



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO

Procesos tradicionales del grabado en la práctica artística contemporánea.
Aguafuerte sobre concreto.

Para optar por el grado de:
Doctor en Artes y Diseño

PRESENTA:

MTRO. ANDRÉS FELIPE ORJUELA CASTAÑEDA

TUTOR PRINCIPAL

DR. DANIEL MANZANO ÁGUILA (FAD)

SINODALES

DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (FAD)

DRA. IVONNE LOPEZ MARTINEZ (FAD)

DR. RUBÉN MAYA MORENO (FAD)

MTRO. ALEJANDRO PÉREZ CRUZ (FAD)

Ciudad Universitaria, CD. MX. SEPTIEMBRE DE 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.



Desconocida. Impresión fotograbado sobre concreto. 25 x 35 cm. 2016

Dedicada a ti, que me enseñaste

el amor y el arte...

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi padre Héctor Macedonio Orjuela, que me inculco el amor por el arte, y durante el desarrollo de esta tesis paso de acompañarme desde la distancia de nuestra casa en Bogotá, a estar siempre a mi lado acompañándome desde el cielo. Me dio el mejor ejemplo de vida y quiero honrarle en estas primeras frases de esta tesis, se que estarás muy orgulloso allí donde con unas sonrisa nos ves.

A mi madre Rosalba Castañeda, que me ha apoyado toda la vida con amor incondicional, y siempre ha sido un ejemplo de trabajo y persistencia, le debo la vida y mas, esta tesis es solo una forma de devolverle esos sacrificios que hizo para que pudiera siempre concentrarme en el estudio.

A mi esposa Sumiko Ortega, a quien conocí la noche anterior a presentar mi examen de candidatura, desde ese día haz sido mas que un sueño hecho realidad, cada día tu lado es mejor que el anterior, y eres la responsable que este terminando esta tesis, te casaste con un doctor no con un maestro.

A el Dr. Jorge Palomino el mejor amigo que la vida me pudo regalar, y el mejor corrector de estilo para esta tesis, eres el mejor profesor del mundo, he aprendido del amor por la academia que cada día profesas con tu estudiantes.

A mi tutor el Dr. Daniel Manzano, desde que ingrese en la maestría, debo darte las gracias por la confianza que haz depositado en mi, en el desarrollo de mi investigación me permitiste explorar los caminos que quise avanzar y en todo este proceso has tenido las palabras justas siempre, en verdad tu apoyo a sido fundamental para concluir la investigación.

Debo dar un especial reconocimiento al Dr. Antonio Salazar quien fue mi tutor durante la maestría y con gusto me acompañó también durante el doctorado, te anticipaste en partir de este mundo pero se que estarás muy contento de ver que concluí la investigación.

A los miembros del jurado, a cada uno quiero dedicar unas palabras, Dra. Laura Castañeda gracias por tus medidas palabras que han retumbado en mi mente para hoy poder estar presentando esta tesis, a la Dra. Ivonne López, nos unió la amistad con el Dr. Salazar que te llevo a seguir esta investigación que con el empecé. Al Dr. Rubén Maya debo agradecer sus acertadas observaciones para que esta tesis tuviera la calidad que merece, siempre muy atinado en cada comentario que me motivaron a mejorar cada detallito. Al Mtro. Alejandro Pérez Cruz su amistad y amable atención a cada uno de los detalles que me permitieron concluir mi investigación.

Un especial agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México, que ha sido mi hogar académico y el motivo principal de mi permanencia en México, su excelencia académica me inspiro a dejar mi país y adoptar otro como propio, hoy después de 13 años estoy mas que agradecido con la universidad y el sin fin de oportunidades que me ha dado.

Finalmente a mi familia y amigos que me han impulsado a terminar mis estudios de doctorado, siempre recordare sus palabras de apoyo y amables concejos.

Esta tesis es para ustedes.

Introducción.

1. Que hay detrás de la “gráfica expandida”

1.1. El grabado mas allá de una técnica un proceso de producción.

2. La presencia del grabado en la practica artística actual

2.1. Una propuesta tradicional en un imaginario contemporáneo.

“Ni un solo día sin siquiera dibujar una línea” José Antonio Suárez Londoño

2.2. La gráfica como recurso plástico y precedente a la obra.

“Los hallazgos formalistas los he dejado a un lado” Miguel Ángel Rojas

2.3. Trienal Poligráfica San Juan-Puerto Rico (2004) y Bienal Philagrafika. Filadelfia-EEUU. (2010),
José Ignacio Roca

3. Aguafuerte sobre concreto

3.1. Antecedente: Tesis “Aves de Rapiña” UNAL (2008)

3.2. La impresión sobre concreto.

4. Presentación propuesta conceptual y de obra.

Conclusiones

Anexos

Acervo online de grafica contemporánea. TORCULO DIGITAL

Bibliografía

INTRODUCCIÓN.

La presente tesis nace de mi experiencia personal como académico formado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, una escuela con una marcada dirección contemporánea en Bogotá, Colombia y mis estudios de maestría con énfasis en Grabado de la Universidad Nacional Autónoma de México donde pude profundizar mis conocimientos en grabado tradicional, a esta experiencia académica sumo mi trabajo como artista visual, el cual me ha permitido ser parte del circuito internacional del arte, entiéndase este como la presencia en exposiciones dentro y fuera de México, ferias internacionales de arte, museos de arte contemporáneo, bienales, colecciones públicas y privadas.

Así también esta tesis surge de la investigación técnica en el taller, donde el desarrollo de nuevos procesos es el fruto de la experimentación, la cual ha dado resultados que por medio de esta tesis pretendo compartir.

Para la redacción de este texto me valdré de un lenguaje cotidiano que me permite ejemplificar varios puntos y dar paso al análisis que considero pertinente para la comprensión de mi investigación, dentro de una lógica de dar una lectura didáctica a quien la consulte en un futuro; sin embargo, al ser una tesis doctoral hay temas en los cuales no profundizare en el entendido que, para acudir a esta, debe existir un conocimiento previo del tema. Para el marco teórico decidí ir a los autores, realizando entrevistas a quienes fueron fuente de referencia plástica, conceptual y teórica, en este sentido las referencias serán en su mayoría citas del autor y análisis de la obra.

Considero que el grabado es uno de los medios mas versátiles en su técnica, lo cual me ha dado

desde el inicio de mi carrera una serie de herramientas practicas para el desarrollo plástico de la obra, sin embargo con los años y la visita a varios talleres de grabado en distintas partes del mundo, he podido ver como existe bajo la política de conservar un oficio, una serie de cuestionamientos, miedos y preconcepciones erradas, por parte de los maestros de grabado tradicional, frente a los desplazamientos posibles al trabajo del grabador en la contemporaneidad.

Respeto la maestría en un oficio, cuyo pináculo en el grabado puede ser el Ukiyo- e o estampa japonesa donde existe el maestro dibujante, el maestro tallador, el maestro impresor, y donde cada parte del proceso es producida con un cuidado enorme, el papel, las tintas, las herramientas, todos estos elementos exigen una maestría en su elaboración.

Sin embargo, enmarcado dentro de un mundo contemporáneo, de una practica del arte hoy, y teniendo muy presente a los jóvenes artistas, estudiantes o artistas emergentes, esta investigación pretende dar luces de ideas tan complejas como la posibilidad en el tercer mundo de hacer grabado o ¿qué es producir una obra de arte contemporáneo? En un país como México donde existen personajes como Avelina Lesper que decide olvidar los últimos 100 años de desarrollo del arte¹. Discusión que es vista fuera de México como un exotismo o curioso anacronismo.

