñanza a la divulgación del grabado, a la publicación de trabajos especializados y a la investigación.



Fernando López Anaya
Grabado experimental 1960
Grabado y troquelado
62 x 31 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Su carrera docente comienza en 1945 como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Pridiriano Pueyredon" y en 1970 se retira de la docencia a los sesenta y siete años. En sus propias palabras no dice: "La experiencia que he volcado en la formación de mis alumnos, ha puesto el énfasis en la experimentación y el mejor conocimiento de los materiales a usar, en la creencia de que mis enseñanzas gravitan en la formación de artistas que van a trabajar en el campo plástico en el futuro".¹⁹

En 1981 publica el libro: *El Papel hecho a Mano. Elementos de Grabado Artístico y Composición Tipográfica*, editado en los talleres del Instituto Salesiano de Artes Gráficas en donde plasma el fruto de diez años de investigación y práctica en la fabricación de papel.

Antonio Berni, Por su parte, hace su primera aparición pública como grabador en 1938, cuando envió al Salón de Grabado de Buenos Aires una litografía. Paulatinamente, irán apareciendo entre sus trabajos algunas litografías y aguafuertes y se multiplicarán sus



Antonio Berni
Ramona y el Viejo 1963
Xilografía collage
142 x 55 cm.

¹⁹ *Ibidem* p 72

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

intervenciones como ilustrador. Aunque el desarrollo del perfil como grabador se concreta a partir de 1960 con la realización de sus series de xilografías y *xilo-collage-relieve*, sobre *Juanito Laguna* y *Ramona Montiel*. Berni estaba desarrollando entonces una nueva serie sobre dos personajes de ficción creados como prototipos narrativos a partir de la observación de la realidad del Gran Buenos Aires y sus villas miserias.²⁰ El collage tradicional se transformaba en *assemblage* político con sus referencias directas a la marginalidad de las clases populares y el concepto de reciclaje ocupaba el centro de atención. Con sus palabras: "(...) reciclaje, término que significa dar al producto usado, que aparentemente no sirve más, una nueva función por la cual deja de ser resto inútil. (...) en mi obra el reciclaje no es sólo una recuperación de orden material (...) En mis collages, el reciclaje de cosas en desuso consiste en tomarlas y ordenarlas en el cuadro por su forma, color y brillo de acuerdo a una estética sublimada y a una identificación temática".²¹

Antonio Berni muestra un nuevo camino para una técnica tradicional, conserva los procesos de estampación en prensa o en el tórculo, la matriz de madera y la incisión, pero combina placas de madera y planchas de metal, aguafuerte, xilografía y litografía con restos industriales y objetos cotidianos suntuarios y domésticos y elementos modelados en pasta de papel, para construir la vida imaginaria de Juanito Laguna y Ramona Montiel, utiliza nuevos materiales y nuevos recursos técnicos para escribir la novela de sus dos personajes dentro de una narración figurativa que le otorga su momento de mayor visibilidad internacional. Después del reconocimiento en Venecia además de una presencia constante en la Argentina con exposiciones realizadas en ciudades de todo el país.

²⁰ Nota del autor: Asentamiento de viviendas humildes ubicados en las afueras de la capital federal, formado por la corriente migratoria interna hacia los polos de industrialización fomentados desde el gobierno del general Perón.

²¹ <http://www.monografias.com/trabajos5/amber/amber.shtml#obra>, 5/23/2001

Lo expuesto hasta aquí, de forma breve, ubica el trabajo realizado por estos dos artistas, los cuales a su manera, sentaron las bases de la experimentación gráfica en Argentina, creando una sólida base desde donde las generaciones de artistas grabadores incorporarán experiencias provenientes de otras corrientes, principalmente del Pop Art.

Son muchos los artistas que continuaron el camino de investigación gráfica, sin embargo en esta oportunidad se hará mención a artistas que han trabajado en forma independiente, como Horacio Becaría y Pablo Delfini, este último como representante de la generación más joven en estas experiencias, además de aquellos que participaron en dos grupos con gran trascendencia de nivel nacional e internacional y que han definido su programa artístico como "Gráfica experimental". En el grabado argentino de avanzada, cabe distinguir tres generaciones sucesivas: la primera formada por artistas nacidos en los primeros años del siglo XX (Fernando

López Anaya y Antonio Berni), la segunda, se ha dado a conocer en los años sesenta (Mabel Rubli y Juan Carlos Romero Junto a Rodolfo Agüero, Hilda Paz y Susana Rodríguez fundaron, en 1988, el grupo "Gráfica experimental"). La tercera, que tiene que ver más con la estética de



Antonio Berni
Juanito Pescando 1962 xilografía
210 x 156 cm.

los ochenta y de los noventa, está integrada por los artistas que en 1984 expusieron como "Grupo 6" (Olga Billoir, Alicia Días Rinaldi, Matilde Marín, Zulema Maza, Graciela Zar y Mabel Eli).

LA ESTAMPA Y EL VOLUMEN

El manejo del volumen y el espacio dentro del Grabado fue siempre una constante, aplicando para ello todas las posibilidades y recursos que ofrece la utilización de los elementos plásticos y sus combinaciones compositivas en el plano de representación bidimensional. Podemos mencionar rápidamente la obra de Rembrandt Piranesi y Escher entre todos los artistas que desarrollaron este arte y prestaron especial atención a la representación de estos aspectos de composición en su obra.

En el Grabado, particularmente, la misma técnica ofrece muchas posibilidades, a tal efecto podemos mencionar la técnica de *mezzotinta* o "manera negra" que se ofrece como un inmejorable recurso en el manejo del claroscuro y la posibilidad de generar un sensación de volumen en la bidimensión.

Sabemos también que por mucho tiempo predominó la idea de que cada elemento plástico se asocia con una técnica o disciplina en particular: el color es a la pintura, el volumen es a la escultura, la línea es al dibujo. En algunos ámbitos esto sigue siendo así, a pesar de Duchamp, el Pop Art y todo lo acontecido a lo largo del siglo XX. Podemos ver que en esta escueta descripción, no entraría el Grabado, considerado por mucho tiempo como un "arte menor", calificativo que ha generado polémicas, que no viene al caso citar. Sin embargo, y como mencionamos en el Capítulo I, el grabado del siglo XX, adoptó todos los recursos plásticos en la formulación de su lenguaje gráfico.

Podemos decir que los primeros pasos en este proceso de cambio e innovación fueron la incorporación definitiva del color en toda su posibilidad a partir del desarrollo de técnicas y

procedimientos elaborados para tal fin, en este caso podemos recordar las experiencias realizadas por Krishna Reddy y su investigación sobre el entintado simultaneo y el trabajo fundamental en la difusión de esta técnica en el Taller 17 de París fundado por William Hayter. O a Pablo Picasso explotando al máximo los recursos del grabado tradicional y su invención del grabado "a la placa perdida".

Menciona también este fenómeno Octavio Paz cuando se refiere al grabado en América Latina "Los artistas abandonaron casi enteramente el blanco y negro; el grabado fue una suerte de explosión de rojos, verdes, amarillos, azules, todos los colores y todos los tonos".

Agrega Paz: "otra posibilidad desconocida en el pasado: la combinación de varias técnicas. Otra más el relieve y claro está, el grabado-escultura en tres dimensiones"²². Precisamente Paz hace referencia a esta vertiente experimental que define el quehacer del Grabado de finales del siglo XX y en su proyección hacia el siglo que se inicia.

Situados en México no podemos olvidar el aporte realizado al Grabado por Rufino Tamayo especialmente con la creación de la "mixografía" técnica gráfica que aporta la posibilidad de crear estampas con un importante relieve²³.

Susan Tallman menciona en su reciente libro *The Contemporary Print: From Pre-Pop to Postmodern*, que: "desde 1960 a nuestros días, el Grabado se ha desplazado de la marginalidad al centro mismo del interés y la producción en las artes plásticas, convirtiéndose en una forma artística crítica en la medida en que sólo desde sus procedimientos se pueden articular algunas de las cuestiones más determinantes en el arte más reciente, como son: el interés por explorar los mecanismos del significado y la comunicación, el deseo por revelar los procesos mediante los

²² *Vigencia del Grabado*, Catálogo Artes Gráficas Panamericanas. 1979

²³ Tamayo se interesó en las innovaciones técnicas. De la litografía pasó a la colografía y finalmente le correspondió la primicia de sacar una pieza en mixografía en el Taller de Gráfica Mexicana, novedoso proceso que combinaba los recursos tradicionales del grabado y la litografía, con calidades específicas derivadas del relieve y las texturas. Esto ocurrió en 1974. En *Historia del Grabado en México* de Hugo Covatta.

cuales se crea una imagen; la voluntad por explorar o manipular los contextos económicos y sociales en los que se mueve el arte; y una profunda convicción de que, conocer los manejos de la reproducción de la imagen, es esencial para entender la vida y la cultura al final del siglo XX”.

Así también podemos comprobar, entre otras cuestiones, que en el arte contemporáneo se vienen manejando conceptos formativos como el de reiteración de la imagen, secuencialidad, fragmentación, acumulación, módulo, superposición icónica, interferencia icónica o apropiación, todos ellos presentes (aunque en algunos casos de forma latente) en la práctica habitual del grabado y estampación desde hace siglos, hasta tal punto, que son parte de su idiosincrasia y fecundo potencial creativo. Ante lo expuesto podemos ver que el Grabado, ha capitalizado todas las posibilidades y recursos plásticos posibilitando un amplio rango de alternativas



Horacio Escarín
Agrupamento grafado 1993
370 x 170 cm. Aprox.

para la creación artística. A lo expuesto por Tallman podemos agregar todas aquellas propuestas gráficas que incorporan el volumen y la utilización del espacio real y sus tres dimensiones. En relación, con el empleo del volumen y el manejo en el espacio de la obra gráfica, es interesante hacer notar que no se busca una intención escultórica al respecto, sino más bien se comprende la utilización del volumen como un elemento propio del proceso gráfico. (...) Cuando yo hablo de tridimensión, en el grabado no estoy hablando de la “tridimensión escultórica”, eso tiene que

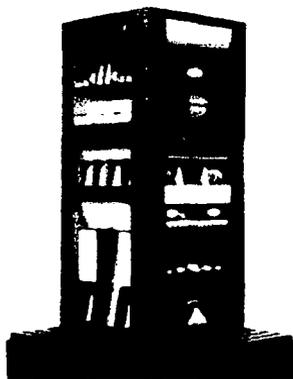
quedar bien claro no estoy modelando, no estoy tratando el mismo concepto (...)»²⁴. (...) No, no, para mí el volumen es otra cosa diferente por que cuando hago estos trabajos no pienso en la cosa escultórica además el lenguaje que utilizo tampoco lo es, el de la escultura, a mí lo que me interesa es lograr el volumen por equis razones que hacen que yo desarrollé esto (...)»²⁵.

La utilización del volumen en la obra gráfica ha sido variada, según las distintas formas adoptadas por los artistas que lo han aplicado a partir de sus propias necesidades. Éstas van desde:

- * La aplicación del collage con la incorporación de objetos variados.
- * La utilización del gofrado.
- * El troquelado.
- * El plegado.

Hasta la elaboración de vaciados en pulpa de papel. Y el manejo de todas estas posibilidades aplicadas a una misma obra además de las ambientaciones e instalaciones gráficas.

Todo lo comentado hasta aquí pone en evidencia que el arte de la impresión dio paso a un manejo libre de las posibilidades técnicas y que su resultado final es “la imagen”, que puede formularse con variados recursos, a condición de que logre un resultado movilizar en el sentido expresivo.



Rodolfo Agüero
Insermundo, 1999
Objetos
100 x 46 x 46 cm

²⁴ Horacio Baccara, entrevista del autor. Ver anexos.

²⁵ Rodolfo Agüero, entrevista del autor. Ver anexos.

Nos dice Fernando López Anaya "El grabado supone el dramático dominio de la materia".²⁶ Aquí podemos agregar que en ese acto de dominio se pone en juego la construcción de un lenguaje visual con códigos y características propias, las definidas como "el lenguaje gráfico" las propuestas experimentales buscan explorar en estos códigos de representación gráficos mencionados anteriormente, tratando de extraer su fuerza y su poder de comunicación visual a través de las calidades matéricas y texturales: el relieve, la incisión, los procesos de entintado, los procesos de impresión, tanto como en la capacidad de reproductividad de la imagen ya no en términos de "edición", sino como un medio aplicado a la semántica y la sintaxis visual en el enriquecimiento del propio lenguaje plástico y visual.



Matilde María
Fragmentos II, 1995
Objetos de papel

²⁶ Grabadores del siglo XX, Op cit, p 67

CAPÍTULO II

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Pido a los Santos del Cielo
Que ayuden mi pensamiento.
Les pido en este momento
Que voy a contar mi historia
Me refresquen la memoria
Y activen mi entendimiento.
José Hernández, *Martin Fierro*.

UNA REFLEXIÓN INICIAL

La historia de la filosofía occidental muestra un repertorio de aproximaciones al fenómeno artístico, cuyo propósito ha sido generalmente extraer lo particular de éste. Según la época y la corriente filosófica, la *esencia* del arte entonces se relaciona con: la Intuición, Expresión, Representación, Proyección, Sublimación, Evasión, Simbolización, Formalización, Abstracción. Desde Aristóteles y Platón el arte fue tema de reflexión para los filósofos, y en el devenir de esta disciplina son muchas las obras y los autores que se han ocupado del mismo. Particularmente a partir del siglo XVIII, la Estética comienza a consolidarse como una disciplina cuyo objeto de estudio es la obra de arte.²⁷

Posteriormente y conforme el conocimiento se profundiza, aparecen otros aportes desde las ciencias: por un lado estudios sobre la luz, el color y la percepción; por otro, todas las teorías sobre la comunicación y el lenguaje. Desde otro ángulo las teorías sobre el arte y la educación, y las teorías sociales del arte entre otras más. En su conjunto, estos abordajes han generado un espectro de posibilidades de estudio y análisis del fenómeno artístico que es cada vez más amplio y, por eso mismo, difícil de abarcar en particular por aquellos que se dedican específicamente a la producción artística.

No obstante, la producción teórica elaborada por los propios artistas también fue creciendo en calidad y cantidad. En este sentido podemos mencionar algunos nombres como Paul Cezanne, y posteriormente Vasily Kandinsky. Pero son muchos más los artistas que sintieron la

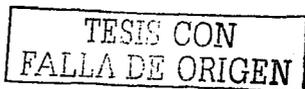
²⁷ Ver: Adolfo Sánchez Vázquez, *Textos de Estética y Teoría del Arte*.

necesidad de manifestar sus pensamientos y especulaciones a la par de su producción artística. Los manifiestos de las vanguardias de comienzo del siglo XX son un ejemplo al respecto.

Sin embargo, en el campo del Grabado el déficit en los aspectos teóricos y de reflexión sobre la disciplina fue mayor. Juan Martínez Moro en su obra *Un Ensayo Sobre Grabado*, nos informa que en 1768 apareció publicado en Londres *An Essay upon Prints* del grabador, acuarelista y ensayista William Gilpin, en el que eran analizados los principales procesos del grabado calcográfico. Nos dice Moro: El enfoque adoptado por el autor era inusitado para esa época, distando mucho de textos y tratados anteriores más centrados en contenidos técnicos e históricos de orden formal y académico. Además agrega que: "Podemos decir entonces, que en 230 años la actividad crítica relacionada con el grabado, fuera en forma de ensayo o no, se reduce principalmente a los manifiestos renovadores que difundieron los pintores-grabadores de las Sociedades de Aguafuertistas de Francia en la segunda mitad del siglo XIX y a unos pocos autores de nuestro siglo que incluyen algún comentario en sus escritos sobre arte, como pueden ser Vassily Kandinsky o Jean Dubuffet.

En cuanto a los tratados y manuales específicos que hoy podemos encontrar en las librerías y bibliotecas, son muy pocos los que recogen apuntes y comentarios sobre aspectos teóricos que nos ayuden a ubicar cada uno de los procesos en el devenir estético de nuestro siglo, entre los que cabe destacar algunos ya célebres, como los de Stanley William Hayter o los de Fritz Eichenberg y Michel Melot. Por último, tampoco se puede decir que abunden los estudios realizados por historiadoras, entre los que cabe mencionar, por la visión global bajo la que concibe a las artes gráficas, el célebre texto de William M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento*.²⁸

²⁸ Juan Martínez Moro, *Un ensayo Sobre Grabado*, p.12.



Coincidimos con Moro cuando dice que: "Gilpin venía a inaugurar en el campo del grabado lo que era una actividad esencial para toda disciplina creativa: el ejercicio en el análisis y la reflexión teórica"²⁹. Al respecto, es interesante destacar que esta falta de actividad reflexiva no se corresponde en ningún caso con el importante volumen de producción en grabado habido en el arte desde el siglo XX, cuya calidad es muy fácil de apreciar tanto en Europa como en América.

Podemos afirmar que estos aspectos ligados al "pensamiento artístico" en general y en cuanto a los temas de discusión estética en el campo del Grabado en particular, no han sido considerados institucionalmente en los ámbitos educativos, de tal modo que existió, y en algunos casos aún perdura, una desconexión dejando un vacío en el análisis y en la discusión de estos asuntos. En este marco académico es donde tiene lugar y se produce el presente trabajo. Como sabemos, las escuelas de arte funcionan con otros tiempos diferentes a los transitados por los artistas.

Los cambios en planes de estudio, su adecuación y actualización implican un tiempo institucional que a veces entorpece la posibilidad de generar nuevas dinámicas de estudio, acordes con las propuestas artísticas del momento, por lo que se generan "mundos paralelos" entre lo que sucede *adentro* y lo que sucede *afuera* de la escuela de arte.

De tal modo que se pueden encontrar situaciones como las que menciona el maestro Juan Acha: "las academias oscilan entre los empirismos más crasos y las teorías más sofisticados y alejadas de la producción".³⁰ De todas formas, lo importante es destacar un hecho relevante dentro de las instituciones de educación artística, nos referimos al tránsito en la formación del artista como *hacedor* —más preocupado en como llevar a cabo la obra en su aspecto técnico—, hacia el artista que piensa, no sólo en cómo hace, sino en por qué la realiza.

²⁹ Juan Martínez Moro, *op. cit.*, p.11.

³⁰ Juan Acha, *Las actividades Básicas de las Artes Plásticas*, p.55.

Destacamos el hecho que las corrientes artísticas a partir de los años 60 —estamos hablando de más de 40 años atrás— profundizaron este fenómeno “conceptual”. En palabras de Lucie Smith: “hubo un cambio de la atención desde la concreción física hacia la “idea” del arte (...) Aun aquellos artistas que continúan haciendo escultura o pintura sobre tela, han sido afectados por la nueva manera de pensar, ya que la obra de arte puede ser vista especialmente como el plano de un proceso de pensamiento, una reseña visible de todos los pasos que han sido necesarios para lograr determinado resultado final”³¹.

Así, el artista comenzó a verse en la necesidad de enfrentar una realidad mucho más amplia y de complejidad creciente en términos de conocimiento, de especializaciones, de información, además de los cambios en los paradigmas científicos y sociales. Tales circunstancias mueven al artista a reconsiderar y actualizar su bagaje artístico e intelectual para poder apropiarse de recursos expresivos para la difícil tarea del arte. Haciendo aun más difícil lo propuesto por Schiller quien propone: “el elevarse por encima de lo real manteniéndose dentro de lo sensible”³².

Este proceso que comenzó, como ya mencionamos, hace mas de 40 años atrás, recién se comienza a instalar en las instituciones de educación artística como un fenómeno a considerar dentro del currículo. Se destaca este hecho no en forma de crítica, acaso más bien como una referencia importante a la hora de analizar en forma particular el desarrollo del Grabado, su evolución y transformación tanto en el orden técnico —en donde la producción existente da sus propios argumentos— como también en los aspectos teóricos-conceptuales de esta disciplina, la cual como queda evidenciado lleva un déficit en su producción, en donde se aprecian serios intentos para revertir la desconexión endémica del Grabado con la estética y el discurso general

³¹ Edward Lucie Smith, *Movimientos en el arte desde 1945*, p.261.

³² A. Ortiz y P. Llaneros, *Diccionario Hermandadístico*, Universidad de Daunt, 1997.



del arte moderno y contemporáneo, tanto por parte de artistas independientes como por parte de las instancias educativas.

Podemos ver ya al Grabado no como una disciplina aislada en un provincianismo técnico sino como la construcción de un cuerpo capaz de asimilar las nuevas propuestas que van desde las tecnológicas hasta las del pensamiento y que sumadas al extenso repertorio técnico asentado por cinco siglos de práctica, ofrece un medio de expresión y comunicación dentro de las artes visuales en su proyección futura.

EL GRABADOR

Ocupado en estas consideraciones, uno comienza a reconstruir, quizás como después de un sueño, esos recortes de realidad que lo han ido formando hasta llegar a colocarlo en un lugar de acción (en un sentido arenтинano)³³ dentro de su comunidad. En mi caso particular, como productor artístico y docente. Este proceso no es espontáneo; es, más bien, el fruto de un esfuerzo por encontrar cierta coherencia y equilibrio entre la propia formación, la información recibida, las vivencias personales, y las circunstancias sociales y geográficas. En fin de aspectos múltiples y variados. O como dice el maestro Juan Acha hablando del productor de arte: "En él opera el triángulo de dependencia de cualquier actividad humana: los elementos sociales adoptados por él como ciudadano, los sistémicos adquiridos como productor de bienes culturales y los individuales de su personalidad. Todos estos componentes se hallan en su interior y mantienen constantes, recíprocas y cambiantes pugnas de intereses"³⁴.

³³ "La acción, en cambio, es la actividad a través de la cual revelamos nuestra única y singular identidad por medio del discurso y la palabra ante los demás en el seno de una esfera pública asentada en la pluralidad. (...) La acción es revolucionaria en quien es uno. Mientras quedamos sumidos ante los demás. Nos expresamos. Por la acción aparecemos ante los demás". Fernando Tiberius, Juan-Carlos Mártich, *La Educación como Acontecimiento Ético*, p p 65-66.

³⁴ Juan Acha, *Idéales*, p.53.

A partir de estos componentes, para seguir con la idea anterior, uno puede definir su posterior acción como artista, en el momento en que elige a través de qué medios se expresará y qué temáticas abordará en su obra, y sobre que conceptos basará su propuesta artística. En este último punto podemos ver que siempre se pone en juego una idea, se desarrolla un concepto, a veces puede ser en forma indirecta que se va constituyendo un marco de referencia en donde uno logra madurar una propuesta personal. En este sentido encuentro que mi actividad artística, tanto desde la obra como en su definición teórica y filosófica, encuentra su referente más próximo en el concepto del arte como trabajo. "El arte, como producto del trabajo que nace como una parte de él, y ese origen en el trabajo condiciona forma y contenido del arte a la vez".³⁵

Esta interpretación del arte como trabajo me da la posibilidad de entenderme a mí mismo como un trabajador cultural, con una orientación hacia la producción plástica y la enseñanza artística, con una idea saludable de superación, en cuanto a mi trabajo artístico y se relaciona con poder construir una posición partiendo de la misma condición artística, de persona que se supone abierta y creativa, poniendo el mayor esfuerzo en no caer en enredos teóricos alienantes y procurar una claridad conceptual como productor artístico, ya sea en el campo docente, de investigación o de creación.

³⁵ *Raoul Bouché, El trabajo material y el arte, p.71.*

EL GRABADO EN EL CAMPO EXPERIMENTAL

Los términos *gráfica experimental*, *grabado experimental* o *experimentación gráfica* entre otras definiciones, es utilizado por algunos artistas y críticos de arte y se aplican para delimitar el trabajo realizado por los artistas grabadores quienes particularmente vienen realizando propuestas plásticas que intentan diferenciarse de los tratamientos tradicionales en el Grabado.

Los recursos utilizados son muy variados e incluyen:

- 1) La utilización de las técnicas tradicionales hacia nuevas propuestas formales.
- 2) La mezcla cada vez más arriesgadas de las mismas técnicas tradicionales.
- 3) La incorporación de procedimientos aplicados en otras disciplinas o incluso provenientes de la industria.
- 4) La utilización de materiales y herramientas no usuales en el grabado.
- 5) la experimentación en la impresión sobre soportes diferentes al del papel.
- 6) La incorporación también del manejo espacial y tridimensional de la obra gráfica.

Esta actividad se diferencia también del grabado ortodoxo tradicional por utilizar todo este repertorio en función de una búsqueda en la que el Grabado ensaya nuevos modelos operativos cuya atención obedece, más que al resultado formal, al proceso que como constituyente de un lenguaje, aparece ahora manifiesto de otro modo en la obra de arte.

Para los artistas que trabajan en las propuestas experimentales, la obra gráfica ha dejado de ser, principalmente una creación formal sujeta a las condiciones de morfología, estructura y conformación material: en la actualidad se tienden a considerar a la obra más como una creación mental llevada al campo perceptivo-visual, a través de la elaboración en el taller. De todas formas, el artista grabador sigue atendiendo a dos procesos consecutivos y complementarios. Por un lado, la contingencia inicial: la matriz, como receptáculo del devenir formativo, producto de una serie de operaciones técnicas. Luego el artista atenderá a la estampación —el soporte

seleccionado para ser estampado recibirá el "acontecimiento técnico" anterior- o sea, las modificaciones buscadas en la realidad física concreta de los materiales utilizados madera, metal, etc. provocada por los instrumentos, o los ácidos, y las tintas. Esta definición sigue vigente y es la base del concepto gráfico.

Aunque en la actualidad el grabado incluye una serie de procedimientos variados y complejos, comprende todas las posibilidades técnicas conocidas más allá de la incisión. De esta forma incluye la litografía, la serigrafía y todos los nuevos medios aportados por la industria y la informática. La mezcla de técnicas, la combinación de medios y recursos inéditos, el uso cada vez más complejo de las matrices, los nuevos usos del papel y otros soportes de impresión, así como el del color, han transformado la práctica de esta disciplina.

Este fenómeno en el que se encuentra el Grabado desde hace ya más o menos 50 años, ofrece a las artes plásticas un campo muy fértil para la investigación adaptando la experimentación técnica a las soluciones estéticas y particularmente al enriquecimiento del lenguaje visual. Tal vez como resonancia de esta situación, la Comisión Internacional invitada por la Bienal de Venecia, reunida en esa ciudad el 25 de octubre de 1991, luego de examinar las opiniones remitidas por directores de museos, artistas, editores, estampadores, directores de revistas de arte y críticos de diferentes partes del mundo. Dicha comisión ha sacado algunas orientaciones que han sido objeto de debate en el curso de la reunión y a partir de las cuales ha sido posible formular algunos principios relativos a la concepción y realización de la obra gráfica original y, por consiguiente, dar algunas recomendaciones:

A) Una obra gráfica puede considerarse original cuando ha sido expresamente concebida para ser realizada únicamente con los procedimientos del arte gráfico³⁶.

³⁶ Nota del autor: una interpretación personal de este punto es que cuando se refiere a los procedimientos del arte gráfico se refiere a los procesos de impresión y estampación de algún tipo de matriz.

B) Cualquier procedimiento técnico en la elaboración de una matriz (incluidos los procedimientos fotomecánicos), y cualquier material de soporte son lícitos cuando sean necesarios para los fines expresivos del artista.

La Comisión considera que las indicaciones contenidas en este documento pueden aplicarse a la gráfica tradicional pues la historia de la experiencia gráfica es, de hecho, la historia de la evolución de las técnicas y, por lo tanto, los artistas son libres de apropiarse de cada nuevo descubrimiento, procedimiento o soporte material o inmaterial, siempre que sean útiles para la expresión plástica de su imaginación³⁷.

Desde este punto de vista, hay que tener presente que las posibilidades ofrecidas por la ciencia y las nuevas tecnologías son y serán parte del bagaje expresivo del artista, y que, por lo tanto, es necesario considerar con la debida atención las obras realizadas mediante procedimientos ofrecidos por los medios digitales o cualquier otro medio disponible en el futuro para la creatividad.

Por lo expuesto, la Comisión auspicia que el debate sobre el arte y el papel del arte no encuentre ulteriores prejuicios de carácter formal o terminológico, confiando en el reconocimiento del valor artístico de la obra".³⁸

Bajo este nuevo panorama podemos ver cómo artistas provenientes del Grabado "tradicional", actualmente buscan definirse desde un campo de acción más amplio que el "Grabado" para dar un marco de referencia a su quehacer artístico. Tanto artistas independientes y en algunas instituciones de enseñanza artística, como es el caso de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional de la Plata, Argentina, en su Cátedra de Grabado y Arte Impreso. En

³⁷ Nota del autor: Dicha consideración también nos habla de que todavía perduran cierta confusión y posiciones encontradas al momento de definir los alcances del grabado como disciplina artística.

³⁸ La Biennale di Venezia. Dichiarazione de Venezia: Atti del Convegno Internazionale Sulla Grafica d'Arte. Venezia Fabri Editori, 1994.

donde a partir del año 1983 en el marco del Proyecto de investigación de la Cátedra, observaron que la definición tradicional de grabado, (como una matriz realizada por incisión) que denominaba a la cátedra se presentó como un límite demasiado rígido. Esta situación motivo un cambio de denominación y en 1987 la cátedra paso a llamarse "Cátedra de Grabado y Arte Impreso", abriendo de esta manera el campo de investigación en un rango mayor de posibilidades, y genero el proyecto de investigación que continua hasta la fecha.³⁹

Vale la pena comentar lo importante de este tipo de trabajo y del esfuerzo por ampliar las posibilidades de investigación, tanto en el aspecto práctico como en el aspecto teórico y especialmente en trabajos que involucren a la totalidad de los interesados en este campo.

En la actualidad, los artistas que utilizan el grabado como medio de expresión y comunicación coinciden en mencionar el cambio conceptual al que se enfrentan. Aludimos ya a la intención de re-definir la disciplina desde su enunciado. También encontramos cambios desde la misma relación con la edición de las estampas realizadas o el producto gráfico obtenido, algunos productores de arte, no justifican ya la necesidad de realizar ediciones numeradas por una supuesta valoración del mercado. No se encuentra sentido a seguir un canon que no representa ni la realidad económica ni la necesidad del hecho plástico. El Profesor Horacio Becaría opina: "en determinado momento nos planteamos eso, en definitiva el tiraje o la multiplicación es un elemento que lo ha caracterizado al Grabado pero hoy por hoy no lo representa como un elemento excluyente, es decir si yo le pongo a esto un tiraje no deja de ser un grabado el Grabado, no pasa, únicamente por la multiplicación si nos quedamos con eso es como que algo falta".⁴⁰ De ahí, entonces que muchos artistas no consideren necesario realizar una edición bajo un estricto canon para que la obra tenga un valor agregado sobre todo en términos de mercado, y tampoco consideren la edición como un elemento que jerarquiza a la obra en términos plásticos.

³⁹ Publicado en la Revista científica de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata Argentina.

⁴⁰ Horacio Becaría, entrevista del autor. Ver anexo.

Los artistas grabadores que trabajan en una corriente de experimentación buscan aprovechar al máximo las posibilidades que ofrecen los aspectos constitutivos de los procesos gráficos y del grabado desde su origen. Con palabras de la artista Matilde Marín: "El grabado como técnica, como especialidad tiene sus códigos de representación, un código sería la incisión, otro código sería el relieve, otro código sería la multiplicidad.

La intención es la de utilizar los códigos gráficos en pos de un resultado visual que trascienda la sola idea de una estampa, incluso expandirse en el espacio a modo de ambientación o incursionar en la utilización del volumen en la obra gráfica son algunas de las posibilidades utilizadas actualmente"⁴¹.

⁴¹ Matilde Marín, entrevista del autor. Ver anexas.

CAPÍTULO III

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

48-A

EL CONOCIMIENTO DESDE EL TALLER

En este capítulo se dará cuenta del trabajo que se lleva a cabo en su etapa de producción plástica, en el marco de la presente investigación, trabajo que será considerado —así como el producto del mismo— parte de un proceso de “construcción”, como menciona Hans George Gadamer, en su obra *Verdad y Método*: “...lo propio y distintivo de una construcción es que tiene su patrón de verdad en sí mismo, que no se mide o juzga por referencia a ninguna realidad externa, sino que antes bien comporta una transformación de la realidad de la que parte”.

Es importante mencionar que esta idea, este concepto, de construcción está acorde con la intención de explicar el siguiente trabajo de experimentación e investigación, al entender e identificar que el proceso realizado hasta la actualidad, corresponde con esta idea de construcción, que va generando sus propias reglas de organización y realización y sobre todo en la transformación de la realidad de la que se parte, entendiendo la misma en este caso, como todos los elementos que conforman mi proyecto artístico: la elaboración de bocetos, la elección de las técnicas, el desarrollo temático, la evolución conceptual de la obra. Los elementos señalados van tomando un lugar especial de acción en el taller, que se convierte en el espacio de experimentación, investigación y particularmente adquiere una actitud creativa, en donde se obtiene un resultado distinto de la propia acción, que da origen a un objeto creado “una obra”. De ese modo, el trabajo artístico da lugar a una concreción objetiva y deviene en una construcción.

Esta idea de la construcción, como mencionamos anteriormente, que genera sus propias reglas de organización y realización y sobre todo en la transformación de la realidad de la que se parte, funciona dentro del ámbito del taller en donde converge la información acumulada por siglos de trabajo y una actitud de cambio, y sobre todo de reflexión, en la praxis utilizando palabras de Paulo Freire, es donde se genera un conocimiento que abre posibilidades a nuevas

experiencias de expresión y creación, podemos agregar que trasciende el mismo hecho artístico, pues ofrece a quién realice la experiencia oportunidades de aprender y compartir el resultado de estos procesos que se potencian por el carácter colectivo en el trabajo del taller.

INICIO DE LA EXPERIENCIA

Resulta necesario hacer una breve referencia autobiográfica antes de comenzar a hablar de la experiencia realizada. Como he mencionado en la introducción, mi obra gráfica es mayoritariamente xilográfica.

A lo largo de 12 años de trabajo hubo intentos de cambios que se pueden relacionar con esta experiencia actual; se puede decir que han sido pequeños experimentos que no llegaron a madurar. Pero son indicios, antecedentes de la propuesta emprendida en esta producción, como son: el manejo del volumen, la utilización de imágenes seriadas en una misma obra, que aparecen esporádicamente en algunos trabajos anteriores. Se destaca que esta apreciación surge en el mismo proceso del trabajo sin haber sido considerado al momento de formular la actual propuesta.



Claudio Echevarría
Serie Industria Nacional N° VII, 1998
Xilografía
170 x120 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En mi trabajo artístico desarrollé una temática de contenido social pudiendo hablar desde mi propia cotidianeidad de la tristeza, de la desesperanza y también del amor, temas en los cuales encontré motivos suficientes para desarrollar mi obra. En esa etapa las imágenes trataban los temas con una influencia de mi entorno social, sin embargo llegó un momento en donde la preocupación fue más hacia el interior del hombre sus angustias y su "soledad social". Hoy, puedo decir que hubo un paso entre la visión de lo cotidiano —lo externo— a una visión más interior, espiritual se puede decir, para seguir hablando de esos temas que me conmueven y preocupan.

Tal situación siguió un proceso de maduración, en donde surgió la necesidad de ampliar mis recursos expresivos, realicé experiencias en pintura y escultura que fueron muy útiles para no agotar esfuerzos en donde no era necesario, estas experiencias además sirvieron para definir mi relación con el grabado,

y sobre todo al taller como lugar de creación y particularmente en la experimentación tanto de recursos técnicos, como también, y tal vez lo más importante, en la experimentación de la propia imagen.

En estas condiciones comienzo la actual propuesta de experimentación e investigación con la incorporación del volumen a mi obra gráfica como un cambio de rumbo, con todos los riesgos que esto implica, consciente de formar parte de aquellos que con su trabajo participan con su aporte a la cultura humana.



Claudio Echevarría
Tina, 1992
Xilografía
60 x 40 cm.

INCORPORACIÓN DEL CONCEPTO DE VOLUMEN EN MI OBRA GRÁFICA

Como lo mencione anteriormente, existieron algunos intentos de incorporar el volumen en mi obra, esto fue casi en forma inconsciente, y también quedaron solo como intentos no desarrollados. Considero que el germen de esta propuesta surge de algo muy importante como es la reflexión, así también lo mencioné anteriormente poseo una gran influencia en mi formación docente sobre todo de la obra de Paulo Freire y de su axioma: *acción reflexión acción*. Tal vez desde el punto de vista pedagógico se pueda considerar el discurso de Freire como fuera de “moda”, cuestión que no es de mi interés poner en discusión en este momento. Lo que sí me parece importante destacar es como esta influencia determina el curso de mis acciones posteriores.

Entonces en ese proceso —en donde se produce una crisis en mi trabajo artístico una crisis entendida en los términos de replanteo del trabajo, de cuestionamientos como los también mencionado al comienzo de este trabajo y sobre el curso que debe tomar mi producción plástica, es en donde aparece esta actitud reflexiva. Comienzo a revisar mi trabajo, a hacer un análisis tanto desde el contenido de la imagen como de la resolución sintáctica podríamos decir.

Los resultados de ese análisis los podría sintetizar en estos puntos. Primero: en cuanto al contenido social de mi obra encontraba que lo que tenía que decir ya lo había dicho. Segundo: necesitaba un cambio de técnica pues la xilografía, que me había brindado ese elemento de expresión directa ya había cumplido su cometido.