Y es desde mi experiencia como artista plástico extranjero en México, que he encontrado estos fenómenos de resistencia que generan una cantidad de trabajo inscrito dentro de una lógica local donde el arte contemporáneo es un mal pasajero, una moda que solo nos distrae del verdadero arte. Como por ejemplo la exposición “Estampas del fin del mundo” realizada en MUCA-CU en 2012 por un grupo de 7 jóvenes artistas en cuyo texto curatorial el coordinador del proyecto Mtro. Vicente

¹ Marcado a partir de Fuente de Marcel Duchamp 1917

Jurado López dice lo siguiente:

“El contenido de esta muestra no es otra cosa que la búsqueda de nuevos vínculos y nuevas visiones de trabajo colectivo. Es la esencia que contienen los procesos en la gráfica; reflexiones a partir de la complicidad y la contemplación activa de un tiempo, **nada de esto es ordenado por las modas o tendencias y partimos de un desapego profundo de aquel territorio raro llamado “gráfica contemporánea”².**



Invitación a la exposición “Estampas del Fin del Mundo”

La muestra y su texto, fiel reflejo del objeto de la presente tesis, reflejan cómo los jóvenes artistas mexicanos ven con desconfianza y como una *rareza* el arte contemporáneo, muy a pesar de una

² La negrilla a sido agregada.

formación profesional y de un conocimiento básico de los cambios que hubo en la práctica de las artes durante el siglo XX y principios del XXI.

Debo mencionar la invitación de la exposición es una declaración muy interesante de esta resistencia, ya que esta es toda una pieza, una *Mise-en-scène*, en la que los artistas se ponen como criminales presentados por las autoridades que exhiben el cuerpo del delito, tintas, placas, solventes, grabados como pruebas.

¿Cuál será ese delito?, se me ocurren dos posibilidades: la primera una declaratoria de su trabajo como un oficio que pretenden defender hasta las últimas consecuencias; la segunda el presentar el grabado como un arma de resistencia política, o las dos tal vez, lo interesante es que usan un medio como la edición digital de la imagen, realizan una instalación la cual ellos activan de forma performática, al posar como criminales; elementos muy del arte contemporáneo al que ellos no quieren pertenecer. La invitación contrastaba con las imágenes exhibidas en la exposición, que eran de una simpleza conceptual abrumadora, de nuevo el elogio a la técnica hizo mella y lo que hubiera podido ser un trabajo fresco, se convirtió en más de lo mismo.



Obra presente en la exposición **“Estampas del fin del mundo”** de Fanuvy Nuñez, extraída del blog del Taller de Producción e Investigación Gráfica “Carlos Olachea”: <http://blogs.fad.unam.mx/olachea/?p=267>

Al arte contemporáneo se le toma como un enemigo, como un ente ajeno del cual hay que desapegarse, como si fuera una peligrosa enfermedad del arte. Si bien es respetable esta resistencia, el nivel de convencimiento y los argumentos que profesan los anti contemporáneos no dejan de tener vacíos históricos. El arte ha tenido una evolución paulatina donde la escultura, la pintura y la fotografía se han adaptado de una forma mas orgánica.

La práctica del grabado tradicional, por su esencia, ha alejado a muchos jóvenes, pues requiere, paciencia y meticulosidad por parte del artista para obtener un resultado satisfactorio, debido a los cuidadosos porcentajes en los productos químicos empleados y tiempos de espera entre un proceso y otro.

Esto contrasta con la sociedad actual que se rige por ritmos cada vez mas acelerados, por ejemplo, una fotografía que antes podía tardar días desde la toma hasta la copia en papel, se ha desvanecido a la velocidad de la luz. La copia en papel es cada vez mas escasa, ahora la fotografía habita las pantallas de nuestros celulares, ni siquiera digo cámara por que hasta eso ha ido desapareciendo, todo el mundo toma fotografías, todo el mundo tiene un celular, todos tienen una cámara en su bolsillo.

Vivimos en esta época de constantes cambios; sin embargo, algunos siguen buscando un taller de grabado tradicional, yo viaje miles de kilómetros de Bogotá, Colombia a la Ciudad de México en búsqueda de un taller de grabado tradicional, una búsqueda que me llevo a conocer los magníficos espacios y maestros de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Este viaje también me permitió re-descubrirme como artista contemporáneo, crítico de su realidad.

Partiendo de la academia que ha sido el origen de la presente tesis, esta es una investigación que refleja la enorme diferencia entre el contexto colombiano del arte y el mexicano; como también los distintos contextos en lo político y lo social ante la enorme violencia que se vivió México entre 2008 y 2012 causada por la declaratoria de la guerra contra el narcotráfico por parte del gobierno de Felipe Calderón, la cual llevo a acuñar el termino colombianización del problema del crimen organizado mexicano.

En Colombia, los talleres de grabado en la Universidad Nacional de Colombia (UNAL) son espacios donde los fantasmas se asoman, las personas asisten para ver los tórculos como piezas de museo, y algunos rastros de lo que alguna vez fueron activos talleres de grabado, se convierten en instalaciones como las del colectivo *Taller Mental de Gráfica* integrado por Jessica Rucinke y Lina Gómez, quienes desde su interés por la gráfica latinoamericana plantean una instalación titulada

"Sumando cuatro aviones de papel" en un espacio sin estudiantes, con imágenes del Taller de Gráfica Popular de México, el Taller Popular de Serigrafía (TPS) de Argentina, el Taller Cuatro Rojo de Colombia y el Taller Tupac Amarú de Estados Unidos.

Dicen las artistas en su texto curatorial.

"Al hablar de gráfica no pretendemos dar el paso para caer en un agujero de juicios absurdos o excusas de haceres. No lo instauramos como una restricción, un territorio o un límite; sino más bien, como una frontera a cruzar para llegar a caminos bifurcados con cientos de posibilidades en cada esquina.

La técnica en éste caso, nos sirve sobre todo para dialogar con la historia. Con la historia del hacer y con el hacer en la historia. La gráfica es la razón, pero no la excusa"



"Sumando cuatro aviones de papel" Colectivo Taller Mental de Gráfica, Universidad Nacional de Colombia, Instalación en 110 metros cuadrados del taller de grabado de la UNAL. Serigrafía y linóleo sobre papel. 2008.

El vacío de los talleres de grabado, habitados en la instalación de Rucinke y Gómez, contrasta con los talleres de nuevos medios llenos de computadoras y estudiantes que pasan días frente a las pantallas, una situación que se repite en todas las facultades de arte de mi país, y que nos lleva a pensar: ha las academias de arte llegó un nuevo medio favorito, el de la de la tecnología.

Pero el discurso de la inmediatez contrasta con las horas que puede tardar el render de un video o la edición de una fotografía en la computadora, claro esos procesos son cada vez mas rápidos; sin embargo, la producción y la edición siguen siendo procesos dispendiosos cuando de un trabajo profesional se trata, con la diferencia que este puede ser continuado en casa en una computadora portátil, de manera que el abandono de las técnicas tradicionales responde mas a una cercanía con la tecnología de nuestro tiempo, la era del micro-chip que hace ver los engranajes de una prensa como una herramienta lejana a nuestra realidad actual.

A partir de esta problemática, empiezo a ver los factores que han causado que las nuevas generaciones cada vez realicen menos grafica y su desplazamiento a la practica del arte contemporáneo, acotare algunos de estos:

Uno de los principales es el uso y el valor del espacio habitable en la actualidad, las ciudades están sufriendo de una sobrepoblación, atrás quedaron las grandes casonas de las novelas de García Márquez donde vivían abuelos, hijos, nietos, por varias generaciones, ahora estas son demolidas para la construcción de edificios de apartamentos de 50 o 70 metros cuadrados, donde apenas cabe lo necesario y con suerte tienes un cuartito de 2 x 2 de estudio, donde jamás entrara un tórculo, seria una escena de película ver entrar el tórculo pero no el grabador, en su lugar las computadoras se adecuan cada vez a estos espacios contemporáneos, mas pequeñas, mas ligeras, portátiles.

Edificios de cientos de departamentos donde se puede oler el almuerzo del vecino, esto de por si hace inviable el uso de ácidos y demás elementos como solventes o barnices, los espacios ventilados de nuestros hogares son los extractores de la cocina, los del baño o los ventiladores en épocas de verano. Un artista recién egresado que quiera hacer grabado hoy día en un departamento contemporáneo realizaría una labor dantesca. Sin mencionar que los costos por metro cuadrado que en ciudades como México o Bogotá cada vez suben mas. De igual manera debemos asumir una realidad, el joven artista no cuenta en sus primeros años con una suficiencia económica que lo respalde, esta llegara en el mejor de los casos hasta después de unos buenos años de labor no remunerada, una precariedad que no es exclusiva de las artes, sino de muchas profesiones hoy día.