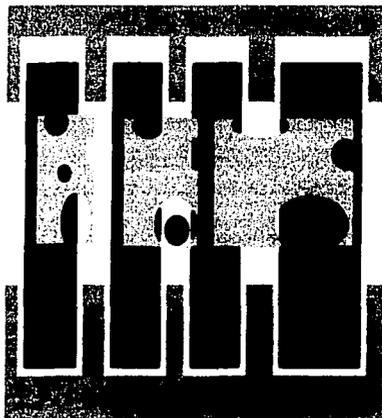
La incógnita no se hizo esperar ¿entonces qué?. Era necesario encaminar el trabajo hacia algún rumbo, esto no fue fácil pues se ponían en juego factores como los ideológicos y los artísticos entre otros importantes. En ese momento adopte lo que Martínez Moro menciona como asumir un “posicionamiento fenomenológico”, en palabras del autor: “un contrae en el objeto y en el medio con el que se trabaja para buscar sentido de ser. Para ello nos habremos de basar,

más que un corpus teórico previo —más bien inexistente—, en un hacer y un experimentar, ejercicio este último que delimita muy correctamente lo que es la práctica habitual de este arte⁴².

La solución más viable que encontré en ese momento fue centrarme en el aspecto técnico primero y plástico después. En el aspecto técnico comencé a revisar el trabajo realizado hasta el momento, analizando las estampas —su factura digamos—, el tratamiento de las matrices las pruebas realizadas, las impresiones, las estampas obtenidas. Un trabajo casi retrospectivo.

En el aspecto plástico una revisión del planteo compositivo: sus constantes, el manejo de los elementos plásticos, la textura, el manejo de la línea, el uso del blanco y del negro, la incorporación del color. Una tarea introspectiva que implicó un gran esfuerzo personal del cual se desprendieron algunos puntos iniciales a desarrollar posteriormente como la decisión de incursionar en la composición geométrica como una forma de organizar el trabajo plástico, entre otros. Aunque tal vez, lo que resultó más importante fue el trabajo de observación realizado desde el taller y el analizar como eran estos procesos del grabado, qué era de todo esto lo que más me gustaba y qué era lo que justificaba seguir por este camino.

El primer resultado fue aquello que denomine



Claudio Echevarría
Boceto realizado con el programa de dibujo,
vectorial Corel Draw 8

⁴² Martínez Moro. Op cit. p p 132,133

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

una “respuesta provisional” con la que empiezo el documento, después ya en el curso de la investigación descubro lo que utilizando palabras de Matilde Marín cuando habla del Grabado y menciona uno de sus códigos gráficos refiriéndose al relieve como uno de ellos.

Mi experiencia fue que comencé a intuir al relieve como una parte importante del Grabado, partiendo desde la condición de las mismas matrices hasta el resultado de la impresión, obteniendo una diferencia en la superficie del soporte de la imagen. A este respecto nos podemos apoyar en la siguiente apreciación: Cualquier persona familiarizada con los procesos del grabado habrá observado que la imagen obtenida es el resultado del depósito de una cierta cantidad de tinta sobre una superficie determinada, este proceso de impresión se realiza también, como es sabido, por medio de una presión ejercida sobre el material que será el soporte final de la imagen y la matriz entintada anteriormente, esa presión permite la “impresión” de la imagen, hecho que caracterizará a esa obra como “estampa”. Esta acción da como resultado una modificación en la superficie del soporte de la imagen, creando un “relieve” en el mismo, según sea la matriz utilizada, el relieve será más o menos evidente.

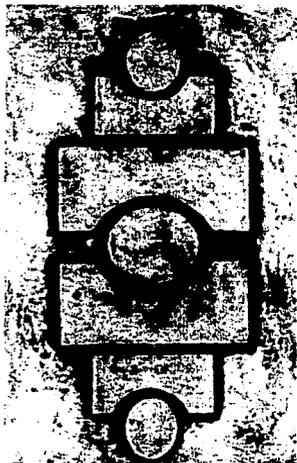
Es factible comprobar, entonces, que toda estampa adquiere un relieve, el que puede ser más o menos apreciable según la intención del artista. De esta forma podemos definir a una estampa como un relieve, en términos escultóricos⁴³.

Esta idea dio paso a otra como es la posibilidad de explicitar este “carácter de relieve” y explorar las alternativas que por analogía se puedan incorporar hacia el manejo tridimensional y volumétrico de la obra gráfica y verificar sus consecuencias en el aspecto plástico, incluso conceptual de mi obra. Considerando la creación de volumen en la estampa y la utilización de la misma con relación a su disposición dentro del campo visual como objeto tridimensional.

⁴³ Nota del autor: En la escultura, el relieve se utiliza para definir las figuras que destacan por sobre una superficie. De acuerdo a lo sobresalientes que están respecto al fondo se llaman: bajo relieve, medio relieve o alto relieve.

A continuación Otra Vez Martínez Moro me auxilia con esta idea: "En la técnica encontramos una capacidad que alberga no sólo la voluntad exclusivamente mecánica sino decididamente conceptual"⁴⁴. Esta frase resume una intuición⁴⁵ casi un estado de ánimo difícil de explicar antes de comenzar este trabajo. Esta relación entre técnica y concepto en cierta forma era un sentimiento perturbador pues creía erróneamente que el "concepto" debía buscarlo en otro sitio que no fuera el taller. Continúa Martínez Moro: "Como hemos visto, tal relación directa entre técnica y lenguaje plástico viene determinada a priori en los medios de reproducción gráfica, levantados sobre las ideas de proceso y experimentación, toda vez que cada uno de ellos se define claramente en función de una tensión entre limitación y posibilidad"⁴⁶. De esta manera, el repertorio de técnicas que maneja el grabador (y las innovaciones que haga sobre ellas) define su propio lenguaje plástico, como un primer nivel de significado"⁴⁷.

Esta tensión de la que habla Martínez Moro es la que yo interpreto como generadora de mi discurso conceptual en este momento. Y el resultado de la resolución a esa tensión se traduce en una obra en donde desde el mismo Grabado yo logro abrir un espacio creativo, a partir de potenciar ese aspecto "tridimensional" de la obra gráfica



Claudio Echevarría
Diseño de un primer módulo, 2000
Collagraph
26 x 10 cm.

⁴⁴ Martínez Moro. *Op cit.* p.38.

⁴⁵ La idea de la intuición como una forma de pensamiento latente en las poblaciones criollas americanas como herencia indígena es una influencia muy fuerte en mi formación. Esta idea es desarrollada por el Filósofo argentino Rodolfo Kusch en su obra: *el pensamiento indígena y popular en América*, Ed. Hachette, Buenos Aires 1977.

⁴⁶ El subrayado es nuestro.

⁴⁷ Martínez Moro. *Ibidem* p33.

hacia la apertura de diversas posibilidades expresivas, como puede ser la instalación gráfica e incluso lo que podría considerarse como "objeto gráfico". Así pues, el trascendental determinismo de la técnica y su inmanencia en el objeto artístico será nuestro punto de arranque en la actualización del concepto de grabado.

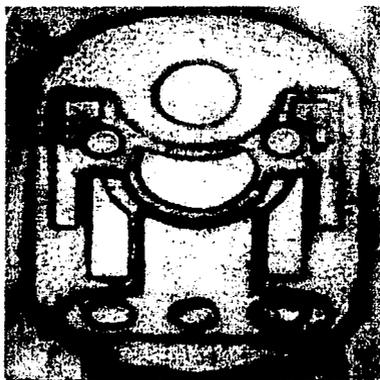
Haciendo un resumen hasta aquí. El resultado del trabajo mencionado fue el considerar a la estampa como una obra en relieve, de ahí en más considerar una serie de ideas que conforman el concepto de una obra tridimensional surgida del campo de la gráfica. Este proceso no fue lineal y en el mismo fueron surgiendo variables que guiaron el curso de la experimentación y el desarrollo de la investigación.

EVOLUCIÓN TEMÁTICA DEL PROYECTO PLÁSTICO

Una de las variables mencionadas en el apartado anterior fue la resolución temática de la obra que al comenzar el proyecto no fue considerada. Creo que vale la pena mencionar tal proceso temático. La proposición inicial surgió, como ya se citó anteriormente a partir de la cuestión de resolver "técnicamente" el concepto de manejo tridimensional en la obra gráfica. En el comienzo del trabajo realicé una serie de imágenes no figurativas de carácter geométrico, sin una temática establecida, y como intención de un ejercicio compositivo, privilegiando el aspecto formal y de resolución técnica. En donde poder explorar las posibilidades de creación de volumen en la superficie de la estampa y la presentación tridimensional de la misma, dándole prioridad a este aspecto técnico sobre el hecho expresivo y temático⁴⁸

⁴⁸ Nota del autor: Esta idea surge de la propuesta de trabajo realizada por Weiciss Wong en su obra: *El Diseño 3D y tridimensional*, en donde el autor propone un estudio estrictamente formal de la obra y sus posibilidades de diseño.

Existió una primera ruta de acceso a la experiencia, utilizando el medio digital para la elaboración de los estudios iniciales y bocetos relacionados. Bajo esta tónica se optó por utilizar un programa de dibujo vectorial (Corel Draw 8), pensando en las posibilidades que estos ofrecen en la elaboración de diseños en formatos geométricos, adecuados para el manejo de los elementos plásticos elegidos inicialmente para la composición. En una primera apreciación se puede decir que este medio sí cumplió con las expectativas esperadas. Por la ágil utilización de las propias herramientas del programa y las prestaciones de los recursos en el manejo de la imagen, pudiendo realizar una gran cantidad de pruebas así como sus posibles aplicaciones y combinaciones.



Claudio Echavarría
Una madre, 2001
Collagraph

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En la fase inicial del diseño se pensó en la creación de figuras geométricas con características modulares para luego desarrollar distintas alternativas de composición. A medida que se realizaban las figuras, éstas remitían a figuras antropomorfas de signo femenino. Este hecho dio comienzo a un planteo inicial de orden temático, como era la posibilidad de guiar el proyecto artístico hacia un asunto determinado en ese momento por la idea de lo femenino con su posibilidad de procreación y la capacidad de albergar vida, la *interioridad* de la mujer.

Este acción dio lugar a un primer cambio en el planteo de la imagen: ya no sería necesario una estructura modular en la composición bidimensional sino que el módulo sería utilizado en forma más libre en el plano de representación. Asimismo comenzó una búsqueda por redefinir ésta imagen de lo "femenino" no pensando en términos de la figura de mujer, más bien pensando en dos aspectos como son: la promesa de la vida representado por la semilla portadora de la misma, y del espacio que la recibe, la alberga y protege, dándole la posibilidad de crecer.

En este proceso temático conceptual —en la formulación de estas ideas que conforman una trama en donde se apoyó el hecho artístico— es interesante hacer notar la coincidencia no advertida en primera instancia, sobre un hecho que atraviesa nuestra vida cotidiana, como es el avance de las investigaciones en el campo genético, y cuyos resultados son perturbadores, en primera instancia por un desconocimiento real de la situación a la que se enfrenta la humanidad a partir de estos experimentos. La cuestión, no es estar en contra del avance de la ciencia sino la sensación de desamparo en la que se encuentra cualquier persona del planeta, en relación con la posibilidad de manipular el embrión humano así como pensar en "el ser humano perfecto" son cosas ya de la realidad, no de la ciencia ficción. Podemos pensar que como en el siglo XIX y parte del XX, el paradigma de progreso fue la máquina que desató la revolución industrial.

Hoy nos encaminamos hacia un nuevo paradigma salido del mundo biológico probablemente la humanidad abandone el desarrollo de nuevas máquinas buscando crear nuevos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

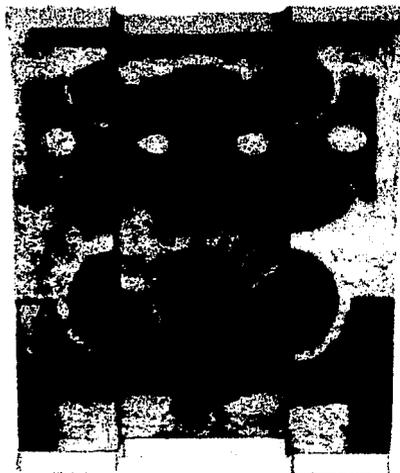
“organismos” que realicen el mismo trabajo de forma más “eficiente”. La posibilidad de que el hombre pueda manipularse a sí mismo significa una dialocación de toda la infraestructura religiosa, moral y ética que actualmente sostiene al orden social establecido.

Las consecuencias son impensables y no es intención de este trabajo profundizar en este aspecto, sin embargo el tema es para reflexionar y sobre todo vale la pena considerar su repercusión en el arte, como nos dice Luis Camnitzer⁹⁹ en su nota: *Arte y Ciencia* publicada en la revista *Art Nexus* N°39, 2001, “...que por ahora el tema genético nos queda grande. Si queremos meternos en ese tema tendremos que revisar radicalmente nuestras ideas sobre el arte”.

Considero que en esta época, tal vez más que en el pasado los artistas se encuentran enfrentados (como el resto de la sociedad) con una situación de un nivel traumático de gran violencia, desde la explosión de la bomba atómica hasta nuestros días en donde algunos artistas buscan adecuar su producción, como una reacción a tales circunstancias, como parte de la misma sociedad que lo provoca. Sabemos que los resultados son tan variados y valiosos como la cantidad de artistas que lo intentan y consideramos que un análisis de estos hechos supera el propósito de esta investigación aunque somos conscientes de la necesidad de una profunda reflexión sobre la realidad en la que como artistas nos encontramos.

⁹⁹ Profesor de Artes Visuales de la Universidad del estado de Nueva York, College at Old Westbury.

Este es un primer aspecto del citado proceso temático que se vincula posteriormente con el planteo conceptual descrito al comienzo de este apartado, que continuando con el trabajo del taller fue tomando un nuevo rumbo. Obtenidas las primeras pruebas de estado y algunas estampas, se procedió a realizar pruebas en la presentación volumétrica de las estampas con la ejecución de unos cuerpos geométricos en forma de prismas con base rectangular y triangular respectivamente. De estas pruebas iniciales surgieron unas primeras estructuras con una configuración de carácter arquitectónico, con una fuerte reminiscencia a construcciones de culturas antiguas como podrían ser las mesopotámicas o prehispánicas, en forma de estelas o frisos en relieve, por ejemplo. Estos primeros resultados, reforzaron la idea sobre la reminiscencia de aquellos aspectos de la fertilidad y el culto a la vida practicado por la humanidad desde tiempos muy remotos y que podemos encontrar en el inicio de la cultura humana como lo menciona Henri Delporte en su obra *La imagen de la Mujer en el Arte Prehistórico*



Claudio Echevarría
Módulo tridimensional, 2001
Hecografado pliego
55 x 45 x 15 cm.

La obra obtenida en esta instancia es el primer acercamiento logrado en la utilización del volumen y es importante considerar que desde el primer planteo de la imagen (citado al

comienzo de este apartado), hubo un importante desplazamiento en el planteo temático, centrado como dijimos anteriormente en la creación de la vida. En este caso en su aspecto de fecundidad, en donde se fue decantando una imagen que partió de una composición impersonal hacia una imagen más sugerente, podemos decir con mayor potencial expresivo.

Cabe citar un dato curioso y a la vez revelador en el sentido de que estaba en el camino correcto, es el siguiente encontrándome en la búsqueda de material bibliográfico descubrí un libro de antropología²⁰ en donde aparecen unas pequeñas figurillas halladas en cuevas de Europa, las cuales tienen un parecido notable a las formas que fueron surgiendo en este proceso de trabajo. Esto me lleva a pensar en una “vuelta de la historia”, donde me encuentro intentando hablar de nuestra condición humana a través de su posibilidad de creación y el compromiso que eso constituye sobre todo en estos tiempos en los que el hombre parece no tener muy en claro cuál es su destino en este mundo, y en donde surge desde el pasado más remoto esa imagen que me da la posibilidad de expresar en forma creativa esto que tanto me inquieta.

La búsqueda se orienta entonces, hacia la formulación de una imagen que contenga en forma



Figurillas estilizadas de Venus, de carbón, de la cueva Peterfels Archivo fotográfico de Würtemberg. En: *La imagen de la Mujer en el Arte Prehistórico*, Henri Dalsport, 1963

simbólica mi inenarrable esfuerzo por mantener la esperanza y la confianza en la humanidad. La fortaleza para esta enorme tarea quizás la encuentre en la posibilidad que me da el arte, que me

²⁰ Pierre Honoré, *El Libro de la Edad de piedra*, p.296

pone a la vez en una situación de privilegio y de gran compromiso social, no por pensar que el arte cambiará el curso de los acontecimientos. Pero como creador de una imagen, de un objeto artístico, uno queda comprometido con su comunidad, sin proponérselo está diciendo *por* otros y *para* los demás.

Creo en la necesidad de dejar explícito ese compromiso como parte de la humanidad de mantenemos vivos, de defender la vida en este planeta con dignidad y respeto sobre todas otras cuestiones. Para esta tarea pueden existir tantas alternativas como individuos se lo propongan, en mi caso y con mi capacidad de trabajo artístico puedo ofrecer mi esfuerzo plasmado en una obra que hable del hombre en términos genéricos como hacedor de vida y la mujer especialmente como portadora del germen de esa vida. El trabajo continúa, y el camino queda libre para otros hallazgos y la posibilidad de seguir descubriendo nuevas posibilidades expresivas.



Claudio Echevarría
De la serie Oquedadas 2002
Técnica: Collage
Dimensiones: 20 x 12 cm

EN LA BÚSQUEDA DE UNA IMAGEN

En este punto es importante realizar una recapitulación. El origen del presente proyecto, como ya lo mencionamos anteriormente parte de una proposición inicial con la pregunta cómo resolver técnicamente el manejo tridimensional en la obra gráfica, esta cuestión surgió por la observación del trabajo en el taller que dio como resultado la siguiente reflexión: el Grabado en sus distintas técnicas ofrece la posibilidad de crear un volumen real, (como lo explicamos anteriormente en el apartado "la estampa y el volumen" en este mismo capítulo)⁵¹. Los resultados técnicos obtenidos en esta primera instancia del trabajo son positivos tanto por los resultados plásticos, como por la experiencia en la propuesta de investigación. El proceso continuó evolucionado desde una preocupación de tipo formal hacia un planteo conceptual como es el vincular la tercera dimensión como un acontecimiento gráfico incorporando un asunto temático como es la representación de este aspecto de la fecundidad: lo que puede nacer, crecer y fortalecerse desde su cuidado y sobre todo de aquello que le da albergue y contención. Podemos encontrar antecedentes en nuestra cultura sobre el tratamiento de este tema desde el arte paleolítico como menciona Henri Delparte en su obra *La Imagen de la Mujer en el Arte Prehistórico*.⁵²

⁵¹ Este aspecto de la investigación se desarrolló en la búsqueda de antecedentes sobre la experimentación e investigación en el Grabado y particularmente en antecedentes sobre la aplicación del volumen en la gráfica a partir de entrevistas a diferentes artistas que trabajan sobre dicho tema, además de la experiencia realizada en el proyecto de producción personal, mismo que se documenta en este capítulo.

⁵² "Las figuraciones son imágenes de la fecundidad: Ciertos números de autores, entre los que cabría recordar a Pisto, Hornes, Manghin y particularmente el conde Sagnese, han insistido en la claridad de la representación de los caracteres femeninos, y refiriéndose, una vez más, a la consagración etnográfica, han deducido que las figuraciones femeninas, particularmente del mundo gravetiano, han sido imágenes de fecundidad". En: Henri Delparte, *La Imagen de la Mujer en el Arte Prehistórico* p.289.

En la misma obra encontramos también que a la pregunta ¿Por qué se han hecho estas estatuillas? Se menciona la respuesta de L. Passemard: “Debemos confesar que no tenemos ni idea y que muy posiblemente jamás la tendremos. Estas imágenes, obras de primitivos muy remotos, derivan realmente de su propia mentalidad, de esa mentalidad ya casi impenetrable para nosotros en el mismo primitivismo actual y que es totalmente inescrutable cuando se trata de gentes paleolíticas”⁵³.

En este sentido apelando a una “licencia poética” tomamos la interpretación de la fecundidad como motivo de tal arte para elaborar ésta propuesta: la creación de un signo gráfico del vientre materno, el albergue de la vida.

Sabemos que el hombre se ha expresado por medio de signos y símbolos, que ha desarrollado a todo lo largo de su existencia; algunos de estos signos y símbolos serán comunes a la mayoría de las culturas y sus religiones. Pudiéramos decir que los signos son propios de la naturaleza humana mientras que los símbolos serán específicos de determinada cultura.⁵⁴

En este sentido se considerará el desarrollo de la imagen hacia un símbolo, como síntesis de la elaboración de la imagen realizada como un registro del proceso efectuado y hacia la culminación del trabajo realizado en esta investigación.



Claudio Echeverría
Oquendo 2001
Carborando
15 x 15 cm

⁵³ Pierre Honoré, *Ibidem*, p.286.

⁵⁴ Soto-Hoy García Fernando, *Signos y símbolos Sagrados*, p.11.

ASPECTOS TÉCNICOS

La incorporación de volumen en la estampa y el manejo de la misma en el espacio, es abarcada por los artistas grabadores desde distintas resoluciones técnicas y con propuestas conceptuales diferentes.

- En el caso de mi trabajo considere tres aspectos:
- El primero la realización propiamente de la estampa.
- El segundo la aplicación del volumen a las mismas.
- El tercero el manejo de éstas en el espacio.

En el primer aspecto de la realización de la estampa adopté inicialmente dos técnicas para la resolución plástica de la imagen a utilizar en el proyecto, estas técnicas —ya incorporadas a las disciplinas gráficas— Como son el hueco grabado con entintado por sistema de viscosidad de las tintas⁵⁵ y el *collagraph*⁵⁶.



Claudio Echevarría
Sin título, 2001
Huecograbado entintado por viscosidad de tintas
34.50 x 24 cm.

⁵⁵ Técnica desarrollada por Krystina Reddy, quien al modificar la viscosidad de las tintas utilizando aceites de linaza crudo, logra superponer simultáneamente varias capas de tintas de color diferente sobre una misma placa, pasando una sola vez por el tiraculo, obteniendo así una estampa cromática. Esta técnica logra gran difusión a través del taller 17 de William Maytas.

⁵⁶ Se utilizó el término *collagraph* como el mejor que describe el proceso de creación de una matriz por adición de diferentes elementos, *collagraph* se puede relacionar tanto con la voz griega "collis", que significa paguamano, como el término francés "coller", que significa pegar, y su terminación "graph", que procede de la palabra inglesa "graphy", referente a algo impreso o grabado.

Ambas técnicas tienen su origen en la segunda mitad del siglo XX.⁵⁷ Para la aplicación de estas técnicas se utilizaron matrices de metal y otras compuestas de cartones de diferentes espesores como así también placas de *triply* y acrílico, materiales que se combinaron para la creación de las mismas, se experimentó también, con epoxi para la elaboración de las matrices, descartando este material por considerarlo sumamente tóxico, aunque su aplicación se puede juzgar satisfactoria para la elaboración de matrices con un considerable relieve.

Aprovecho para destacar, de igual forma que la utilización de la técnica del *collagraph* obedece también a que la misma ofrece la oportunidad de utilizar materiales de baja toxicidad así como la posibilidad de trabajar con materiales reciclados y de esta forma uno como grabador también obtiene un beneficio tanto de salud como económico.

Los primeros diseños aplicando una estructura modular los lleve al taller en donde los transferí a placas de cinc de las siguientes dimensiones 34.50 x 24 centímetros, elaborando matrices en hueco-grabado para su posterior impresión con el sistema de entintado por viscosidad de las tintas. Esta primera producción se descartó por considerar que el resultado obtenido no cubría las expectativas deseadas.

En forma paralela se realizaron matrices en pequeño formato en un total de 15 y de las siguientes dimensiones: 17.50 x 12.50 y 43 x 30 centímetros, en la técnica de *collagraph* con la que comienzo a experimentar con la posibilidad de aplicar volumen a la estampa a través del gofrado⁵⁸ y luego con el entintado de las mismas matrices.

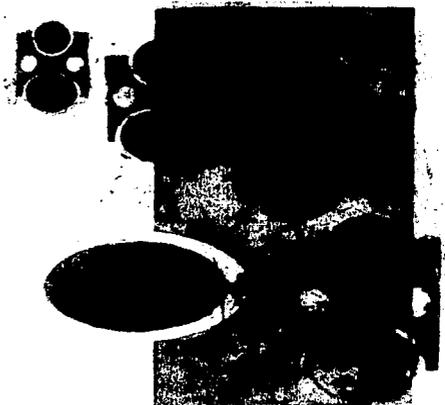
⁵⁷ Más información al respecto la podemos encontrar en: *Intaglio Simultaneous Color Printing*, Krishna Reddy, State University of New York Press, Albany, 1988 y en: *Técnicas Aditivas en el Grabado Contemporáneo*, Juan Carlos Ramos Candeliz, Granada España, 1992.

⁵⁸ Nota del autor Gofrado: domivel pronunciado o terrazo, generalmente utilizado en impresión para producir efectos de relieve en el papel con o sin tinta. También operación de estampar en seco sobre un papel

Posteriormente realicé una serie de nueve placas de hierro con las siguientes dimensiones 58 x 45 centímetros. Manteniendo en un principio una composición de estructura modular rígida, más adelante el manejo del módulo se volvió un tanto más libre en su composición y en el tratamiento de la figura, obteniendo una imagen que considero más rica visualmente. Se destaca que tal resultado obedece a un mayor dominio de la técnica utilizada.

El segundo aspecto, la aplicación del volumen en la estampa, como mencione anteriormente la técnica escogida es el *collagraph* para crear volumen en la estampa adoptando la misma por la posibilidad de crear matrices con una importante variación de relieves, la creación de relieve esta directamente relacionada con la diferencia de niveles que tiene la matriz. Si bien la razón de esta tesis no es la de elaborar un manual de procedimiento técnico³⁹ si es importante detallar el proceso de entintado y sobre todo de la impresión de estas matrices.

Una vez realizada la matriz correspondiente se procede al entintado de las mismas, si la obra así lo requiere. Las posibilidades de entintado son varias y van desde el entintado intaglio como en las técnicas de hueco grabado, incorporando la



Claudio Echevarría
Sin título, 2001
Huecograbado entintado por viscosidad de tintas
58 x 45 cm.

³⁹ Nota del autor: para tal fin consultar: Técnicas Aditivas en el Grabado Contemporáneo, Juan Carlos Ramos González, Grande España, 1992.

posibilidad de utilizar un entintado local como el que se aplica en la técnica de entintado con tampón o a la *poupée* hasta la combinación de estas posibilidades con la aplicación de rodillos con la técnica de entintado por viscosidad de tintas. El detalle a considerar en el entintado del intaglio es la posibilidad de aplicar la tinta mezclada con vaselina para otorgarle a ésta un poco más de fluidez y de esta manera facilitar la limpieza de la placa, la proporción de esta mezcla puede variar según la característica de la placa a entintar, si ésta tiene mucha textura será mayor la cantidad de vaselina utilizada, como una proporción media podemos pensar en una parte de vaselina por diez de tinta.

La aplicación de la misma se puede realizar con un pincel del tipo utilizado para el óleo como también cepillos dentales estos últimos resultan ser muy útiles sobre todo en la aplicación de la tinta en zonas con mucha textura o zonas con vértices muy pronunciados.

La limpieza o desentrapado de la matriz es como los realizados en el hueco grabado, aunque por las características de las matrices, que necesitan mucha tinta inicialmente, el trabajo de limpieza es mucho más laborioso, incluso en este proceso, es en donde se necesita mucha pericia para lograr una buena impresión posteriormente.

Si la intención es utilizar rodillos es importante tener la precaución de que los mismos corran en forma pareja sobre la matriz, debemos pensar que por las características de las mismas se pueden presentar superficies con grandes desniveles que pueden impedir que el rodillo deposite la tinta en forma pareja sobre la matriz. Tenemos la posibilidad de utilizar unas guías del mismo espesor más alto de la placa, colocadas a los costados de la matriz por donde realizaremos el rodillo de esta manera el mismo correrá en forma equilibrada sobre la matriz (ver ilustración N° 1).

La impresión de las matrices puede considerarse como el aspecto más importante de este proceso y el que requiere de más cuidados, que implican la elección del material que será el soporte de la imagen, como también el recaudo que se debe tener al momento de utilizar el tórculo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En esta oportunidad se utilizó como soporte de la imagen papel *Super Alfa* de 300 gramos de la marca *Guarro* además se utilizó loneta, cada uno de estos materiales ofrecen alternativas diferentes. El papel funcionó muy bien recogiendo la información de la matriz en su totalidad y

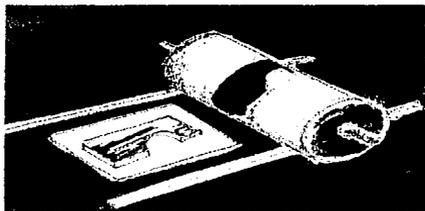


Ilustración N°1

con gran precisión, así mismo ofrece muchas posibilidades para la presentación posterior de la obra. La loneta brindó el beneficio de lograr un gofrado de mayor relieve, y por las características de este material ofrece una variedad de posibilidades en la presentación del trabajo. En este caso el lienzo fue tratado con una imprimación de gesso que ofrece tres opciones interesantes:

- 1) Ayuda a lograr una superficie tersa.
- 2) Crea una superficie más "modelable" pues se forma una superficie flexible por la tela y a la vez adquiere una rigidez que mantiene el relieve adquirido.
- 3) Da la posibilidad de realizar un tratamiento de superficie al soporte de impresión.

Un último detalle para la utilización de tela como soporte de impresión, una vez realizada la impresión y logrado el relieve esperado existe la posibilidad de dar mayor rigidez a la superficie para que mantenga el relieve adquirido, como la tela es un material con cierta flexibilidad puede ocurrir que el relieve logrado se pierda pues la tela puede buscar su forma anterior, perdiendo el

relieve logrado, esto se puede impedir aplicando un material que ayude a endurecer el soporte en este caso se utilizó resina poliéster aplicada con pincel en la parte posterior de la tela.

Luego de la elección del material de soporte de la imagen y su preparación, y luego del entintado de la matriz, si fuera necesario, se procede a la impresión a través de tórculo, este procedimiento no varía demasiado a cualquier impresión conocida sólo deben tomarse algunos recaudos: En el manejo de la presión —por el relieve de las matrices— en general mayor al de una placa de metal, se recomienda colocar unas guías en los costados de la platina las mismas que deben superar el largo de la matriz (de igual forma que los utilizados para entintar), esto es para que después de pasar la matriz a través de los rodillos los mismos queden apoyados en las guías

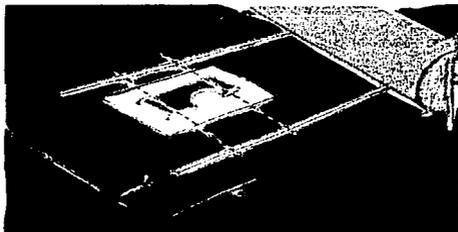


Ilustración N°2

manteniendo la misma altura inicial (ver ilustración N°2).

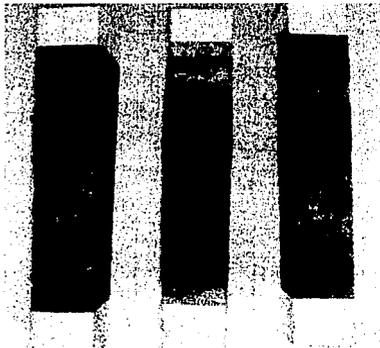
Un detalle importante es la utilización de una manta de hule espuma entre la matriz y el fieltro este puede ser de una pulgada de espesor, esto es por dos motivos, el primero proteger el fieltro. El segundo y más importante para nosotros es que el hule espuma al ser más liviano que el fieltro puede penetrar mejor en los bajos niveles de la matriz ayudando a que la tinta tome contacto con el soporte de impresión y además que registre el relieve en forma más eficiente.

Otro paso a considerar en este proceso es el pasar la matriz por debajo de los rodillos varias veces, pues de esta manera el material de soporte de la imagen sea papel o tela, tiene posibilidad de irse acomodando sobre la matriz para copiar con mayor fidelidad el relieve de la misma.

Una vez obtenidas las estampas con el relieve deseado, procedí a la elaboración de la presentación de las mismas en relieve como un objeto tridimensional tal relieve se logró realizando una acción aparentemente simple como es el plegado de la estampa, efectuando distintos dobleces mismos que generan un volumen considerable. Esta acción me ofreció dos posibilidades: La primera es la de obtener distintos poliedros, los elegidos en primera instancia fueron: prismas con base rectangular, triangular y cilindros.

La segunda es la creación de planos quebrados con diferentes formatos que ofrecen la posibilidad de presentar los mismos como planos en un espacio de recorrido total. Así la combinación de estos recursos sumados a estructuras de carácter modular, ofrece una obra con fuerte presencia visual y particularmente se puede apreciar que la obra se enriquece y toma sentido con el volumen adquirido.

En cuanto al color se realizaron pruebas favorecidas por el propio sistema de entintado, este paso fue muy importante para definir que en las estampas resultantes el color no era una variable determinante, por lo que su aplicación se considerará posteriormente como un factor secundario tratando de que el mismo quede supeditado a la estructura formal de la obra, tanto



Claudio Echavarría
Sin título, 2001
Collagraph, plegado
45 x 50 x 15 cm

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

para la producción en hueco grabado como para el *Collagraph*. Asimismo se considera también la posibilidad de utilizar el *gofrado* puro con ausencia de tinta, aprovechando la incidencia de la luz sobre el volumen resultante.

Vale mencionar que todo el trabajo realizado en el taller se basó en un constante cruzamiento de las experiencias realizadas. En todo momento se trabajó en forma paralela y simultáneamente con las diferentes técnicas adoptadas y la definición de una matriz y su impresión o la composición a utilizar correspondió a la atenta observación de cada uno de los pasos realizados. De esta forma cada experiencia de trabajo ha alimentado y enriquecido a la siguiente.



Claudio Echevarría
En San Carlos, 2001
Xilografía, grabado en P.V.C. impreso sobre loneta
60 x 40 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

CONCLUSIONES

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Es difícil hacer conclusiones de un proceso de trabajo que aun no culmina. Sin embargo, es posible realizar una mirada al progreso de este proyecto, en donde destaco dos aspectos importantes: la producción de la obra misma, el trabajo artístico propiamente dicho. Y el trabajo relacionado con la elaboración del documento de la tesis con su investigación de antecedentes, y su formulación teórica conceptual. Este último aspecto adquiere particular importancia en el marco de un debate instalado en el ámbito de la academia, sobre la necesidad de que un productor de arte tenga que ser al mismo tiempo un investigador teórico. No es intención aquí de entrar en un debate que tiene muchas aristas y puntos de vistas muy dispares. Sí cabe mencionar el carácter eminentemente experimental que posee el arte en general, eso es un punto que no entra en discusión, sin embargo, la polémica se suscita inevitablemente, en tal sentido.

Por mi parte reconozco en mi trabajo una actitud "investigativa" podría decir, igual que muchos colegas. También comprendo la situación académica que me pone en la posición de dejar explícita mi investigación como artista y es ahí en donde encuentro la diferencia y el valor del trabajo realizado.

De todas formas es muy importante considerar lo oportuno del hecho que un grabador pueda tomar un tiempo para reflexionar sobre una disciplina tan antigua y con tan pocos antecedentes en su producción teórica en relación con otras disciplinas de las artes plásticas en general, y de una escasez significativa por lo menos en países como México y Argentina.

Sin pretender que todos los artistas tengan que ser investigadores (en el sentido de tener que dar cuenta en forma escrita de su producción artística), en el caso de los artistas grabadores es necesario que amplíen su campo de acción, teniendo la capacidad de reflexionar sobre su producción y trascender al hecho técnico de su oficio como única variable de análisis y valoración. Situación que como sabemos puso al grabado en una posición desventajosa, podemos afirmar también por la intransigencia de una ortodoxia anacrónica hacia dentro del Grabado

mismo. El cual es más que una técnica de reproducción, es una disciplina que ofrece posibilidades y grandes recursos para la expresión plástica y visual y lo será más aun si el artista grabador incorpora a su quehacer, la reflexión y el análisis sobre los temas que le son propios en el discurso y el manejo del lenguaje visual, en lo que realmente "se puede decir" no sólo en "como se dice" que esa es la parte técnica.

En este sentido, después de una experiencia de trabajo en el taller de grabado por más de 12 años considero que la evolución del Grabado como medio de expresión plástica y visual esta dado en su intrínseca capacidad de experimentar, de investigar desde el área técnica pasando por el desarrollo teórico y conceptual incorporando todos los recursos disponibles también desde otras disciplinas si es necesario, para enriquecer su lenguaje y recurso expresivo.

De esta manera se pensó el presente trabajo, él mismo partió de la experiencia realizada en el taller, pero básicamente en la reflexión de los resultados de esa experiencia, cuya consecuencia fue distinguir un aspecto de la producción en el campo del grabado como es la capacidad de generar relieve en una superficie determinada, o sea, la generación de un volumen. Ese hecho llamó mi atención y fue la base para el desarrollo de una idea que comprendiera esta capacidad como un código de la representación gráfica. Tal consideración trajo dos situaciones a resolver, la primera sería ¿Cómo poder incorporar la utilización de este recurso a mi lenguaje visual? Y la segunda sería resolver técnicamente dicha incorporación.

A lo largo del presente trabajo se fue dando cuenta de los resultados de dicha búsqueda y lo importante de destacar en este punto es la confirmación y la validez de entender el trabajo artístico como una construcción interpretando lo expresado por Gadamer, y desarrollado oportunamente en este trabajo.