El taller de grabado se convirtió en un lugar de peregrinación, donde vamos los creyentes a contemplar este espacio sacro, donde entran placas y papel por un lado y del otro salen obras impresas, una especie de alquimia donde el metal se convierte en papel moneda; bueno si se logra vender la obra.

Pero la realidad es otra, el artista joven no tiene acceso a un taller de grabado mas allá de su escuela, y ni que decir del presupuesto para poder llevar a cabo el ritual plástico del grabado que necesita de una serie de elementos y materiales que en sociedades como la colombiana, cada semestre era tema de consulta:

"...¿Quién viaja? ¿Quién conoce a alguien que vaya a EEUU, a Francia, España a México?... para encargarle un barniz, una tinta, unos lápices de litografía..."

El tema es tan crítico que ni hablar de usar laminas de cobre, es imposible, los costos de los materiales se convierten en un tema para los estudiantes, pueden llegar a sumar lo de una pequeña

computadora, por lo que cada vez es mas difícil lograr un verdadero aprendizaje del grabado tradicional.

De igual forma, año tras año, la universidad recibe estudiantes mas jóvenes y de todos lo espectros socioeconómicos del país, por lo cual los altos costos de los materiales pueden llegar a ser un factor vital en el desarrollo de su actividad académica.

Tristemente los talleres de grabado ya han cerrado en la Universidad Nacional de Colombia, de manera que lo descrito anteriormente es ya parte del pasado, un pasado donde tuve la fortuna de encontrar el grabado como medio de trabajo, pero que hoy día no son mas que un par de prensas: una ya se ira a un museo y la otra buscan reubicarla para aprovechar el espacio para los estudiantes de diseño gráfico, los maestros que dictaban dichas asignaturas ya se han jubilado, sin quien continúe su enseñanza, si algún estudiante quiere realizar algún trabajo grafico, debe hacerlo por su experimentación propia o acudir a la serigrafía comercial, o usar las nuevas tecnologías laser que hacen el trabajo en cuestión de minutos.

México, el país donde escribo esta tesis, me sorprendió al ingresar a la maestría. En la academia de San Carlos, en la Faculta de Artes, se ha logrado hacer asequible la práctica del grabado en metal, se usa lamina negra o cold rolled 1018, barnices realizados por los estudiantes, formulas sencillas que se preciaban como complejas en mi país, y existe un mayor surtido de materiales, sumado a la gran tradición de la gráfica mexicana que da voluntad para seguir llenando los talleres de grabado.



"Sumando cuatro aviones de papel" Colectivo Taller Mental de Gráfica, Universidad Nacional de Colombia, Instalación en 110 metros cuadrados del taller de grabado de la UNAL. Serigrafía y linóleo sobre papel. 2008.

Luego de un mapeo internacional por el trabajo de grabado tradicional en las practicas artísticas contemporáneas, sigue habiendo un problema de inclusión de su práctica, no por el medio sino por la posición de muchos maestros del grabado. Cada vez menos gente hace grafica de forma consiente de las posibilidades conceptuales y de experimentación que presenta este medio, sumado a los problemas socio económicos ya expuestos, viene la formulación de mi tesis doctoral, que busca establecer una serie de argumentos que permitan dar cuenta de un momento histórico en las practicas artísticas en torno al grabado en México y Colombia.

Si bien la práctica de la gráfica en México esta mas difundida en la medida que existen facilidades en su ejecución, existe un fenómeno inverso; la constante discusión entorno a las prácticas artísticas contemporáneas y su validez dentro de una tradición o su justificación nominal en el caso del grabado, llamándolo "gráfica expandida".

Discusión que considero anacrónica, tal como preguntarse si el arte contemporáneo es o no arte, luego de varios años de trabajo e investigación. Es claro que existe un consenso en el medio internacional de su validez, en su lugar las prácticas tradicionales del arte habitan en distintos discursos contemporáneos, desde la presencia de arte moderno en ferias de arte y museos, con espacios especiales para dichas propuestas, o secciones de referentes del arte actual, aquellos discursos posmodernistas que ha sido base para el contemporáneo.

Pero la presencia de esa discusión en México, de la cual esta tesis es una fuente mas, me ha impulsado a formular la pregunta sobre la verdadera existencia de una gráfica contemporánea, cuestionando prácticas que se hacen llamar: "gráfica expandida", pero cayendo en un intento de representación que dista mucho de cualquier reflexión conceptual, relegando la práctica del grabado casi a un oficio artesanal donde quien conoce la técnica la desarrolla, pero el proceso de conceptualización de la obra queda relegado a la superficie, no cuestionando la pertinencia del medio, los materiales usados, la relación de la obra con su contexto, el trasfondo histórico y demás elementos que apreciamos en una obra de arte.

Lo anterior lo digo después de 11 años en México, donde constantemente se le pregunta al artista ¿qué es? ¿es usted pintor?, ¿fotógrafo?, ¿grabador?, ¿dibujante? Después de una formación integral, encasillar a un artista bajo una técnica me ha parecido terrible, creo en el artista que aprende las posibilidades de cada técnica y las consideraciones conceptuales que le pueden agregar a su obra el hecho de usar una u otra. La pregunta de cómo lo hizo no deber ser mas relevante de por qué lo hizo y qué sentido tiene esta para el joven artista. La búsqueda de lo que se llevo a llamar como estilo, a mi parecer es mas la búsqueda de una formula con la cual continuar por años, el estilo ha sido remplazado por una forma particular de reflexionar frente a la problemática que el

artista desea trabajar.

En este sentido la pregunta “¿Qué es producir una obra de arte contemporáneo?” cobra validez y se desarrollará en el transcurso de la tesis, por medio de entrevistas a artistas, curadores y discusiones teóricas, acompañadas de mi reflexión personal, tanto dentro del taller del artista como fuera de él. Los resultados de esta investigación se presentarán dentro del contexto de la gráfica como eje de investigación-creación.

De un lado, la tesis me ha servido para explorar esta presencia de la gráfica en el arte contemporáneo. Por otro lado, también asumí una actitud crítica del medio en su complejidad y extensión, no planteando solo una lista de quejas y ausencias, la tesis se complementa con un componente práctico que nace de todas las limitaciones mencionadas para un joven artista, como el espacio de trabajo, el presupuesto y la posibilidad de conceptualizar una obra de arte contemporáneo.

En este sentido, la presentación de obras de mi autoría para ejemplificar estos procesos permite - en la tesis - dar cuenta del desarrollo de un trabajo donde la investigación y la producción van de la mano.

Finalmente, la tesis busca acercar de una forma experimental una técnica, tan tradicional como el grabado sobre metal, a una propuesta contemporánea tanto técnica como conceptual, indagando en las posibilidades de la impresión sin tórculo, el uso de materiales de fácil acceso como el cemento, el desarrollo de un proyecto continuador de un cuerpo de trabajo mas amplio, pasando del discurso a la práctica.

Existe un anexo al cual acudo para socializar esta investigación la pagina web: <http://rayitabajo.wixsite.com/torculodigital> donde la tesis, entrevistas, videos, y demás material de consulta estará a la mano de quien busque indagar sobre conceptos tales como grabado y arte contemporáneo.

1. Que hay detrás de la “gráfica expandida”

Es importante iniciar el planteamiento de la discusión entorno a qué es la gráfica expandida, especialmente desde su uso como termino, el cual considero problemático por su ambigüedad en un área como la del grabado, en la medida que es una manera nominal, que muchos artistas utilizan para insertar su práctica artística en el mundo del arte contemporáneo.

‘Hago gráfica expandida’ es una respuesta común de muchos artistas en México; sin embargo, nadie dice hago dibujo expandido, pintura expandida, video expandido, fotografía expandida o escultura expandida, este último si que haría una cita redundante a la bibliografía básica del arte del siglo XX, “*La escultura en el campo expandido*”³ de Rosalind Krauss publicado originalmente en la revista *October 8* en 1978, 40 años de desconocimiento en un epíteto tal.