En cuanto a los resultados obtenidos es interesante pensar en cuatro aspectos para realizar un análisis, el primero se refiere a la producción plástica en si misma, en donde encuentro que el

resultado es positivo, pues sí puede avanzar en mi crecimiento profesional, en donde observe un afianzamiento en las posibilidades técnicas que se puede apreciar en los resultados del producto plástico obtenido. En el mismo aspecto encuentro positivo la experiencia realizada en donde desde el mismo Grabado se logró abrir un espacio creativo, a partir de potenciar ese aspecto "tridimensional" de la obra gráfica hacia la apertura de diversas posibilidades expresivas, como puede ser la instalación gráfica e incluso lo que podría considerarse como "objeto gráfico". Así pues, el trascendental determinismo de la técnica y su immanencia en el objeto artístico puede ser considerado como el punto de arranque en mi actualización del concepto del Grabado.

El segundo aspecto a considerar es en relación con mi propio desarrollo teórico conceptual, a este respecto puedo decir que fue la parte más difícil y con mayores desafíos a enfrentar, los mismos van desde adoptar un elemento como la computadora como medio de expresión a la hora de traducir el trabajo en palabras hasta aspectos más complejos, como pueden ser, el abordar una gran cantidad de material teórico que ayude a reforzar el cuerpo de ideas que van dando forma al concepto artístico construido. En tal sentido queda mucho trabajo por realizar y el resultado de esta producción es sólo el comienzo de la tarea futura, Aquí retoma esa idea de "salto Racional" mencionada anteriormente para definir una actitud de trabajo en donde entender la tarea de reflexión teórica como una creación con el mismo valor de aquella obra que uno realiza en el taller.

El tercer aspecto es el de reconocer el trabajo realizado como un gran aporte a mi experiencia docente, no sólo por lo mencionado como desarrollo teórico sino por la posibilidad de volver a reflexionar sobre el taller de grabado como un espacio de enseñanza con una gran posibilidad creativa y de mi lugar como formador dentro de la enseñanza artística.

El cuarto aspecto y sin dudas el más importante se refiere a un hecho trascendente en mi desarrollo artístico y es haber podido realizar una síntesis de toda esta experiencia de aprendizaje

en una obra en donde se conjugan, creo yo, afortunadamente dos momentos, uno inicial en mi posibilidad expresiva a través del trabajo xilográfico mencionado con anterioridad y este momento que culmina con la incorporación de este concepto de manejo tridimensional en una obra que da cuenta de este proceso de investigación. Pero sobre todo en la idea de haber encontrado una bisagra, como también menciono en alguna parte de este trabajo, que me diera la posibilidad de unir estas experiencias en un hecho expresivo que resultara significativo esencialmente para mí.

Esta obra que se despega formal y temáticamente de todo lo realizado en el período de trabajo académico pero que igualmente parte del mismo hilo conductor que es la memoria humana es también esa síntesis de mi propia vivencia como ciudadano y artista. Esta obra que se presenta en el anexo uno de este trabajo. Es una obra titulada "de la memoria" es una instalación gráfica de composición modular realizada en la técnica de la xilografía incorporando una forma de entintado a modo de monocopia, con dicha obra descubrí un camino diferente en mi trabajo plástico sin duda enriquecido por la experiencia puesta a consideración en este documento.

El tiempo dirá si este trabajo aporta algo en sentido artístico, no creo que sea ahora el momento de realizar un juicio al respecto de mi parte. Lo que sí puedo afirmar como cierre o como menciono en la introducción de este trabajo es tener la certeza de avanzar en la búsqueda de respuestas o por lo pronto de una "respuesta provisional" que permita continuar con la búsqueda y el esfuerzo, desde nuevos cuestionamientos hacia la exploración de diferentes caminos para la creación y la expresión tanto en la producción personal como en la enseñanza artística en donde el Grabado desde el taller como lugar de encuentro tiene mucho por ofrecer, con respecto a este hecho puedo mencionar una charla mantenida con una compañera—precisamente en el taller—coincidiendo en que después de esta experiencia ya no podríamos volver al taller en las mismas condiciones en que partimos.

El compromiso es aún mayor y el resultado de esta investigación ojalá pueda convertirse en un peldaño hacia la construcción de un conocimiento colectivo.

Es importante hacer notar que esta tesis corresponde a una producción de "transición" comenzó en el siglo XX y finaliza a comienzos del siglo XXI este hecho que puede parecer anecdótico, sin embargo —aunque tal vez no trascienda en el propio texto— me encuentro conmovido profundamente por la realidad que me envuelve y probablemente con la misma angustia y desamparo que experimentaron aquellos artistas después de la llamada "segunda guerra mundial" y que dio indirectamente motivos para iniciar esta investigación. Hoy nos encontramos ante lo que algunos llaman el comienzo de la "tercera guerra mundial" y sin exagerar en un lugar de mayor desamparo de la sociedad civil, quedará por ver como nosotros los artistas y educadores del arte podemos hacer frente a tal desafío histórico. Y que probablemente sea en el futuro motivo de interés de una nueva investigación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

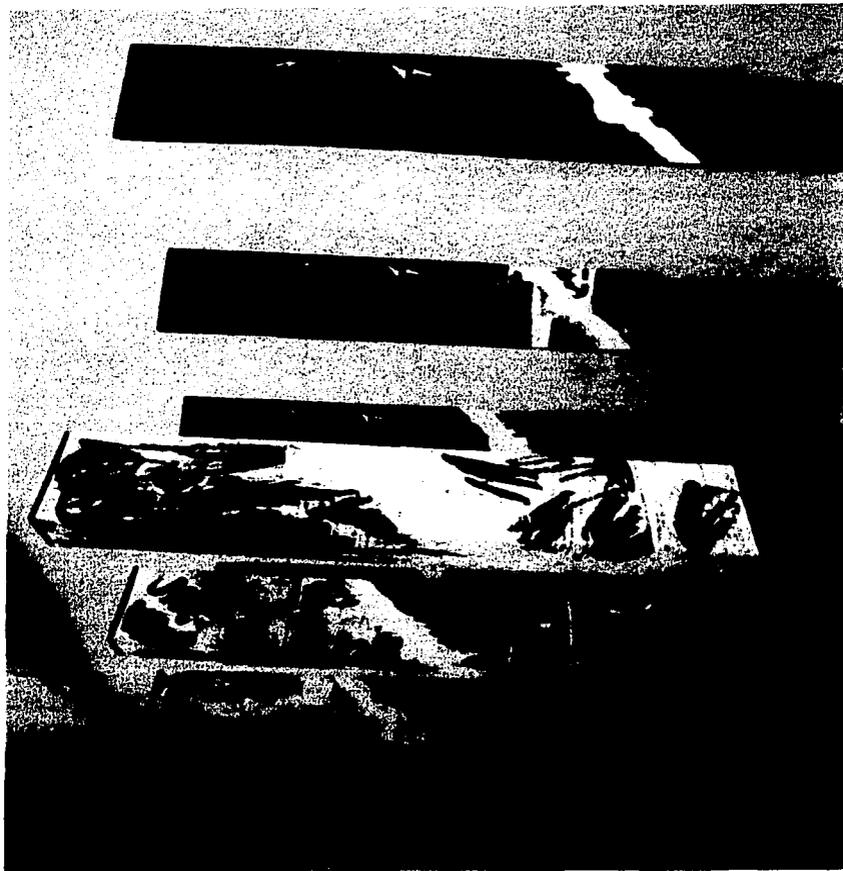


DL

REGISTRO FOTOGRAFICO

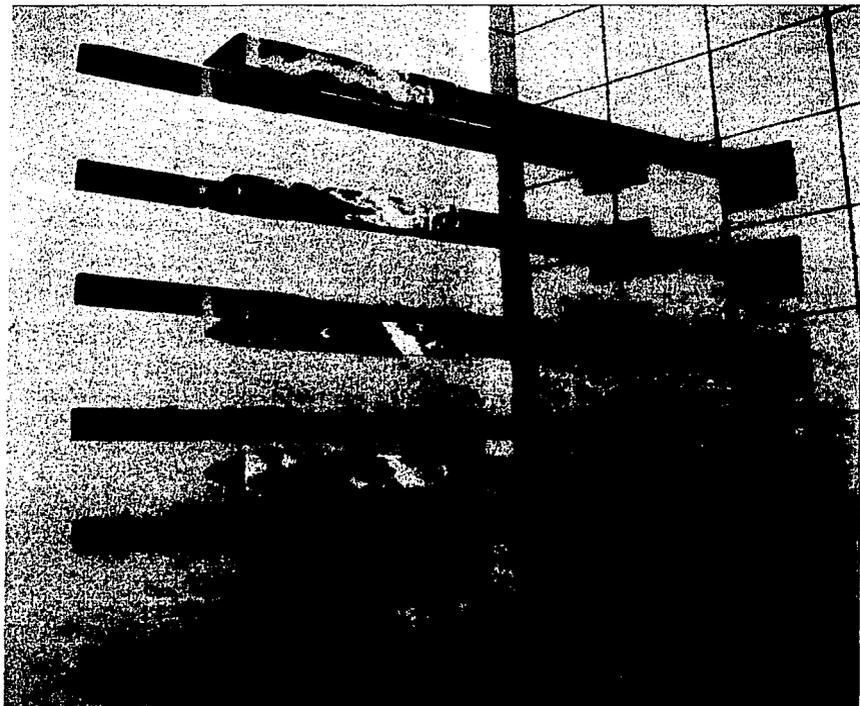
**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**



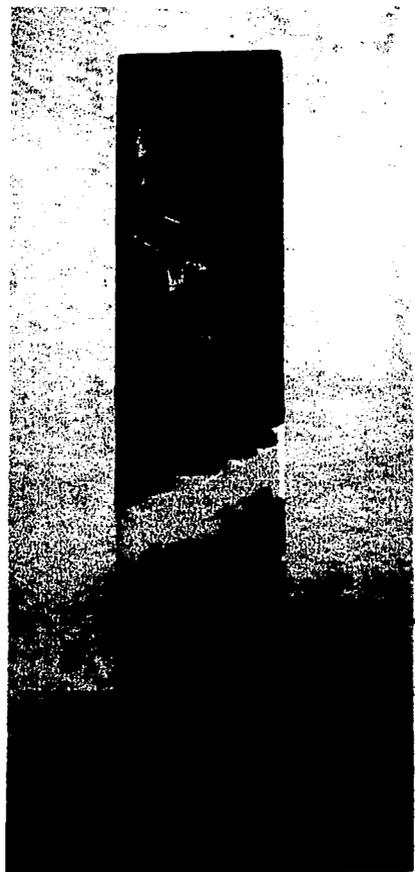
Arabato de la memoria, composición modular variable
Versión: #logofia, ofc2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Arbitrio de la memoria, composición, módulo variable
Técnica: fotografía, año: 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Asesinato de la memoria
(detalle)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Asbesto de la marmota
(detalle)



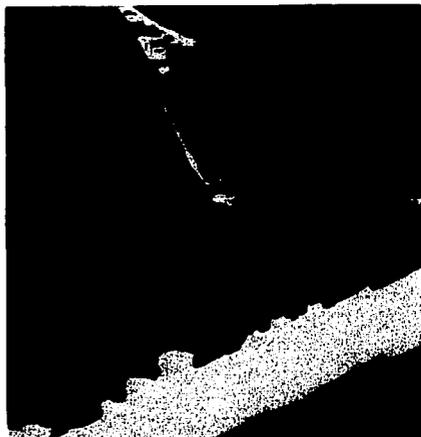
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Asociado de la memoria
(detalle)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

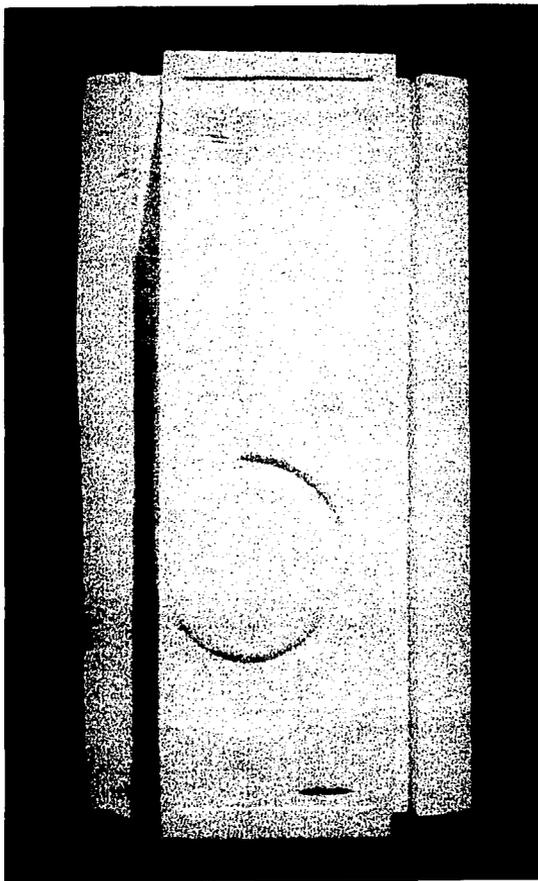
Arresto de la memoria
(detalle)





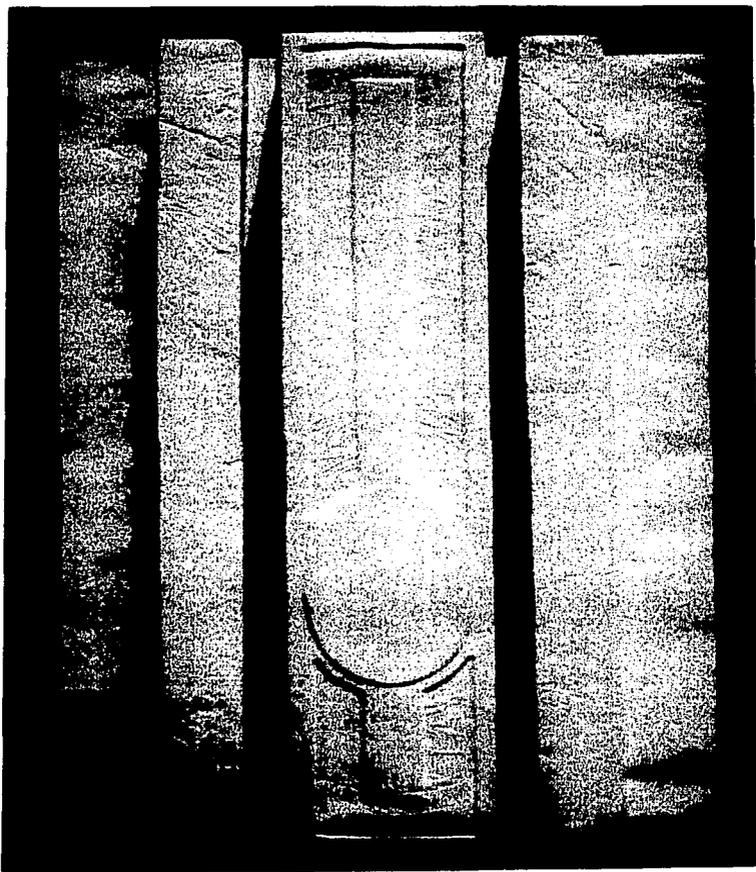
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Arbitrio de la memoria
(detalle)



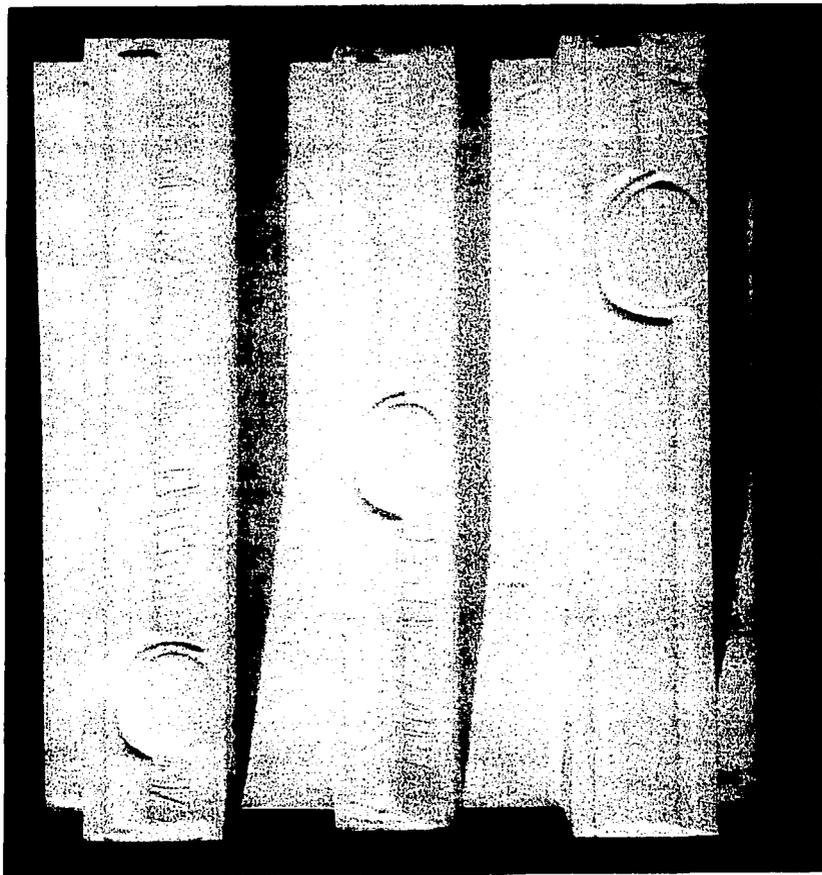
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Sete oquedad II
Técnica: Collageho, gollado y pliegado
dimensiones: 50x 20x 07 cm.
Año: 2003



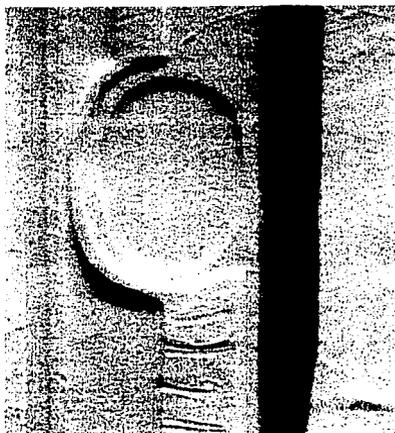
Seste oquedad I
Técnica: Collagrapho, gollado y plegado
dimensiones: 50x 27x 07 cm.
Año: 2003

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Serie oquedad III
Materia: Colopagra, goliado y plegado
Dimensiones: 50x 40x 07 cm.
Año: 2003

TESIS C
FALLA DE ORIGEN



Ouedad (distalles)



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

- Acha Juan**
1994
Las Actividades Básicas de las Artes Plásticas
Ediciones Coyoacan, Col. Arte. México
- Acha Juan**
1999
Arte y Sociedad Latinoamericana
Fondo de Cultura Económica, México
- Bosch Rafael**
1972
El trabajo Material del Arte
Editorial Grijalbo
- Crespi Irene**
1973
Léxico Técnico de las Artes Plásticas
Universidad de Buenos Aires
- Covantes Hugo**
2000
En Historia del Grabado en México
<http://www.cultura.df.gob.mx/covantes/>
- Delporte Henri**
1979
La imagen de la Mujer en el Arte Prehistórico
Colegio Universitario Ediciones Istmo
- Grabadores Argentinos del Siglo XX**
1982
Centro Editor de América Latina Buenos Aires
- Hayter Stanley William**
1981
New Ways of Gravure
Ed. Watson Guphill Publications New York

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Honoré Pierre

1984

El Libro de la Edad de piedra o polémica sobre nuestros antepasados

Editorial Destino, Barcelona

Ivins Williams M.

1975

Imagen Impresa y Conocimiento

Editorial Gustavo Gili, Barcelona

Kush Rodolfo

1977

El Pensamiento Indígena y Popular en América

Hachette, Argentina

López Anaya Jorge

1996

Matilde Marín Incisiones & Fragmentos

Fernando Arce Editor Buenos Aires

Lucie Smith Edward

1979

Movimientos en el arte desde 1945

Editorial. Emecé Buenos Aires

Martínez Rizo Felipe

1997

El Oficio del investigador Educativo

Universidad Autónoma de Aguascalientes, México

Moro Martínez Juan

1998

Un Ensayo Sobre Grabado

Editorial Crítica España

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ramos Guadix Juan Carlos

1992

Técnicas aditivas en el grabado contemporáneo

Universidad de Granada España

Sánchez Vázquez Adolfo

1972

Textos de Estética y teoría del Arte

UNAM, México

Soto-Hay García Fernando

1995

Signos y símbolos Sagrados

Universidad Iberoamericana, México

Tallman Susan

1996

The Contemporary Print: From Pre-Pop to Postmodern

Thames and Hudson, London

Wong Wuicius

1981

El Diseño Bi y Tridimensional

Gustavo Gili Editor, Barcelona

CATALOGOS Y REVISTAS

Artes Gráficas Panamericanas

Editor Mario de la Torre

1979

México

Revistas de Xylon Argentina Sección de la sociedad de grabadores en Argentina de Xylon internacional.

Revista científica de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Plata Argentina.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PAGINACIÓN DISCONTINUA

00266



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**LA TRIDIMENSION EN LA GRAFICA
EL VOLUMEN EN LA ESTAMPA Y ALTERNATIVAS DE PRESENTACION
DE LA OBRA GRAFICA EN TRES DIMENSIONES**

TESIS

Que para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales

PRESENTA

Claudio Daniel Echevarría Colombi

DIRECTOR DE TESIS

M. A. V. Eduardo A. Chávez Silva

ANEXO

ENTREVISTAS

MEXICO. D. F.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

2003

1-A

Las entrevistas aquí presentadas fueron realizadas en la ciudad de Buenos Aires, Argentina en el mes de abril del año 2001, a cuatro artistas gráficos. La elección de los entrevistados fue considerando su trayectoria artística y su ubicación generacional encontrando tres grupos que van desde los años 60 abarcando tres generaciones, las mismas que en estos momentos siguen en actividad.

Los artistas entrevistados son: Horacio Becaris, Matilde Marín, Adolfo Agüero, y Pablo Delfini.

Horacio Becaris, desarrollo su trabajo de investigación artística en forma individual desde los años 60. Matilde Marín y Adolfo Agüero respectivamente formaron parte de dos grupos con una importante trayectoria a nivel nacional e internacional. Pablo Delfini, es el más joven de todos ellos, trabaja en forma independiente aunque actualmente participa en la formación de un grupo de artistas plásticos.

Todos los entrevistados mostraron un gran interés en la propuesta y brindaron un gran apoyo, quedando abierta la posibilidad de seguir colaborando con la investigación.

El contenido de las entrevistas presentadas han sido editados, para facilitar su lectura atendiendo a los puntos específicos relacionados con el tema de investigación.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

HORACIO BECARIA

ENTREVISTA REALIZADA EN BUENOS AIRES ARGENTINA

EN EL MES DE ABRIL DE 2001.

Inicia la entrevista con una referencia a un reportaje realizado al Profesor Becaria, publicado en la revista Nolyx de la asociación de grabadores Xylon internacional sección Argentina.

Entrevistador: Sería interesante comenzar con la última pregunta realizada en aquel reportaje. En donde se le pregunta: ¿Cómo empezó a incorporar el volumen a su obra? Aquí usted explica en que momento, como en los años 70 empezó a hacer esta experiencia, luego lo dejó de hacer y posteriormente lo retomó.

Becaria: Todavía estaba estudiando, en el último año de mi carrera en la Cárcova. Yo fui alumno de López Anaya como lo menciona en este reportaje, él se jubila cuando yo me recibo es decir se termina un ciclo. Uno rastrea el motivo por el cual comienza algún proyecto, yo creo no ser el inventor de esto, obviamente algún dato tuvo que haber habido dando vueltas, todavía lejos Berni con los gofrados, y López Anaya quien incorpora el gofrado en la Argentina.

E: ¿Es él?

B: Es él, pero no a través del gofrado es en donde yo me meto en el volumen. Es decir, no es el gofrado lo que me lleva a esto, yo creo que fueron sus charlas, López Anaya es él que me incita a que mire, que observe, que vea, que trate de entender.

Yo creo, que me impactaron unas esculturas en bloque de madera, que estaban impresas. Yo dije, bueno la escultura ya no es la escultura modelada, tallada, sino pasa a ser un bloque con otra característica.

E: ¿Era una obra de López Anaya?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

B: No, era una obra de alguna artista *Pop* si no me equivoco es *Mariaol* una artista que trabaja en escultura con bloques de madera con el tema de la familia; tengo vagamente una imagen que me impactó y que a partir de hay empecé a trabajar.

Entonces comienzo a trabajar con la tridimensión, utilizo el troquel, el levantar el papel, a moverme en el plano y estoy ocupando un espacio tridimensional.

Cuando yo hablo de tridimensión en grabado no estoy hablando de la tridimensión escultórica, eso tiene que quedar bien claro no estoy modelando, no estoy tratando el mismo concepto.

La escultura no la he sentido nunca —en cuanto a la escultura como modelado— fijate que cosa curiosa, muchas veces me planteo esto: mi obra si bien no es escultórica, yo me meto con el volumen y no me siento manejando los elementos escultóricos, de ahí que cuando manejo esto no pienso que esté haciendo escultura porque no lo siento. Para mí la escultura es otra cosa totalmente distinta y con la pintura tampoco. Me siento bien con los elementos gráficos, con la gráfica.

Esta idea de la tridimensión, éste concepto dentro de la gráfica, lo distingo de lo que sería el manejo en lo escultórico. Yo no lo confundo y creo que hay una diferencia notoria no deja de ser gráfico lo que presento. El ocupar un lugar en el espacio no significa de que sea escultórico. Las pinturas en muchos salones y sus reglamentos marcan las medidas máximas y hasta el volumen que puede llegar a tener y la pintura no esta considerada escultura, entonces *Berni* con su collage que hace con material de desecho en su pintura, no significa que sea una escultura es decir priman otros elementos.

E: ¿Usted no consideraría eso una interdisciplina?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

B: No, creo que todavía sigue siendo muy relativo al mundo gráfico, aunque yo vaya a la tridimensión no siento que estoy relacionando o estoy haciendo una interrelación con otras disciplinas del quehacer plástico.

E: ¿Crearía que si se puede llegar a un trabajo interdisciplinario?

Sí, pero no en esto que yo hago, que podría llegar a haberlo, y ya lo hubo esto. Creo que si rastreamos de alguna manera vamos a encontrar puntos en común, hace poco tiempo, (uno va envejeciendo pero no se da cuenta), hará mas o menos unos seis, siete años atrás acá se armó un revuelo, salieron en los diarios unas solicitadas en cuanto a que el grabado tenía que ser incisión sino los viejos grabadores no lo consideraban grabado, por otro lado que tenía que ser blanco y negro, es como si de pronto se dijera que la escultura tendría que ser monocroma con baños de óxido o de cemento, los materiales han cambiado, hasta es más el arte griego las esculturas tenían color se habrán borrado, la escultura egipcia están totalmente pintadas. A nadie se le ocurre pensar que eso es pintura ni lo vemos como una cosa bidimensional son lenguajes totalmente distintos. Que haya en un momento "interdisciplina" no se en todo caso, la ruptura de los límites tal vez interdisciplina sería entre pensamientos totalmente diferentes es decir de la plástica con otro que hacer totalmente diferente.

Però fijate que Robert Rauschenberg realizaba serigrafía (que es inherente al grabado) dentro de la pintura y después pintaba arriba, o no sé, que a una escultura le apliques una impresión. Si se revisa en la escultura que ha pasado a ser el objeto transparente, es decir aparecen objetos dentro del objeto porque trabajas con otros materiales como el acrílico el polliester por ejemplo.

Puede Suceder que ciertas cosas no sepas en donde colocarlas y es lo que nosotros decimos el objeto que nace. Todo el cambio que marca Duchamp y que viene partiendo del *Dadaísmo*, hasta la actualidad y la inclusión de la fotografía en todo esto. También la fotografía, es grabado

o mejor dicho nace del grabado Niepce es un litógrafo que investigando descubre la fotografía. Al Grabado lo libera de ese compromiso pero aparece después en la impresión gráfica entonces como actualmente te das cuenta que hay una gran mayoría de artista que trabajan, inclusive Liliana Porter que está radicada en Estados Unidos, como ejemplo nuestro, trabaja con la relación de la fotografía y el fotograbado o cualquier técnica fotográfica llevada a la gráfica es decir al concepto de la fotografía como un elemento de reproductibilidad de imagen. Si de alguna manera decimos que el Grabado tiene ese concepto la fotografía lo tiene, lo que pasa que decir: "la fotografía es un grabado" puede sonar un disparate.

Vos pensa el Grabado desde la aparición del fotograbado a fines del siglo XIX y que se empieza a utilizar la imagen impresa como collage en la pintura desde el cubismo que emplea trozos de periódicos y trozos de elementos fotográficos impresos. El Grabado se inserta en otros espacios quiere decir que esa interconexión ya empieza a producirse sin darnos cuenta.

E: ¿Cuál es su idea sobre la edición o el tiraje de una obra?

B: Generalmente no hago tiraje, pero por qué no hago tiraje, no porque no se pueda multiplicar la imagen si no por que son obras en cajas o bultos esto implica en determinado momento tener "una casa tomada", se va sumando, sumando o estropeando, no hay venta, no hay difusión.

En determinado momento nos planteamos eso del tiraje o la multiplicación, que es un elemento que ha caracterizado al Grabado pero hoy por hoy no lo representa como un elemento excluyente, es decir si yo no hago un tiraje de esto, no deja de ser un grabado. El Grabado no pasa únicamente por la multiplicación si nos quedamos con eso es como que algo falla. La monocopia no tiene tiraje y está dentro del campo de la gráfica, de ahí a que yo no sé si lo comento en esta entrevista, en 1987 la cátedra en la que yo estoy en la facultad de la Plata proponemos el cambio de nombre de la misma, pasa a ser de Grabado, a Grabado y Arte

Impreso, por qué esto, porque de alguna manera todos estos cuestionamientos de cambios de la Bi a tridimensión o todas las técnicas electrográficas, hasta inclusive la palabra "grabado" está implicando incisión y vemos que la serigrafía la litografía, técnicas aceptadas dentro del mundo gráfico quedarían excluidas. De ahí, hasta que los reglamentos del Salón Nacional, tienen fallas conceptuales como pedir tiraje de monocopia, por ejemplo, error de imprenta o nadie se dio cuenta.

E: Me puede hablar un poco de su obra.

B Por supuesto, esto que vos ves acá, son imágenes están grabadas en maderas todo esto todo lo que ves son impresos que han necesitado 2 o 3 estampas de la misma obra para llegar a esto, porque la obra se va comprimiendo y se va elevando.

En este caso es una matriz y una estampa (imagen N°1), una matriz que es una xilografía y una estampa totalmente bidimensional no hay nada de volumen, entonces, empiezo a pensar: bueno que me sugiere la estampa, cómo yo puedo trabajarla en

tres dimensiones ya sea simplemente recortando troquelando o trabajando con pequeños cortes, acá tiene volumen pero es simplemente con alturas de cartones quiere decir que la estampa esta elevada en determinados momentos en ciertos espacios por sumatorias de cartones que hace que visualmente al moverse el espectador frente a la obra perciba cierta alteración de la superficie, acá la alteración es total esto tiene una altura de 15 centímetros más o menos, acá habrá como mucho medio centímetro esta forma parte de esta, hay cierto movimiento que yo desestructuro.



Imagen n°1

Es lo que había hecho Picasso en sus trabajos, cuando ves una muestra de Picasso y su obra gráfica —que esta bien Picasso hace el tiraje— pero no se queda con la obra acabada es decir la obra no se acaba nunca, está en constante transformación en muchos casos aparecen diferentes versiones hechas de una misma imagen, por ejemplo.

Esta obra es de 1973 (Imagen N°2) En este otro caso es gofrado, esto está tallado en madera en gran profundidad, con papel sacada la estampa y multiplicada la imagen, porque hay cuatro imágenes que se repiten ósea que



Imagen N°2

la serialización esta dentro de la imagen y a su vez es un trabajo que digamos tiene un cierto dejo de instalación porque entre las tres columnas hay cierto espacio de circulación, esto es bastante grande tiene un metro setenta de altura por mas o menos tres metros de largo el espectador tiene que caminar entre la obra como un elemento espacial toda la parte de abajo es aguafuerte y la parte del fondo y también salvo esto que es gofrado. Me estoy metiendo en un trabajo no enmarcable y estoy ocupando una tridimensión en la obra si bien es otro concepto distinto del volumen pero en definitiva es el cambio de la bi a la tridimensión.

La tridimensión es un elemento que va y viene pero el interés en este momento para mí es lo virtual y lo real. Aquí hay otra variante (Imagen N°3), estoy trabajando con elementos que son de la estampa: impresiones, fragmentos de elementos, pero también estoy trabajando con todo ese material de desecho que viene de la impresión masiva comercial, cajas de huevos, por ejemplo ahí las ves son de cartón o bandejas de plástico que esto esta seriado por el sistema *vaccam*, quiere decir, que esto es grabado no hecho por mí, sino el objeto encontrado como decía

Duchamp pero llevado a una calidad de resultado gráfico, tomo lo ajeno lo desestructuro, me interesa lo que tenga cierta calidad gráfica, para mi tiene un sentido gráfico, por ejemplo, lo que ves acá son materiales de estiba -eso es gráfico todo eso es estampa- tomo de otras estampas, recorto, pego, armo. No son hechas ex profeso pero no cambia la cosa, es decir, puedo tenerlo o de pronto lo fabrico "en función de" o utilizo material de desecho de mis propias estampa que me sirven frente al tema, son impresiones mías no son de otro. El concepto es el mismo, lo que cambia es el soporte, lo que cambia es la técnica, lo que cambia es el tratamiento pero en definitiva es una modificación de una superficie igual que al hacer un gofrado. Quiere decir que el campo del Grabado es mucho más amplio de lo que uno se imagina.



Imagen N°3

A veces, los movimientos de uno son ondulatorios, si yo miro esto que es del 95 tiene que ver con aquella cosa que hice en el 70 y algunas cosas que estoy haciendo actualmente tendrá que ver con lo que hice en el 95 en el 80, uno no deja, no abandona totalmente su obra. Uno cuando mira toda su obra, cuántas cosas del pasado vuelven otra vez a aparecer.

E: ¿Cómo transmite estas experiencias a sus alumnos?

B: Yo les digo a los alumnos que el Grabado y lo gráfico es la primer manifestación del hombre primitivo, cuando alguien imprimió las manos en una caverna, cuando graba el contorno de las figuras en la pared para llenarlo de grasa y humo que después va a pintar está haciendo grabado lo que no hay es impresión pero ya está grabando. Y el Grabado es lo más

contemporáneo, es lo mas abarcador y el que permanentemente esta en cambio porque todos los avances tecnológicos de la fotografia, lo digital y todos estos cambios que están apareciendo que revolucionan todo el mundo de la gráfica y la comunicación vuelve a estar emparentado con este mundo de lo gráfico y llega un momento que nos desborda.

Si actualmente queremos enseñar qué es un objeto o una instalación no hay un taller que se haga cargo, hay una necesidad de que cada taller tenga un concepto totalmente distinto al ortodoxo, vuelvo a repetir cuando cambiamos el nombre de Grabado por Grabado y Arte Impreso no es una sustitución sino es una ampliación, es una apertura de pensamiento por que no negamos lo anterior, lo anterior lo colocamos históricamente. Inclusive en un concepto, en una función, la xilografía tal como tal fue concebida para reproducir un dibujo, así nació pero no por eso todavía hoy tenemos que pensarlo de esa manera pero sigue existiendo. Lo reservamos como cosa histórica en su tiempo. Son lenguajes que responden a ciertos momentos históricos, grabar en este momento como Durero es algo que no se entendería.

Una cosa es la técnica que yo puedo dar a conocer, yo tengo que conocer el oficio como docente tengo que saber enseñar, no sé si todo lo sé hacer, pero por lo menos saberlo enseñar.

MATILDE MARIN

ENTREVISTA REALIZADA EN BUENOS AIRES ARGENTINA

EN EL MES DE ABRIL DE 2001

Entrevistador: Le pido que me haga una referencia a su formación artística.

Matilde Marin: Yo estude en la escuela de Bellas Artes en Buenos Aires, hice todo el proceso de las escuelas, en la especialidad de escultura. El Grabado fue posterior, por motivos familiares me trasladé a Zurich y estuve un año trabajando en la escuela de arte, en Grabado.

Siempre me había interesado el Grabado, y ahí tuve otra mirada. Después quien contribuyó a mi formación es una artista argentina que también pasó por México hace muchísimos años ahora ya fallecida, se llamo, Martha Javensky. Ella trabajó en el Pratt institute de Nueva York.

A Martha Javensky, la conocí en Buenos Aires, vi una muestra de ella que me gustó mucho, me pareció muy interesante, cuando yo había regresado de Suiza y me pareció muy diferente a lo que se estaba haciendo en Buenos Aires. Ella acababa de llegar y estaba abriendo un taller, y durante una año trabaje con ella.

E: ¿Y en que año mas o menos?

M. M.: Eso fue en el 74, hacia poco me había recibido y ella venia justamente de México En los 70 había trabajado en el Pratt Institute de Nueva York, según recuerdo durante los años 60 y parte de los 70 trabajaron muchos artistas latinoamericanos, y ahí empezaron a liberar la cuestión técnica de la tradicional incorporando nuevos materiales, por ejemplo una de las cosas que ella trajo en ese momento era el collagraph que después se difundió mucho aquí, ella lo había aprendido en esos años y uno no entendía muy bien como funcionaba esto de grabado con matriz pero sin metal o sin ácido.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Después empecé a trabajar por mi cuenta en el año 80. No hice escultura y me dediqué durante esa década al Grabado específicamente y me dediqué a tratar de abrir mis posibilidades.