El termino “expandido” es retomado del texto canónico de Krauss, que desde su propio titulo presenta complejas reflexiones sobre su uso en la práctica del grabado. Primero es un texto sobre la escultura en particular y las operaciones que esta tuvo que hacer frente al monumento, el paisaje, y la arquitectura, que la llevaron a distintos campos que son donde el texto determina su presencia en un lugar determinado, algo propio de la presencia de un cuerpo en el espacio, propio de la escultura. De manera que el texto se rige por conceptos que se pensaron para un campo del arte determinado.

Ahora bien, el campo expandido al que se refiere Krauss tiene dos rasgos característicos que son los mas importantes para entender el desarrollo de la práctica contemporánea del arte: “Uno de ellos

³ KRAUSS, Rosalind. La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Editorial Alianza. 1996. España. Pág. 59 - 74

concierno a la práctica de los artistas individuales; el otro tiene que ver con la cuestión del medio”⁴

El primero precisamente atado a ese ethos modernista que llama ecléctica a cualquier práctica que se desplaza por distintos campos del arte, exigiéndole al artista esa “necesaria especialización del practicante de un medio dado”⁵ buscando una pureza en el desarrollo del trabajo, con la finalidad de encontrar un estilo determinado dado por la forma de la pieza de arte.

Sin embargo, dentro del posmodernismo, la práctica no se definió “en relación con un medido dado, sino mas bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio – fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos, o la misma escultura – pueden utilizarse”⁶.

Es aquí donde aparece el segunda característica, *el medio*, que no condiciona al artista sino que es resultado de la conceptualización misma de la obra la que lleva a determinar cual emplear para desarrollar el trabajo. Dentro de esta lógica, es importante hablar del material, que se convierte en una fuente determinante del carácter propio de la obra, se suma a sus cualidades plásticas la posibilidad de brindar un valor simbólico a la obra.

Todo lo anterior es un fundamento elemental del arte contemporáneo, que dentro de muchas de las propuestas llamadas “gráfica expandida” se desvanece, se mantiene aun un temor al desplazamiento, la necesidad de una certidumbre dada por un medio, una técnica en particular, la obra aun es definida por la plasticidad de un material o la percepción que se tiene de este, no contemplando las relaciones conceptuales y culturales del mismo.

⁴ Ibid. Pág. 72

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

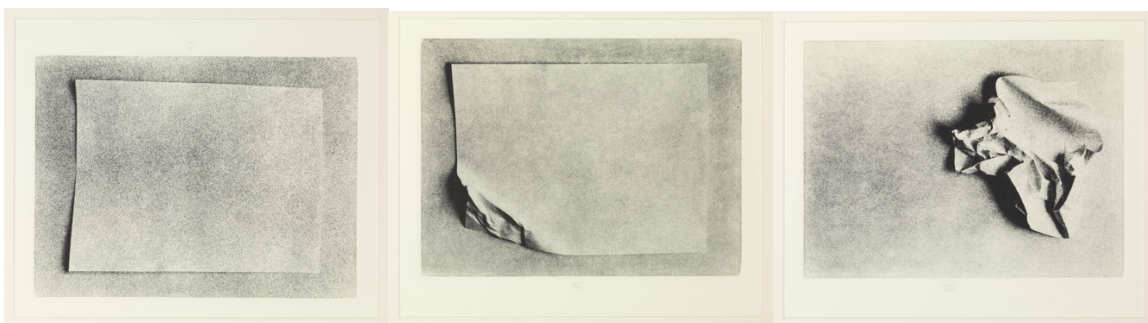
Esta falta de conciencia frente a lo que Krauss pudo esgrimir claramente en su texto no solo lo sufre la gráfica, sino también muchas de las prácticas del arte en México, de ahí la penosa necesidad de darle un sentido “contemporáneo” nominal a lo que se realiza. En lo que concierne a la presente tesis, un artista que usa la gráfica no necesita autodefinirse como grabador o decir que hace gráfica expandida para insertarse en el mundo del arte actual, este no se da por una forma de nombrar tu práctica sino del proceso y el resultado del mismo.

La gráfica de por sí recorre gran parte de la historia del arte. Desde el posmodernismo a la actualidad,⁷ de Warhol a Banksy se han empleado procesos gráficos; sin embargo, ninguno dice grabador en su biografía, ni plantean su obra como gráfica expandida.

Andrea Giunta, en el libro *Cuando empieza el arte Contemporáneo?* (2014), menciona: *“El grabado, sobre todo, dio cuenta de un proceso comparable a aquel que hemos sintetizado al analizar el curso de la vanguardia. En los primeros sesenta se expandió el concepto de grabado experimental. Antonio Berni y sus xilcollages son, probablemente, el ejemplo más destacado. Berni clavó materiales que encontró en las calles sobre pedazos de madera de gran tamaño; a partir de los desechos contó la historia de Ramona, una mujer, una prostituta. Sobre los tacos de impresión compuestos de fragmentos extendió la tinta y multiplicó las imágenes de las situaciones que señalaban la vida de su personaje. Pero no fue éste el único derrotero experimental del grabado. También en los primeros sesenta Liliana Porter (1941) buscó aquello que definía, en un sentido singular, el grabado. No era, tal como cualquier grabador podía sostener, el oficio minucioso e impecable. Es más; ella, como parte del grupo que conformaba junto a Luis Camnitzer y Guillermo Castillo en Nueva York, el New York Graphic Workshop, sostenía que el oficio no tenía la capacidad*

⁷ Entendido este periodo como el arte realizado desde los años 70 hasta la actualidad.

de establecer cuál era la condición intransferible del grabado. Para ella la mayor singularidad radicaba en el acto de imprimir. Para condensarlo en un gesto, tomó un papel, lo apretó en su mano y lo arrojó. La arruga que quedaba era el grabado. Era un acto que ella o cualquiera podía hacer, incluso con los ojos cerrados.



Wrinkle/Arruga. Liliana Porter. 1968. Fotograbado sobre papel. 21.6 x 28.6 cm Colección TATE

El grabado también profundizó en los años setenta su sentido social. Por un lado, en relación con las acciones de protesta y resistencia durante la revuelta estudiantil del 68 en México. En Cuba el grabado se vinculó a la revolución, y en Puerto Rico, al anticolonialismo independentista. Su uso político se desarrolló a través de su sentido más clásico, el póster político, y también en las formas del arte postal, en el que se integraron sellos e impresiones serigráficas. Por fuera de las políticas gubernamentales, los talleres independientes cumplirían un rol clave en la producción de esta visualidad contestataria. Desde la iniciativa del Taller Alacrán, la figura protagonista de Antonio Martorell lograría renovar el lenguaje plástico del cartel y conformar un espacio de formación de artistas en la técnica serigráfica. Sin embargo, a pesar de ampliar los espacios de circulación –a través de nuevas estrategias de comercialización de carteles–, Martorell se veía obligado a llevar a cabo políticas de reducción de los costos de impresión.

En algunos casos, por ejemplo, realizaba serigrafías con uno o dos colores (La batalla de Argelia, 1969) o, en otros, superponía varias tintas en una misma tirada, En los años setenta las técnicas de la reproducción incorporaron el arte del fax o de las fotocopias. Éstas expandieron los procesos de multiplicación, los hicieron más simples, más mecánicos, más democráticos. En un sentido, avanzaban en el imaginario de la multiplicación de las imágenes que hoy caracteriza al mundo global. Podría pensarse este momento, de intensificación del grabado por medio de técnicas mecánicas, como una etapa predigital. El arte anticipaba, de una forma preliminar, el giro tecnológico de la contemporaneidad”⁸.

Podemos ver como Andrea Giunta destaca diversos elementos que ya hemos mencionado: el carácter político del grabado, la conciencia conceptual de su significado para un artista en el caso de Liliana Porter o como desde la limitación se propusieron soluciones plásticas a la obra, que orgánicamente se ha ido enriqueciendo con los recursos que la tecnología ha ido aportando.

Ahora bien, es importante ver la necesidad de ciertos artistas por autodenominarse de una forma específica para ser llamado contemporáneo, lo cual aleja la discusión de la obra en sí misma, por lo que planteo que la discusión se lleve a un nivel donde la reproductividad que es el elemento fundamental de la gráfica sea el campo desde el cual se parta para analizar la obra de gráfica contemporánea, sin olvidar que se parte de una matriz para realizar las copias necesarias. Estos dos elementos, la matriz y la capacidad de reproducción de la imagen hacen de la obra gráfica un eje de muchas prácticas contemporáneas.

Bien lo menciona Giunta: *“El mundo contemporáneo es un mundo de repeticiones pautadas por las*

⁸ GIUNTA, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin? / Andrea Giunta. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación arteBA, 2014. 212 p.

multiplicaciones. Internet reitera millones de veces las mismas noticias, la misma información se multiplica cada vez que buscamos, al mismo tiempo que miles de otros, las mismas cosas en la red. La repetición, matriz del mundo impreso, acelerado estéticamente en los años setenta, cuando los artistas investigan el arte de la fotocopia, tiene algo de letanía. La insistencia es un recurso del discurso político.

Así como imprimir es un acto revolucionario, así lo consideraba August Strindberg, multiplicar la unicidad de la obra de arte puede concebirse como una herramienta política. El offset y la oblea activaron la zona de contacto entre impresión, política y activismo. El artista que multiplica su obra, ya sea a partir del oficio demorado y meticuloso del grabador o bien desde la posibilidad de multiplicación mecánica inmediata que habilitó la fotocopia, repone el sentido político de la repetición. A León Ferrari le cuestionaban que siempre decía lo mismo. Afirmaba que lo hacía porque las cosas que denunciaba seguían sucediendo.

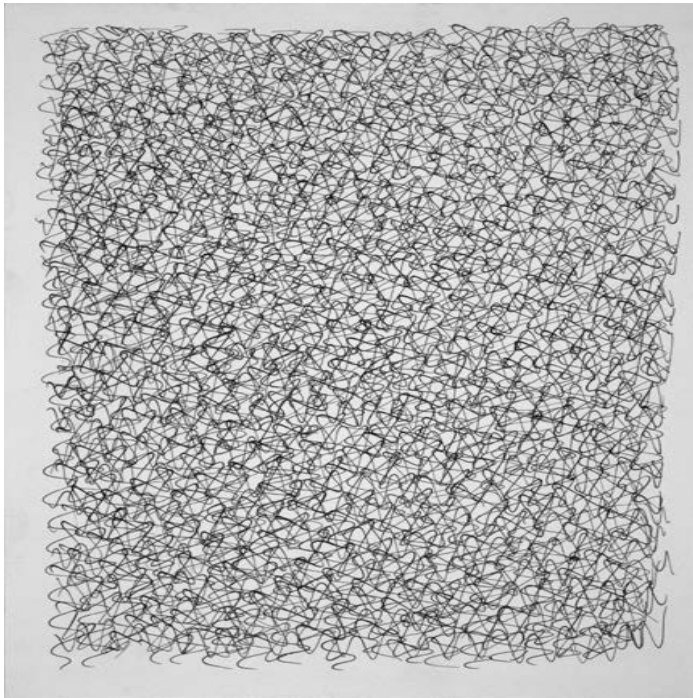


“Cuando la fe mueve montañas” Francis Allÿs Fotograma del video original 15:09 min. Lima, Perú 2002 en colaboración con Cuauhtémoc Medina y Rafael Ortega

Repetir es resistir. Es convertir el mensaje en un repiqueteo, una metralla. El sonido y la imagen repetidos, insistidos. La monotonía, las repeticiones con desvíos mínimos, la demora de las imágenes, la actualización de archivos en los que éstas reiteran el mismo esquema, son un rasgo recurrente en el arte contemporáneo. En este esquema se vuelven significativos los descalces. Bryce repite documentos de un mismo archivo, Alÿs repite a Santa Fabiola, repite el gesto de caminar arrastrando un cubo de hielo, hace repetir el movimiento de la pala para trasladar una montaña de arena. La repetición no implica la realización de lo mismo. Es la letanía de la persistencia que se vuelve significativa cuando descubrimos la diferencia sutil entre una imagen y otra, entre una acción y otra.

Delicada distancia, ya que nunca es posible la reproducción exacta. Los Errores de León Ferrari demuestran esto. El artista se empeña en repetir un mismo movimiento, la misma senoide con la que cubría superficies de 100 x 70 centímetros. Su conclusión era que lo que creaba consistía en el registro de un persistente error, y que, bien observado, más que lo mismo, lo que se ponía en evidencia era lo distinto"⁹.

⁹ Ibid Giunta.



De la serie Errores: Sin título,
León Ferrari, 1991, tinta sobre papel,
20,5 x 16,4 cm. Colección Museo de Arte
Moderno de Buenos Aires.

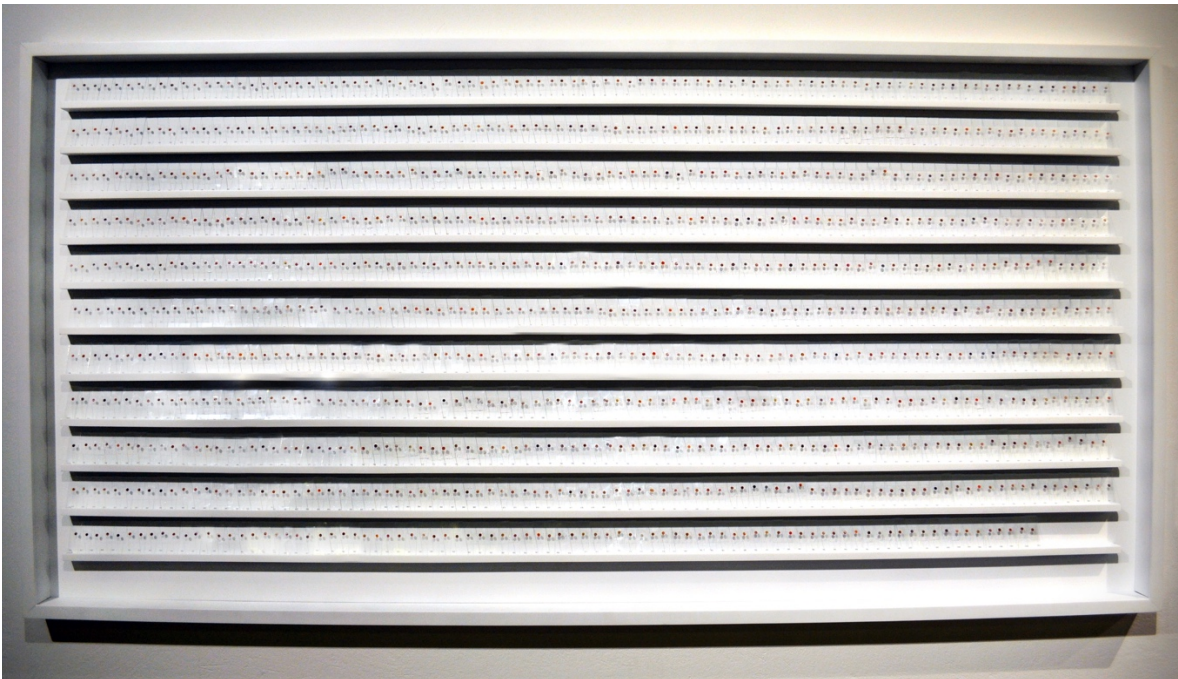
Muchas veces repetir o realizar una misma acción puede hacer parecer que la imagen resultante es la misma, pero operar en serialidad puede ser una forma de denuncia, muchos artistas del grafiti operan de esta manera, repitiendo una imagen una y otra vez en los muros de las ciudades.

En mi trabajo esa denuncia repetitiva se ejemplifica de la mejor forma con la obra **MUESTRARIOS**, una serie iniciada en 2010 que tiene su punto culmen al terminar el sexenio del presidente Felipe Calderón en 2012, como consecuencia de implementar una política frontal contra el crimen las muertes violentas inundaron los diarios mexicanos y es a partir de esta lluvia de sangre que surge esta obra.

A manera de práctica de laboratorio, se extrajeron 1011 muestras de sangre, sangre impresa en la revista *Alarma!*, heredera de la tradición del pasquín ilustrado con la imagen de la muerte y titulares cómicos, iniciado por José Guadalupe Posada en el trabajo desarrollado en la imprenta Vanegas

Arroyo a principios del siglo XX. Alarma! presento por mas de 50 años la tragedia mexicana, una tradición que continúan hoy varios diarios en distintas partes de la republica mexicana.

Una acción repetitiva: leer la noticia, extraer el recorte y ponerlo en el porta objetos de vidrio, así como realizar una catalogación juiciosa de los datos de la persona fallecida: Nombre, edad, lugar donde falleció, fecha, titular de la noticia. Una acción que lejos de la frialdad de las cifras oficiales y del morbo sensacionalista de la nota roja, busca honrar a cada víctima y da luz a su identidad, por que nombrar es dar un lugar en el mundo, convirtiendo una acción serial, en una estrategia de producción contemporánea donde la obra da cuenta de un contexto específico y su resultado se carga de diversas lecturas posibles de la obra, dependiendo del espectador que se aproxime a la obra.



Muestrario 1011. Andrés Orjuela. Fragmentos de fotografías sobre porta y cubre objeto de laboratorio 2012

<https://www.andres-orjuela.com/muestrario>

El debate entorno a este tipo de prácticas es complicado y mas cuando el contexto mexicano esta atado a una escuela tradicional, donde el muralismo y artistas como Frida Kahlo o Diego Rivera permanecen en la memoria colectiva como referentes del buen arte mexicano.

Esta tesis nace a partir de mi formación como grabador (aunque nunca me he autodenominado así), tanto en Colombia donde me titule con énfasis en imagen seriada, como en México donde realice la Maestría con énfasis en gráfica en grabado. Es en la gráfica donde he encontrado procesos que hacen de esta repetición un modelo de producción, lleno de posibilidades para la creación de una obra contemporánea, como obra final nunca he presentado una técnica de forma estrictamente tradicional, aún conociéndola y en su momento haber realizado piezas netamente tradicionales como parte del proceso de aprendizaje.

El termino “gráfica expandida” suena como si necesitara ser emancipado el grabado, mas allá de las técnicas tradicionales que son su verdadera fortaleza, adoptando una idea de expansión que ya hemos visto se desarrollo bajo un campo distinto, el de la escultura.

La necesidad de dejar sentado muy claramente este criterio, me lleva a formular esta crítica al modelo de “grafica expandida”; sin embargo, esta tesis también da cuenta de las complicaciones que de por si tiene el grabador tradicional para insertarse en un medio como lo es el arte contemporáneo, a pesar que sus exploraciones van mas allá de la plancha de metal o de madera, las nuevas tecnologías han dado posibilidades antes no contempladas, y mas importante aún la necesidad de una conceptualización de la obra, cosa que ven con recelo gran parte de los maestros

de oficio, que continúan transmitiendo a sus jóvenes estudiantes esta aprensión a *“aquel territorio raro llamado “gráfica contemporánea”*¹⁰.

Busco por medio de esta tesis ampliar, crear preguntas y responder otras, pero en concreto, espero dar por sentado que existe una serie de procesos tradicionales del grabado en el arte contemporáneo, sin la necesidad de encasillar este trabajo bajo ningún epíteto adaptado.

Con la riqueza de técnicas usadas en un taller de grabado, las posibilidades de impresión, de circulación y de reproductividad, sumadas a la posibilidades que se tiene de experimentación con los ácidos, los barnices, tintas, tipos de placa, de papel, la capacidad de realizar distintas técnicas en una misma imagen, de intervención, hablar de la gráfica como modelo de producción me suena mas interesante y lo desarrollare en el siguiente capitulo, dejando atrás el uso erróneo del termino gráfica expandida.

Dejando libre al artista que emplea el grabado de cualquier necesidad de encasillar su trabajo bajo cualquier termino adaptado, pero si exigiendo una conceptualización de su trabajo mas allá de la técnica.

¹⁰ Cita al texto curatorial de la exposición “Estampas del fin del mundo” realizada en MUCA-CU en 2012 coordinador del proyecto Mtro. Vicente Jurado López

1.1 El grabado mas allá de una técnica un proceso de producción mental.

El arte contemporáneo ha representado un avatar complejo en el espectro de la plástica, generando discursos que han dividido a la comunidad académica y a la sociedad en general con comentarios tales como, “¿esto es arte?”, “un niño puede hacerlo mejor” o simplemente decir que es una gran broma como lo define la crítica de arte mexicana Avelia Lesper: “la mayoría de las obras de arte contemporáneo son chistoretas.”¹¹

Dicho calificativo no deja de ser superficial en la medida que se basa en el gusto de la espectadora y una renuncia directa a tener lectura histórica del arte, desconociendo más de 100 años de obras de arte tomando como punto de partida *Fuente (1917)* de Marcel Duchamp, donde la inmersión del sujeto como concepto más que la técnica, ha permitido diversificar las prácticas del arte.

La crítica tradicionalista ni siquiera admite el *ready made* (operación artística usada en *Fuente*), Lesper pide “alejarse de todo lo que sea ready made: El ready made no es arte. Es una expresión sumisa de la realidad”¹². Estamos contemplando 100 años de negación. El ready made no es una aberración para el arte, es más una brecha que se abrió en un mundo industrializado, donde la producción de imágenes y de objetos ya no se hace de forma artesanal. Por el contrario, vivimos en un desborde de objetos e imágenes, una época donde la obra de arte es cuestionada en su reproductibilidad técnica, recordando el título del famoso ensayo de Walter Benjamín de 1936 tan vigente aun.

Benjamín marca una interesante genealogía de esa reproductibilidad técnica dice: "Con el grabado

¹¹ LESPER, Avelina. “ En el arte de hoy todos quieren ser bonitos”. Revista Emequis. Grupo Editorial Ajusto SA de CV. No 301. 2013 . Pagina 62.

¹² Ibid. Lesper.

en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente; lo fue por largo tiempo antes de que la escritura llegara a serlo también gracias a la imprenta. Son conocidas las enormes transformaciones que la imprenta, la reproducción técnica de la escritura ha suscitado en la literatura. Y ellas son tan solo un caso especial, sin duda particularmente importante, de un fenómeno que se considera de escala histórica universal. Al grabado en madera se suman, en la edad media, el grabado en cobre y el aguafuerte, así como a comienzos del siglo XIX, la litografía. Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma.”¹³ , logrando la gráfica mantener el mismo ritmo que la imprenta, aunque luego sería superada por la fotografía. Al respecto, Benjamín añade: “la mano fue descargada de las principales obligaciones artísticas, dentro del proceso de reproducción de las imágenes, obligaciones que recayeron entonces exclusivamente en el ojo. Puesto que el ojo capta mas rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se acelero tanto, que fue capaz de mantener el paso con el habla”¹⁴

Benjamín dilucida mucho de lo que vivimos en la contemporaneidad, donde las imágenes llenan nuestra vida diaria, nuestro proceso de comunicación se da incluso a través de imágenes, emoticones, stickers o gif que resumen sentimientos o palabras en nuestras conversaciones diarias.

Sin embargo, el filosofo se adentra en una discusión sobre el aura de la obra y la demanda de la contemporaneidad como él mismo la llama, donde “la orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar”¹⁵. Esta idea marca la complejidad de pensar el arte en esos momentos, pero 80 años adelante

¹³ BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad Técnica. Editorial Itaca. México. 2003. 113 p.

¹⁴ Ibid. Benjamin.

¹⁵ Ibid. Benjamin.

podemos ver como esa orientación nos ha llevado a depositar el aura de la obra de arte mas allá del proceso técnico, la desmaterialización de la obra de arte como se le concebía en la modernidad, dio paso a un arte donde la subjetividad del artista y la posibilidad de replantear la forma en que nos acercamos a las imágenes y los objetos se ha hecho mas importante, depositando esa herencia aurática del arte en el proceso de conceptualización, producción y consumo de la obra, ampliando esa especie de soplo inicial de la obra a la inserción de la misma dentro del mundo contemporáneo.

Siguiendo la idea de Benjamin, el ojo sobre el cual recayeron las obligaciones artísticas sigue siendo protagonista, si bien no en términos físicos como lo planteó, sí en términos curatoriales. Hoy el artista debe tener una sensibilidad frente a la imagen, si bien el arte moderno posterior a la fotografía hacia una reflexión sobre el futuro de la imagen, en los distintos modos de la mirada, viendo cada movimiento de la vanguardia este continuaba en un sentido progresista, el arte moderno en ese sentido mantenía una relación con la tradición del arte, luego vino el posmodernismo que miraba las propuestas modernas y desde una reflexión del pasado planteaba esas negatividades donde actuaba el arte, y finalmente el arte contemporáneo, que es el arte del presente, un arte que se vale de lo que pasa hoy, no hay pretensiones futuras o pasadas es la actualidad la que importa y como ese ojo "benjaminiano", en un mundo lleno de información descubre y revalora la imagen, de allí que el arte contemporáneo este en continua revisión de las diversas preocupaciones de nuestro tiempo, su relación con lo cotidiano, con los discursos imperantes, con el individuo y su existencia en una sociedad globalizada.

El ensayo de Walter Benjamín es de vital importancia para entender la producción del arte desde un universo mas complejo que la mera producción de objetos e imágenes, con la tecnificación de la producción en la obra, toma un sentido mas amplio, de hecho Benjamín marca en las primeras líneas

del prologo de su ensayo lo siguiente: “Cuando Marx emprendió el análisis del modo de producción capitalista este estaba en sus comienzos. Marx dispuso de tal manera sus investigaciones, adquirieron un valor de prognosis.” Cosa que hizo Benjamín con el arte, donde hay un valor de uso y demanda atravesado por la producción de dicho bien artístico, que a su vez es convertido en un valor nominal, donde el dinero es el principal elemento de ficción que se administra desde el deseo de los consumidores.

Como bien lo sabemos en la actualidad hemos pasado a un capitalismo financiero, que en el caso del arte contemporáneo, durante los últimos años ha tenido gran presencia en los medios debido a su vinculación con el mundo de la especulación bursátil, que lo ha convertido en un nuevo elemento de acumulación de capital tanto simbólico como monetario: las famosas burbujas del arte contemporáneo. Ejemplificadas en los inversionistas tipo Wall Street o jeques árabes que hacen enormes movidas financieras en subastas de Christie’s, Sotheby’s, o Phillips, por millones de dólares, incluso tras el crack económico de 2008, la especulación y el deseo siguen promoviendo estas compras que son los titulares de los diarios cuando se rompen records, cada vez mas de artistas vivos y con rangos de edad mas bajos.

Surge entonces la pregunta ¿donde quedan las técnicas tradicionales de reproducción de la imagen frente al campo contemporáneo? Pues bien, pretendo postular a razón de mi propia práctica la siguiente tesis: el arte a dejado de ser unidireccional, el artista no se posiciona dentro de un campo determinado (pintura, escultura, grabado, dibujo) no es bidimensional o tridimensional exclusivamente, su trabajo es resultado según sea la necesidad del proyecto a desarrollar, existe una hipertextualidad; es una búsqueda que arroja resultados variables. Propongo entonces una estructura de la producción del arte en este sentido, donde las técnicas tradicionales son

cuestionadas desde adentro, son pensadas como flexibles y no estructuras rígidas, incapaces de renovarse y de cuestionarse a si mismas.

De manera que la producción se vuelve multidisciplinar y la presencia de la obra se vuelve multidimensional, en el sentido que la obra hoy tiene un recorrido del estudio del artista, a la sala de exposición, al museo, a la galería, a la feria de arte, al coleccionista, todas estas atravesadas por innumerables registros en redes sociales que la insertan en este universo global.

Ahora bien hablamos de grabado, tal vez el campo del arte que aun mantiene un ethos tradicionalista mas marcado, debido a la estructura de procesos técnicos que para un resultado satisfactorio según la tradición, no permite variaciones. Esta sentencia resulta contradictoria, pues todo grabador sabe que es un campo rico de experimentación, lo que ha posibilitado lograr distintos procesos desde el grabado en madera a la lásergrafía, si bien se tienen principios básicos estos siempre están en posibilidad de ser alterados para encontrar nuevas posibilidades gráficas.

Ahora bien la pregunta en torno al concepto, al por que usar un medio u otro, o como establecer esas conexiones con otras áreas de conocimiento, desaprender la técnica como forma de experimentación, generan el miedo a la falta de control, esto asusta al grabador tradicional en el taller, pues busca una maestría técnica en un oficio, busca lograr copias perfectas, según los cánones académicos.

Este es el eje fundamental del problema, el artista contemporáneo se ve avocado por su proceder plástico a conocer los distintos medios y una vez estudiada la pertinencia de este debe profundizar en él; sin embargo, la maestría en un proceso técnico, en un oficio, no le es exigencia, pues el artista acude a expertos en la materia que intervienen en el proceso de desarrollo de la obra. Algo

que no es para nada nuevo en el arte, los artistas se han valido de talleres para la ejecución de sus piezas, y poco a poco se han concentrado mas en la elaboración de un lenguaje plástico que les permita explorar otros medios.

Un ejemplo de lo anterior es el técnico en fundición, que acompaña la labor del artista que desea hacer escultura. En ese sentido podríamos hablar de una enseñanza técnica tradicional en un oficio determinado, a la cual asiste la persona que desea cumplir esa labor técnica, y que el trabajo en el taller sea su realización personal, ya sea que desee experimentar y lograr una obra propia, o acompañar el trabajo de artistas que asistan al taller por que en el conocimiento del técnico pueden encontrar el complemento para su trabajo.

Esto no hace mediocre el trabajo del artista contemporáneo, por el contrario lo lleva a un nivel de profesionalización de su práctica, donde el trabajo se hace interdisciplinar. Así como Benjamín nos recordaba que la fotografía relego la mano por el ojo, el arte hoy reafirmo la concepción del artista como un productor de pensamiento. El séptimo arte es la mejor muestra de ello, pues el director de cine debe responder por el trabajo de miles de personas que son necesarias para que una película llegue a las salas de cine, no por el hecho de involucrar a diversos especialistas dejamos de ver el sello de Hitchcock o Tarantino en sus películas. Es en esa capacidad de interdisciplinariedad donde habita el artista contemporáneo.

La especialización no se inscribe en una técnica sino en unos intereses particulares del artista, el artista que usa el grabado como mero proceso de producción de imagen sin una conciencia del mismo, esta condenado a conocer un oficio y tener una maestría técnica en el mismo, pero difícilmente se podrá inscribir en el panorama de las artes plásticas y visuales.

Estas alteraciones no buscan 'machacar' la técnica, que muchas veces preocupa a los maestros de grabado que están en contra de lo contemporáneo, sino que responden como hemos visto a una lógica de la sociedad actual.

Al joven artista se le debe dar total libertad de medio, se le deben dar las bases de todos los campos del arte, pero ante todo se le debe guiar en la construcción de su propio pensamiento plástico, en la exploración de sus intereses personales.

Considerando que la práctica del arte se enriquece de todos sus campos desde la diversidad de técnicas y materiales hasta la de conceptos ampliados del arte, estos son alimentados continuamente desde las teorías filosóficas a los desarrollos científicos, es decir, desde preocupaciones existenciales hasta las bases físicas de esta, todos estos tamizados por la experiencia propia del artista en desarrollo de su práctica profesional.

El concepto de sujeto como individualidad se hace cada día más presente en la obra, atrás quedaron los movimientos y escuelas propias de la lectura historicista del arte, ahora todo se engloba en arte contemporáneo donde habita el video arte, el performance, la pintura, el street art, las acciones, la escultura, la fotografía, el dibujo, la gráfica o la instalación que representa hoy por hoy el medio por excelencia de las artes. Esa conciencia de cómo la obra habita el espacio es vital en el arte contemporáneo, no es lo mismo ver una pieza de video en casa que proyectada en una sala de un museo.

Todos estos campos se tocan y se interrelacionan para formar lo que llamamos arte contemporáneo, si bien la sociedad aun pide imágenes y procesos más comprensibles para el gusto profano,

comprensible a un nivel estético básico, el arte hoy demanda un nivel de lectura mas profundo que no se queda en la superficie, una lectura que ahonde en lo que llamamos el concepto; que puede ser vivido por el espectador a través de pistas dejadas por el artista para que su obra sea leída o no, la búsqueda de una subjetividad consiente de su inteligencia y sensibilidad para con la obra, se hace importante para el artista y su obra.

Si bien todo esto nos da una lectura del arte como un ente que incide en la esfera publica, siendo precisamente el momento público donde se da el valor natural a la obra de arte. Las obras que pasan a la historia son las que muestran que el arte es mas complejo a nivel de pensamiento que una mera experiencia visual, son las obras que cuestionan su tiempo, las obras que nos permiten habitar esa subjetividad propia del artista.

Dentro de esta serie de configuraciones es que deseo entablar una postura crítica frente al concepto erróneo "gráfica expandida". En este trabajo cuestiono estas ideas por su atrasada concepción del arte hoy, y lo hago desde la academia pues es este el lugar de discusión que permite la reflexión frente a los modos de producción y representación. Acudiré al trabajo de artistas contemporáneos que han logrado tener un trabajo solido desde la misma postura frente a su obra, para poder ejemplificar como el trabajo contemporáneo pasa de lo subjetivo a intereses que traspasan fronteras, a lo anterior dedicaremos una parte de la presente tesis.

En este sentido evaluare en las siguientes líneas algunos conceptos que nos pueden servir para comprender como el grabado ha estado habitando nuestro contexto social y cultural.

La serialidad es un elemento intrínseco a la gráfica, que de manera importante ha sido utilizado por otras áreas de las artes. Incluso podemos hablar de una incursión en la estructura económica, pues todo el mundo lleva una pieza de gráfica en su cartera, los billetes son copias de grabados en metal sobre papel moneda, que se prestan para el movimiento del sistema capitalista. Este papel moneda no ha escapado de las operaciones conceptuales del arte contemporáneo, basta recordar la polémica causada en Colombia por el billete de mil pesos, pieza creada por el artista José Antonio Suarez Londoño, a quien dedicaremos un capítulo en la presente tesis.

José Antonio Suarez es comisionado por el Banco de la Republica para realizar este billete, por ser uno de los artistas mas reconocidos de la escena nacional e internacional, por su labor como grabador y dibujante, sin olvidar sus piezas políticas. El realizó el diseño del billete y participó en la elaboración de la placa matriz.



Billete mil pesos colombianos (\$1000) Impresor Banco de la Republica de Colombia, 6,5 X 13 cm. Años de impresión 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2015. Anverso

En primera medida vemos el billete se imprime a un tamaño mas pequeño que los demás en circulación (billete actual: 6,5 X 13 cm; billetes anteriores: 7 x 14 cm) condición que semeja el

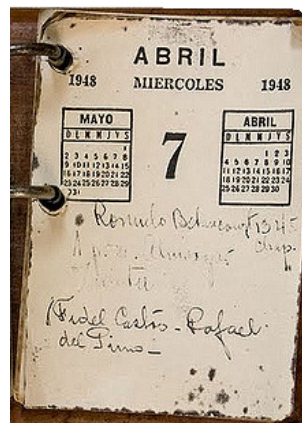
trabajo de este artista, sus obras difícilmente sobrepasan los diez centímetros cuadrados.

Pasado un par de años se desata la polémica, el maestro Londoño incluyó en una parte del billete la imagen de Fidel Castro.



Billete mil pesos colombianos (\$1000) Impresor Banco de la Republica de Colombia, 65 X 13 cm Años de impresión 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2015. Reverso

Un guiño histórico que delata la presencia de Castro durante el *Bogotazo* (9 de abril de 1948), cuando en manos de Roa Sierra cae el caudillo del pueblo Jorge Eliecer Gaitán, en cuya agenda se encontró una cita con Castro para ese mismo día.



Detalle Billete de 1000 pesos colombianos donde sale el rostro de Fidel Castro. Agenda de Jorge Eliecer Gaitán donde aparece el nombre de Fidel Castro citado para el 9 de Abril de 1948

El artista aquí se presenta como un ejecutor tradicional del grabado pero suma a esto cualidades conceptuales y críticas de la historia y la política colombiana, denotando el momento coyuntural de la lucha contra el socialismo en Latinoamérica que aniquilo a muchos lideres políticos en todo el continente.

Este primer ejemplo de práctica del arte grafico tradicional, en una propuesta con contenido político mas allá del medio, nos da pistas de cómo opera el grabado en el arte contemporáneo. En este sentido y atendiendo los elementos técnicos intrínsecos a la práctica del grabado, planteo la siguiente triada con la que podremos empezar a dilucidar las posibilidades del trabajo de grabado, dentro de las practicas artísticas contemporáneas:

- Análisis de las intensiones e intencionalidades del artista frente a la reproducción de su obra, número de copias y circulación.
- Estudiar la forma de construcción de la imagen sobre la matriz.
- Finalmente ver el material en el cual se imprime y el sustrato a emplear para realizar la copia.

Estos tres puntos de análisis- como ya lo mencioné antes- responden a partes de la producción del grabado tradicional. Retomo estos puntos por que desde adentro planteo dar claridad al hecho que estos elementos ya están presentes en la producción plástica contemporánea desde hace años y son posibilitadores para establecer un asidero conceptual en la práctica del artista.

El primero de ellos presenta un tema que se ha abordado críticamente y es la importancia de la obra

en una era de la “reproducibilidad técnica”, donde el aura se pierde en su repetición continua, si bien la edición de taller tradicional por lo general ronda los 100 ejemplares, existen posibilidades en sus extremos, la posibilidad tanto de una copia única que en el monotipo ya tiene su tradicional opción plástica o ediciones limitadas, usuales hoy en la fotografía, 2 + 1AP

El otro extremo lo plantea la circulación misma del grabado, que también representa una forma de preguntarse sobre su pertinencia en una esfera pública. Operaciones como las de “los grabados populares” del artista Álvaro Barrios en la década del 70 en Colombia o la impresión en el periódico El Tiempo de la imagen de Yolanda Izquierdo, una mujer asesinada por las AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) convertida en una santa contemporánea por la maestra Beatriz González en 2009, ambos proyectos con una circulación masiva de cientos de miles de ejemplares.



Ondas de Rancho Grande, Beatriz Gonzales Impresión en el periódico EL TIEMPO 2009

En el año 2011 dentro de estas estrategias de circulación, planteé una inserción dentro del imaginario visual mexicano, desde la situación política que se vive de violencia desmedida, acercándome a dos referentes de la gráfica en México. La calavera ilustrada, inmortalizada por el celebre José Guadalupe Posada en la catrina y las páginas de la revista de nota roja mas importante del país **ALARMA!**.

En una primera instancia realice una serie de intervenciones directas sobre las portadas de la revista, convirtiendo estas con guache y tinta en *posadas* contemporáneos; sin embargo, la intervención se me hizo elemental y de corto alcance.

De manera que luego busque intervenir un mayor numero de ejemplares, en este caso usando stickers con fragmentos de grabados de Posada que se sobreponían a las imágenes violentas, estas revistas eran devueltas al puesto donde posteriormente eran vendidas a la espera de la sorpresa silenciosa del consumidor habitual de la revista. De nuevo el alcance de inserción en el circuito de consumo de esta publicación me pareció limitado.

Luego de un año de negociación con el director de la revista y de exponerle mis motivaciones, logre intervenir desde adentro la revista, planteando una pieza titulada *Radiografía Histórica*, que tuvo una circulación de 300.000 ejemplares a nivel nacional e internacional. La inserción de una imagen que censuraba al mismo medio y el consumo de este, daban sentido a la obra. Así como el acercamiento consiente a un público ajeno al arte contemporáneo, al cual mediante el reportaje publicado le hablaba de arte contemporáneo y conceptual.

Aquí una imagen repetida y cercana a la gente, a través de su circulación natural es un elemento de suma importancia, gran parte del carácter contemporáneo del grabado se ha desarrollado en esta esfera, su función de medio en la propaganda política, donde el pasquín, el afiche, el estampado de camisetas y banderas, el empapelado de distintos lugares como forma de manifestación han hecho del grabado el medio plástico por excelencia de la lucha social y política.



Proyecto Alarma.jpg Radiografía Histórica, Andrés Orjuela. Intervención en la revista Alarma!
 Juego de paginado, 300.000 ejemplares. 2011