Yo soy muy estricta en el resultado técnico pero me parece interesante poder incorporar o experimentar con esas técnicas que uno conoce, buscando otros resultados, siempre que haya una excelencia en el resultado.

E: ¿Sí ha tenido una formación tradicional digamos?

M.M.: Yo creo que el ser profesora de escultura, quizás hizo que me aproximara al grabado con otra mirada, un poco más libre, en realidad nunca fui "ciento por ciento" grabadora, en términos tradicionales. Cuando yo regrese de viaje, las primeras obras que hice eran unos gofrados, unos relieves blancos que a su vez los recortaba y hacía aparecer grabados por atrás con cierta distancia. Siempre estuve buscando el lado diferente, después hice unas primeras pruebas que estaban relacionadas con lo tradicional. Donde yo hice el cambio fue en el 85, donde formo parte de un grupo con cinco artistas más, aquí en Argentina entre las cuales estaban: Alicia Días Rinaldi, Graciela Zar, Zulema Maza y una artista argentina quien vivía en España, lo que se llamo el "Grupo 6". Nosotros vimos que el Grabado estaba muy encapsulado que no había un gran respeto por él, nosotros estábamos queriendo una salida que tuviera que ver con el Grabado pero una salida más amplia y también que existiera un reconocimiento.

Entonces formamos el grupo, digamos que el "Grupo 6" tenía una ideología de experimentación. Hicimos una primera exposición en el Museo de Arte Moderno y una segunda en el Museo Sívori. Fuimos una vanguardia en el Grabado, muy reconocida por la crítica y por muchos artistas en ese momento y también muy temida por muchos artistas tradicionales. En realidad lo que hicimos fue plantear el Grabado con técnicas muy abiertas, en ese momento hice una mezcla de técnicas con el collagraph, con aguainta, aguafuerte, con colores llevados a los bordes del papel, llevamos el grabado al espacio, armamos instalaciones en ese momento

entonces fue una cosa muy fuerte que hicimos. El grupo duró hasta el 89 luego nos separamos porque cada uno empezó un trabajo en forma independiente.

E: ¿Mientras tanto trabajaban con proyectos en común? ¿cómo era la dinámica?

M.M: Sí, tuvimos muchos proyectos en común también individuales, hacíamos exposiciones individuales pero tuvimos proyectos fuertes, fuimos invitados de honor de la Bienal de Puerto Rico en el 87 y también nos invito la universidad de Salamanca a armar una exposición muy grande de gráfica después la universidad pidió toda la obra para el archivo de la universidad, lo de Puerto Rico fue muy importante.

También fuimos invitados a la jornada de la crítica por Glusber (director del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires), en ese momento el Grabado estaba segregado. Lo que nosotros hicimos en realidad fue tratar de que el Grabado se incorporara, a la cuestión corriente de las artes plásticas en Argentina, esa era la idea.

Cada uno planteaba una propuesta que tuviera un riesgo, entonces había escultura con impresiones gráficas, el experimentación con técnicas, la impresión en tela, papeles hechos a mano, en ese momento empezó la cuestión del papel hecho a mano en Argentina, todo esto llevado a una cuestión escultórica pero con un código gráfico muy fuerte. Tuvimos una cuestión de bastante de riesgo en el planteo que nosotros hacíamos, en realidad no nos asustaba armar una exposición que fuera diferente, y no solamente poner el soporte en el grabado si no llevarlo al espacio, incorporamos materiales que no eran gráficos, nos manejamos con mucha libertad en esa época.

Yo pienso particularmente que el Grabado es una técnica muy contemporánea, el Grabado o el grabador puede estar inserto muy bien en el arte contemporáneo por que es polifacético, nos obliga a trabajar en muchas direcciones.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

El Grabado ofrece una gran diversidad de matrices, posibilidades de estampaciones diversas. Hay una diversidad que tiene que entrar en tu mente aunque después practiques una sola de estas posibilidades, pero en el estudio se pasa por un montón de cosas, por la xilografía, el metal, con todas sus diferencias, la litografía, la serigrafía. Entonces los que no están dentro del Grabado les cuesta entender al Grabado por que es diverso, entonces te prepara mentalmente para una cosa heterogénea. De hecho, ofrece mucho al arte contemporáneo que se ha nutrido de esta disciplina por ejemplo todo lo que es transferencia, toda la cuestión digital de impresiones, hay recursos que utilizan los artistas que hacen instalaciones muchas cosas gráficas: impresiones manuales, fotocopias, montones de cosas. Me interesa la cosa multidisciplinaria de hecho trabajo en eso desde hace unos años.

E: Hablando sobre su obra, ¿cómo proyecta el trabajo? ¿cómo elabora el proyecto?

M.M.: Fue variando al principio tenía una forma de trabajo como nos habían enseñado en la escuela me sentaba agarraba un papel y empezaba a hacer bocetos, muchos años después

comencé a anotar todo lo que quería hacer y empezaba a desarrollar las ideas, y actualmente de nuevo fue modificándose ya hace varios años es todo un proceso mental yo empiezo a trabajar mentalmente un año antes, unos seis meses antes me doy cuenta, aparece una idea en la cabeza y entonces la empiezo a programar, va tomando forma la idea de lo que quiero hasta que finalmente la puedo bajar y entonces ya cuando la bajo inmediatamente, se lo que quiero hacer,



María Martín
Juego de Manos, Movimiento dos
Fotografía, 1999-01-01
120 x 80 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

te pongo un ejemplo mi ultima serie que hice fue el juego de mano. Eso fue así: tuve la idea por un año y medio yo quería hacer algo con las manos pero no sabia que, hasta que de buenas a mí primeras voy a hacer fotos ahí se generaron las serigrafías, unos grabados que hice una serie muy grande que terminó con un video.

Hay unas que son serigrafías, hay una parte que son fotos, hay unas que son serigrafías pero con unas imágenes fotografías, después unas cajas con fotografías, después unos grabados con impresiones digitales y calcográficas, que son unos círculos y lo ultimo fue un video.

E: ¿Si entonces es grabado por qué fotografía por qué video?

M.M.: Con esta serie ya deje de hacer grabado puro, ya desde el 97 te diría prácticamente hago grabado y hago otras cosas uso bastante la "cosa gráfica".

E: ¿Qué es esto de la cosa gráfica?

M.M.: Yo lo llamo la cosa gráfica: cuando hay un código, el Grabado tiene un código como técnica, como especialidad tiene sus códigos de representación, un código sería la incisión, otro código sería el relieve, otro código sería la multiplicidad, entonces estoy usando lo que me remite a la "cosa gráfica". Como ejemplo: tengo una obra que no la desarrolle mucho más pero es fotográfica, agarre un relieve impreso en papel de un metal grabado que es un gran relieve todo con símbolos, lo puse acá sobre esta mesa y fotografíe las manos mías con distintas herramientas, esas imágenes te remiten a una "cosa gráfica" por que hay un grabado abajo y son manos que están trabajando con herramienta, entonces es una representación gráfica.

Me interesa trabajar con esa cuestión gráfica, no es que estoy haciendo un grabado con el metal pero cuando uno lo ve es dentro de la obra en sí misma están todos esos momentos "grabados" digamos eso.

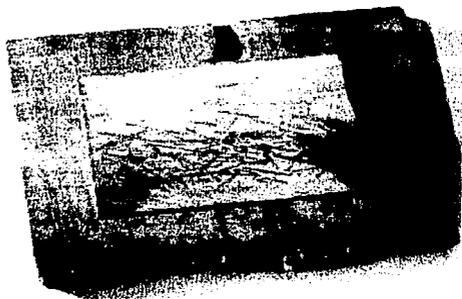
Aquí hay un catalogo de Lubljajna un artista que a mí me parece un muy buen ejemplo, trabajo con lo que yo digo los códigos, de algún modo, usó un borrador de pizarrón a ese borrador le

puso una goma como si fuera un sello y lo grabó luego puso una almohadilla, armó una pequeña instalación y ese borrador al girarlo arma toda una superficie gráfica a mí me pareció muy inteligente lo que hizo.

El sello estaba atado a una cuerda de metal solamente te permitía un círculo, trabajar en círculo, entonces se te armaban dos círculos preciosos en este color azul entonces uno mismo iba armando, yo lo vi cuando se inauguró la muestra recién iniciado y después de dos días que volví estaba casi armado el círculo. Me pareció una obra sumamente interesante desde el punto de vista de un grabado contemporáneo trabajado con códigos, es la idea de la multiplicidad, es una idea gráfica una idea de Grabado.

E: ¿Por qué grabado?

M.M.: Cuando estaba en la escuela tuve que elegir la especialidad, yo quería hacer las dos: escultura y grabado, me interesaban por una cuestión de contacto con el material, la pintura me parecía muy distante mientras que tanto el grabado como la escultura me permitían agarrar el material con las manos y manipularlo esa sensación es lo que me interesó. Entonces por una cuestión económica tuve que elegir una y opté por escultura, pero el Grabado, me gusta mucho poder manejar todos esos materiales tiene que ver con una seducción especial del material hacia uno, el papel me gusta mucho y de hecho me sigue gustando o sea que yo sigo aunque con otras



Matilde María
Rastros, 1993
Grabado en metal montado sobre madera

cosa sigo trabajando con el Grabado con distintas posiciones ahora, por ejemplo, hice un libro que todavía no está terminado, un libro de artista por ejemplo, que es puramente gráfico, con litografías o sea que toda esa cosa me sigue gustando también me gusta lo otro la fotografía, la instalación, pero en realidad es eso, partió de una cuestión que me gustaba trabajar con las manos, y después bueno se generó lo demás.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PLABO DELFINI

ENTREVISTA REALIZADA EN BUENOS AIRES ARGENTINA

EN EL MES DE ABRIL DE 2001.

Entrevistador: ¿Cómo empieza tu carrera de estudio artístico?

Pablo Delfini: Como el típico chico que dibuja, le gusta pintar y lo mandan con el profesor de dibujo del barrio y te hace copiar el modelo.

E: ¿Y dónde estudiaste la carrera artística?

Te estoy hablando de cuando tenía 11 o 12 años, cuando terminé el secundario, hago el servicio militar y a los 19 años empiezo en Bellas Artes en la "Belgrano" y ahí descubro el Grabado. En primer año que por ejemplo en dibujo, en escultura, en pintura, nos hacían dibujar los "modelitos", "las botellitas" etc. En Grabado fue el único taller en donde desde el primer día ya esa historia cambió, en vez de hacernos dibujar el "modelito" de la naturaleza muerta, me acuerdo de Jorge Huacu, el profesor de Grabado en primer año nos explica, que es la xilografía y nos hace hacer bocetos libres, trabajar con la imaginación y en mi caso yo hago una serie en esos bocetos metí algo muy personal y él que en esa época andaba con las teorías del psicoanálisis y se estaba psicoanalizando etc. Desplegando los bocetos me cuenta esas cosas que yo no veía en la imagen pero ahí me doy cuenta que había metido mucho oculto, que yo al principio dije este tipo esta loco pero después de 48 horas, tomé conciencia de que uno a través de la imagen podía expresar cosas que desconoce y por eso en ese momento decidí que el Grabado iba a ser el mi forma de expresión.

E: ¿Y ahí te quedaste con el grabado?

P.D.: Seguí la carrera, hice pintura y escultura después nunca más pinté siempre seguí haciendo gráfica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

E: ¿Y esto en qué año?

P.D.: En el 80 entre en el 79 y el 80. En el 82 empiezo a estudiar cine de animación en Avellaneda y ahí también, el animar imágenes me sirvió para tener otro panorama, otro concepto de la imagen. Después seguí con la "Pueyrredón" hasta el 85 que hice el profesorado de Grabado y cuando egreso de la "Pueyrredón" empiezo a trabajar como docente.

Después entro en la Cárcova, sigo la carrera cuatro años y en medio. Entre todo eso hago el curso con Mabel Rubli y Alicia Díaz Rinaldi de collagraph en el 86, fue uno de los primeros cursos que ellas dieron cuando vinieron de Australia.

Yo había leído que los collages de Picasso, se empezaban a despegar y me impresiono eso, que en un lapso del tiempo una obra se destruyera, por eso lo estaban restaurando, entonces se me ocurrió empezar en vez de pegar a coser pedazos de papel. Esa es una de las técnicas que sigo haciendo hasta ahora, armar la imagen en base a partes que se van cociendo. También investigué en el arte textil pero muy poco digamos, al coser papel, jamás hice lo que hacen los artistas textiles tradicionales, que es empezar por los tapices toda la cosa de la urdimbre clásica que se cose etc.

E: ¿Vos hacías las estampas e imprimas y eso después lo armabas?

P.D: Lo armaba en un papel, componía cociendo era como si hicieras un collage pero en vez de pegar lo cosía. Después empecé a integrarle objetos a la estampa era un concepto tridimensional pero no sería un bajorelieve, no mucha altura, coser alambres, arandelas, tuercas.

Hará tres años lo que estoy haciendo en pinchar el papel, no se exactamente como se llama esa técnica, es una técnica que se hace popularmente en tarjetas españolas artesanales Yo uso esas técnicas populares, las uso en algo que no tiene que ver con una tarjeta española, veo esas cosas por ahí y se me ocurre usarla en una estampa con otra historia totalmente diferente.

E: ¿Entonces arrancaste de la cosa tradicional pero enseguida te despegaste?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

P.D: No, digamos en lo que son las técnicas de Grabado yo sigo haciendo aguafuerte tradicional tal vez con una imagen que no es tradicional pero el hecho de grabar una chapa con ácido imprimirlas como se imprime tradicionalmente eso siempre lo hice. Me gusta hacer litografía. Donde incluyo algo diferente es en el armado de la imagen, en la presentación y algo que también empecé a incorporar es el *transfer*, la transferencia de fotocopia ya sea directamente en el papel o en la chapa para grabar.

E: Me interesa saber si tenes alguna influencia, de donde te viene, veo que tenes toda un cuestión propia en la investigación pero de donde surge.

P.D: Es difícil, no tengo tanta influencia de gente que este trabajando, tal vez tenga mas influencia de conceptos, por ejemplo cuando yo estaba en la Cárcova, la tesis que hice fue sobre el arte *concreto* y la relación con la posmodernidad que automáticamente lo relacionas con el *minimalismo*, yo no tengo nada que ver con el *minimalismo* en lo que hago pero ese concepto de lo *minimal* me impresiono mucho y eso el *minimalismo* de fin de siglo que es diferente al de la década del 60 en donde empiezan a incorporar técnicas mixtas en el grabado o saliras del plano del papel con textos o con impresiones en otras superficies, creo que eran unos grabadores ingleses que lo hicieron imprimían serigrafías sobre la pared. Ese tipo de concepto así de salir de los soportes tradicionales que acá tanto no lo hacían, pero a mí siempre me gusto investigar leyendo revistas o libros y por ahí me atraían eso más que lo que veía en las muestras de grabado en Buenos Aires. Ahora influencias de otras gentes no se me ocurre. Todos los maestros, todo los profesores te influyen pero más en el aspecto técnico no tanto en el formal.

Es interesante sobre todo por que ahí, en esta cosa de cómo lo conceptual va entrando en el grabado también porque es reciente en esta cuestión de correrse de lo estrictamente técnico y empezar a transitar por este otro camino, me parece que eso es importante. Por ejemplo algo con lo que no estoy muy de acuerdo (que ahora esta cambiando en las escuelas de arte) es que

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

siempre se tomaron en cuenta como casi únicos en una obra los valores plásticos: el color, la composición, la gama de tal cálido con el frío la estructura de la obra y así eso tal vez sea lo que menos importa, creo que hay otros valores que son más importantes en una obra de arte que tiene que ver la iconografía o con el mensaje que pasan por un canal totalmente diferente a lo puramente estético. Igual yo soy muy formalista ese concepto de los valores plásticos es muy fuerte eso te queda de las escuelas pero trato de desprenderme lo más que puedo de eso.

La idea es más importante que la forma y uno como creador de imágenes puede llegar más directo a alguien con una imagen que sugiera algo que te toque hondo, antes de hacer algo "bello".

E: ¿Siempre trabajas con la impresión?

P.D.: Siempre con la impresión y últimamente estoy trabajando esas imágenes en la computadora con la imagen digital, hace mucho que deje la animación por el tema que me metí mucho en el grabado y ahora gracias a la computadora volví al movimiento.

E: ¿Pero ahí ya elaboras en otra plataforma en C.D.?

P.D.: Claro o se puede bajar a vídeo o imprimir en papel ahora estoy haciendo un libro de un poema visual y luego lo imprimo, el destino final va a ser el papel, le meteré algo más "humano" algún cocido algún botón algún objeto.

E: ¿Ahí consideras que la cuestión digital necesita de un aporte "humano"?

P.D.: A veces si a veces no, lo que tiene lo digital es que me ayuda en este tratamiento de las palabras es el manejo visual que se le puede dar a los textos, el tipo de diagramación de otra manera sería más caro, más complejo, más difícil.

E: Me puedes definir esta idea de la incorporación de tecnología y como lo ves, no sólo en tu obra sino dentro del Grabado.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

P.D.: Lo que se llama el Grabado digital, se puede entender desde varios puntos de vista, algunos lo entienden como por vía digital, haces una imagen en un programa de diseño, sobre-imprimiendo imágenes o agregando, recortando, haciendo una especie de collage que sería medio difícil hacerlo fuera de la computadora y esa imagen que armas en la computadora si la imprimis te queda en el papel, para algunos eso es grabado digital. Ahora hay otra corriente que toma lo del grabado digital no tanto en esa imagen que es impresa en el papel sino que queda combinada con otros medios mas de multimedia como puede ser la pantalla de la computadora o un video o hacer una instalación con proyecciones en una pared sacarla del soporte del papel.

E: ¿Y vos ahí no tenes problema por definir el grabado con una edición?

P.D.: Ahí ya no, se pierde eso, algunos hacen ediciones en C.D., no sé de 50 de 100 C.D., en donde está esa obra digital, el tema que cualquiera que ve ese C.D. lo puede copiar, reproducir todas las veces que quiera ya se pierde el concepto de obra seriada, lo único que históricamente pueda llegar a tener valor es la cajita del C.D. que por ahí lo firmas pero si lo mandas por internet lo puede copiar cualquiera o sea que se pierde lo de serie.

El tema que con toda la incorporación de las nuevas tecnologías y relacionándolo con el arte objeto se pierde el concepto de obra múltiple, cuando yo hago esas cajitas con la estampa en papel con elementos que acompañan la historia de la imagen que puede ser tornillos, botones, palitos de un árbol cualquier cosa eso hace que la obra sea, si bien, el grabado que esta metido ahí se puede editar la imagen en si con esos pequeños objetos es única.

E: ¿Cuándo trabajas con la tridimensión eso lo pensas en una idea escultórica como acercándose a la escultura o la utilización de la tridimension es un elemento en la presentación?

P.D.: Si y no como te decía antes, dentro de la escultura lo que sería el bajo o alto relieve que es tridimensional pero también bidimensional pues no se puede recorrer sino que las puedes

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ver en 180 grados nada, uno piensa con ese concepto el tema de los troquelados y la luz que modifica la superficie por la sombra, ahí hay un concepto escultórico.

En mi caso yo hago grabado objeto pero que son para mirar de frente, la tercera dimensión de hecho está por que no es plano.

E: ¿Cuándo haces una imagen para imprimirla en papel, ese va ser el destino final o cuando proyectas el objeto o haces una estampa decís esa estampa la puedo seguir elaborando?

P.D.: Yo trabajo más automático, a armar, a mezclar cosas y llega un momento en donde sí me pongo a pensar como quedaría definitivamente, en principio no, es una actitud más gestual. También tiene que ver con la experiencia previa, es decir, uno trabajando con distintos materiales, distintos soportes cuando proyecta hacer algo toda esa experiencia previa se mete en esa idea y de pronto la incorporas: en un *transfer*, le pones un clavito ahí arriba de la estampa o le coses un botón, no se cosa que son medio disparatadas pero que después se arma. Es decir por eso es importante lo de investigar probando distintos materiales después llega el momento que los incorporas bien.

E: ¿Entonces sí definís que la cuestión esta en la investigación?

P.D.: Sí, es para mi fundamental todas las nuevas técnicas te ayudan a meterte por otros caminos. Hice en el 99 un curso en Canadá de litografía sin agua que es una técnica relativamente nueva que es dibujar en un a chapa de



Pablo Delfino
Cajas, 1999

Ensamble, papel, xilografías, aglomerado objetos
100 x 100 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

aluminio con materiales al agua una chapa *microgranada* las de offset, después cubris todo con una capa de silicona, limpias y todo lo que dibujaste, salta y después cuando pasas un rodillo con tinta como la silicona rechaza a la tinta, la tinta se deposita solo en donde dibujaste y es una imagen litográfica, ahora esa técnica me sirvió para incorporar en el aguafuerte y empecé a usar esos mismos materiales sobre chapas de cobre y en vez de reservarlo con silicona lo reservada con goma laca y después grababa sobre lo que había dibujado y de esta manera logre texturas litográficas en aguafuerte y todo surgió por haber experimentado con esa técnica y así te vas metiendo por otras vías.

E: ¿Por qué el grabado?

P.D.: Y por eso, el olor a la trementina,

el olor a la tinta, el olor, te entra por otro sentido, en mi caso soy muy tradicional en ese nivel y soy más innovador en otras cosas. Pero lo que veo en todos los grabadores tradicionales o "posmodernos" o como se los quiera llamar, siempre ese contacto con el taller, está es permanente, es fijo, no cambia creo que eso no cambia y es un atractivo para la gente que se acerca al Grabado porque algunos salen disparados.

E: Si vas a seguir haciendo Grabado y ¿por qué?



Pablo Delfino
Cajas 1999
Ensamble, papel, litografía, xilografía, objetos
120 x 90 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

P.D: Qué sé yo. Porque es mi vida, me brinda mucho placer poder hacerlo. No hay una explicación "filosófica", aunque suene muy simple: "por que me gusta". Me produce felicidad hacer Grabado.Me interesa mucho la opción de lo múltiple que da el Grabado aunque haga cosas que no se pueden reproducir, igual yo guardo las matrices que use para ese grabado, con el pensamiento de que alguna vez voy a sacar otra copia, y voy a conseguir el mismo alambre, la misma tuerca y fotografía todo, lo conservo para tener un registro.

Ese concepto de lo múltiple es algo que me interesa mucho no sé si tanto por la difusión, ahora es un mito por lo menos en Argentina el hecho de que saques muchas copias de un grabado vas a vender mas ni siquiera vendes una copia. El placer de imprimir de una misma chapa muchas copias a mí me gusta, lo que más me gusta del grabado es la impresión.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

RODOLFO AGÜERO

ENTREVISTA REALIZADA EN BUENOS AIRES ARGENTINA

EN EL MES DE ABRIL DE 2001

Entrevistador: La idea es, conocer su experiencia dentro del Grabado, si quiere hacer una referencia a su formación.

Rodolfo Agüero: Para mí fueron sumamente importantes los siguientes artistas: Domingo Buchi, Aida Carvallo y luego Juan Carlos Romero. Juan Carlos Romero realmente fue quien más me ayudó.

Uno es muy esquemático en los procedimientos técnicos y con él me di cuenta que la técnica es lo que a uno le aporta desde otro lugar, es decir la problemática de la imagen es lo más importante.

E: ¿Y en que época fue esto?

R.A.: Esto fue en los años 70, empezamos a hacer muestras de libros de artistas y se empezó a romper la historia de lo que era en ese momento el Grabado, que era muy ortodoxo.

E: ¿Registra algún antecedente así en la Argentina?

R.A.: López Anaya es uno de los precursores en la Argentina y si no es el primero. No después Berni por supuesto pero el que realmente hace un rompimiento en la historia del Grabado argentino es López Anaya. Él dejó una escuela, podemos citar a Julio Mufesa, Horacio Becaria entre otros, los que menciono aquí son parte del grupo con el que yo trabajo en la Universidad de la Plata. En donde estamos en esta corriente de que el alumno tiene que desempeñar el conocimiento de toda la cosa gráfica y luego empezar el juego, yo considero que en esto hay mas juego que otra cosa.

E: ¿Y cuando dice la cosa gráfica se refiere al taller?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

R. A.: A todo el trabajo del taller, yo defino al Grabado como: diverso, dinámico y contemporáneo, porque el grabado toma de las nuevas tecnologías todo, como la computadora que es una herramienta como una gubia pero diferente.

E: ¿Cuál es su posición en cuanto a la edición?

R.A.: La edición yo creo que pertenece más a un mercado, a veces veo una estampa que dice: 1/50 (uno en cincuenta) y sólo se hace una sola estampa, pero no hay un mercado, menos en Argentina. Una idea de mercado en que uno pueda colocar sus grabados en cincuenta ejemplar. Esa cuestión creo que con el tiempo va a tener que ser corregida, sigo pensando que la obra es única como la pintura.

E: Me gustaría que me cuente, ¿desde su inicio comenzó en una cuestión tradicional?

R.A.: Totalmente tradicional por eso encontrarme con Juan Carlos Romero fue un hecho muy importante en mi vida gráfica, porque él hizo que no tuviera miedo a transgredir, porque las escuelas forman de una manera "no libre", sino acotándose a una estructura de pensamiento, "el de la receta" y uno como alumno quería saber cuando el maestro tenía en el bolsillo el recetario, que más uno podía aprender. Yo creo que eso no vale, no es lo técnico lo que sirve, es lo que uno ve, el resultado final. Por eso con Juan Carlos Romero rompí con todo ese conocimiento, me sentí mas libre, podía cortar, troquelar, pegar o hacer lo que yo quería.

E: Usted mencionó a Aida Carvalho ¿ella hizo trabajo de investigación?

R.A.: Sí, pero el aporte de ella para mí no es tan contundente en Argentina, yo creo que Berni y López Anaya son los dos personajes históricos. Aida Carvalho lo que ella provoca es en cuanto a la imagen, tal vez el escrito la aparición de los escritos en esos autorretratos que tiene pero no hay un potencial que yo diga hizo una pequeña revolución de inicio en la gráfica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Hasta donde yo puedo ver, el primer rompimiento sí fue en la técnica. Los trabajos de Berni eran xilografías gigantes en donde incorporaba metales y otras cosas, transformaba la matriz en un collage o empezaba a salir con los volúmenes.

E: Si me puede hablar de su obra sobre todo cuando usted ya trabaja el volumen.

R.A.: Lo del volumen a mí me aparece como una necesidad tremenda, cuando empiezo a hacer los troqueles y a pegar papeles. Ahí, cada vez iba viendo que necesitaba "más volumen" "más volumen" "más volumen" empecé a trabajar en los objetos, pero previo a eso, aparecieron otras cajas, en las instalaciones trabajaba con espejos como un referente de multiplicación, es decir trabajé más con relación a la obra conceptual. El espejo estaba presente como forma de multiplicación y sobre eso colocaba elementos: el cubo, el cilindro, para mí son formas que están en todos lados, porque tiene una significación que es: la ascensión del hombre, yo trabajé creyendo en la posibilidad del hombre en un desarrollo superior.

E: ¿Una idea metafísica se puede decir?

R.A.: Claro, exactamente y de símbolo de ascensión siempre el hombre asciende hacia un lugar superior. Entonces en toda la obra circula ese espacio ascendente en donde hasta la base tiene que ver con esa cosa de lo superior: lo blanco sería lo superior y el celeste sería donde estamos pisando hoy, esa es la historia. Pero en la cosa gráfica se dio así la intención de "más volumen" "más volumen" "más volumen" y que nunca tuve miedo de preguntarme que estaba haciendo.

E: ¿Y cuándo empieza a pensar en el volumen, lo relaciona con la escultura?

R.A.: De la escultura nada, no para mí el volumen es otra cosa diferente cuando hago éstas cosas no pienso en la cosa escultórica, además el lenguaje que utilicé tampoco es el de la escultura. A mí lo que me interesa es lograr el volumen por equis razones que hacen que yo desarrolle eso.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

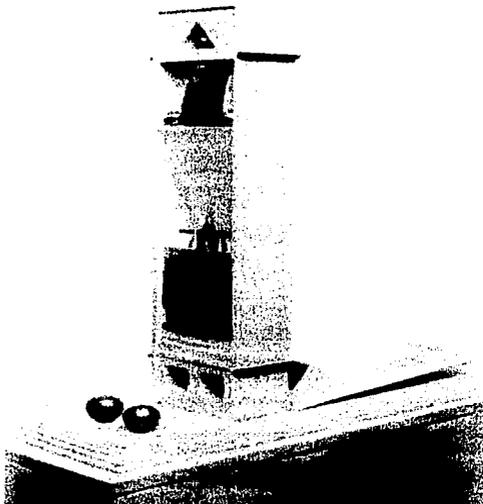
Yo tomo del Grabado determinadas cosas soy grabador por eso del sello que a uno le ponen, en realidad hago un montón de cosas no específicamente grabado, porque llegar a estas cosas del objeto no tiene como catalogarlo, no sería de un grabado por que tampoco lo pienso como grabado.

Yo trabajaba con la idea de un modulo que lo saque mucho de Wong es decir de trabajar sobre un modulo y con pequeños cortes empezar a producir el plano y los relieves, ahí se empieza a ver ese campo de la tridimensión el de empezar a levantar los volúmenes.

Lo del concepto escultórico es otra cosa porque el escultor se fija desde otro lugar cuando trabaja la arcilla o demás, desbasta no agrega en cambio en un objeto lo que uno va haciendo es agregando, no desbasta aparece la idea uno la empieza a construir y a partir de ahí empieza a agregar no saca.

E: ¿Usted lo concibe eso en volúmenes o trabaja una estampa, cómo es ese proceso?

R: A: El proceso empieza en la computadora, dibujo la idea y a partir de ahí empiezo a mover, empiezo a construir la empiezo a ver, y ahí empiezo a trabajar.



Rodolfo Agüero
Objeto 1998
Construcción con grabados

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Trabajo con Adobe Photoshop o con Illustrator es el que más me gusta porque es lineal, empiezo todo con las líneas, los cubos por lo general son cubos que se superponen unos a otros entonces empiezo a hacer los cortes. Después paso a la práctica y a cortar, a cortar y a pegar pego y corto, cuando tengo la totalidad empiezo a jugar con el color gráfico y a pegar cuando tengo toda la estructura.

E: ¿Cómo es eso del color gráfico?

R.A.: Porque el color gráfico tiene que ver con los rodillos y la tinta, todos los *dégradé* están hechos con tinta gráfica, porque la tinta de aerógrafo es una cosa plana que no tiene, no da volumen, en cambio con el rodillo yo veo que tiene muchísimo más valor, al menos para mí.

E: ¿Y la relación del color en función de lo gráfico?

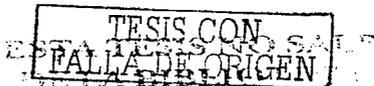
R.A.: Voy preparando los colores como si estuviera haciendo un grabado y los voy haciendo con rodillo, en azul estoy trabajando con los rojos con los azules, aparecen en la cosa gráfica las tintas y el acrílico pero ante todo el proceso de lo que yo me imagino es con la cosa gráfica.

E: Usted ha trabajado en grupos, deme una idea sobre esto.

R.A.: Nosotros estuvimos en "Gráfica Experimental" y casualmente lo que nosotros queríamos hacer era empezar a mostrar las otras posibilidades y que el campo del Grabado había avanzado, en ese grupo estaban: Juan Carlos Romero, Mabel Rubli, Susana Rodríguez, Hilda Paz y yo y después el otro grupo era el "Grupo Seis". Hicimos una muestra en la Fundación Andreani de los dos grupos.

E: ¿Ahí trabajaban en un proyecto común o como era?

R.A: No el "Grupo Seis" era una cosa el grupo "Gráfica Experimental" era otra cosa, cada uno desde el lugar de investigación eso se mantuvo siempre en los grupos que trabajé fue la cosa individual pero desde cada lugar se aportaba algo, por ejemplo, me acuerdo yo de Susana



Rodríguez trabajaba la fotocopia y después las iluminaba. Mabel Rubli con sus chapas y Juan Carlos Romero con toda esta cosa del papel de diario y de toda esas cosa de impresión. Yo con esta cosa de los espejos de los troqueles, como grupo funcionó, y la primer instalación gráfica que hicimos fue mía en el centro cultural Recoleta.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

**CURRICULUM VITAE
SINTESIS**

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

HORACIO BECARIA

Nació en Lanús en 1945. Realizó sus estudios en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes: "Manuel Belgrano", "Prilidiano Pueyrredón" y "Ernesto de la Cárcova". Se graduó como Profesor Superior de Grabado en 1970.

Actividad docente:

Se inicia en la docencia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Azul en 1968. Es en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, donde ha desarrollado su actividad docente a Nivel Universitario a partir del año 1985. En la actualidad es profesor Adjunto Ordinario de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso de I a V, de la U.N.L.P.

Actividad artística:

Desde 1964 participa en Salones Nacionales, Municipales, Provinciales y Privados del país. Ha obtenido diversos premios, pudiendo mencionarse entre otros: Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Grabado 1992, Primer Premio Apartado Monocopia 1995, Salón Municipal "M. Belgrano". Primer Premio Salón de Otoño de San Fernando 1970 Primer premio Salón Nacional de Grabado. Ha participado en Bienales Nacionales. Ha participado en Congresos, Jornadas y Mesas Redondas dentro del ámbito educativo y plástico.

En su trayectoria en investigación: se desempeña como miembro investigador desde 1996. Además, cabe mencionar que se desempeña como Co-director del proyecto "Abordaje interdisciplinario de líneas metodológicas en la enseñanza de las Artes visuales propiciadora de singularidades discursivas", aprobado dentro del Programa de Incentivos a la Investigación Científica en la Secretaría de ciencia y técnica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, siendo categoría 3.

Ha dictado cursos y disertaciones en establecimientos educativos, entidades privadas, y Museos, entre otros foros.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

MATILDE MARIN

Nace en Buenos Aires, Argentina en 1948. Se gradúa como escultora en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires y posteriormente continúa sus estudios en la Escuela de Artes de Zurich, Suiza donde realiza un entrenamiento en técnicas de grabado.

Obra en Colecciones de las siguientes instituciones: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo de Bellas Artes Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, Venezuela, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

En 1993 edita su libro de artista: *Mitos de Creación en Arte Dos Gráfico de Bogotá*, Colombia posteriormente, es adquirido para la Colección del Centro de Arte Contemporáneo "Reina Sofía" de Madrid.

Últimas Exposiciones (selección): 2000: La metamorfosis de la mano Artistas Iberoamericanos, Centro Cultural Recoleta y Centro de Arte Contemporáneo Parque España, Argentina. Juego de manos, Museo de Bellas Artes, Santiago de Chile (individual). Utopías reales, sueño y razón de Matilde Marin, Casa de las Américas, Galería Latinoamericana, La Habana, Cuba. 1999: El Horizonte se corre diez pasos más acá, Museo de Bergen, Noruega. Obra sobre Papel 1989/1999, (individual) Museo de Arte Costarricense, Costa Rica.

Ha recibido diversos premios y becas a la creación, entre otros: Premios Leonardo a la Creación, Museo Nacional de Bellas Artes (Bs. As. 1997). Mención de la Asociación de Críticos a la mejor instalación (Bs. As. 1997). Premio Konex de Platino como uno de los veinte artistas más destacados de la década (1992). Premio de la Academia Nacional de Bellas Artes (Bs. As. 1989).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

PLABO DELFINI

Nace en Burzaco, Provincia de Buenos Aires, Argentina en el año 1959. Egresó de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes "Manuel Belgrano", "Prilidiano Pueyrredón" y "Ernesto de la Cárceva" en la especialidad Grabado, y del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda en la especialidad de Cine en Animación.

Principales premios obtenidos(selección): 1986 primer premio Festival de Arte, Fondo Nacional de las Artes.1994, Mención Grabado XXX Salón Nacional de grabado.1995, Primer premio grabado I Biental de Minigrabado Xylon Argentina. 1998 Primer Premio Grabado XXXIV Salón Nacional de Grabado.

Desde 1989 participa en muestras y bienales internacionales de arte gráfico en Alemania, Cuba, China, Noruega, Corea, Austria, Japón, España, Bulgaria, Suecia, EE.UU., Brasil, Rumania, Polonia, Checoslovaquia, Bélgica, Macedonia, Yugoslavia, Italia y Canadá.

RODOLFO AGUERO

Nace el 1° de enero de 1946 en Buenos Aires. Profesor de la Cátedra de Grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón". Profesor Ordinario Adjunto de la Cátedra de Grabado y Arte Impreso, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Bellas Artes. Profesor de Multimedia. CRONOS. Instituto de Investigaciones de Arte.

Exposiciones individuales (selección): Galería Grávida Galería Elas Swart Pinco Galería Claudio Righetti, Berna, Suiza. Galería Markenbildchen Koblenz, Alemania. Fundación Banco Patricios. Madison Arts. Casa Matriz del Deutsch Bank Frankfurt, Alemania. "Muestra de Arte No Convencional", Museo de Arte Moderno de Mendoza Hilda Solano.

TESTIS CON
FALLA DE ORIGEN

Premios: Gran Premio de Honor del X Salón Nacional de Grabado y Dibujo (Sección Grabado), 1974. Primera Trienal Latinoamericana de Grabado. Asociación Internacional de Críticos de Arte, Sección Argentina.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN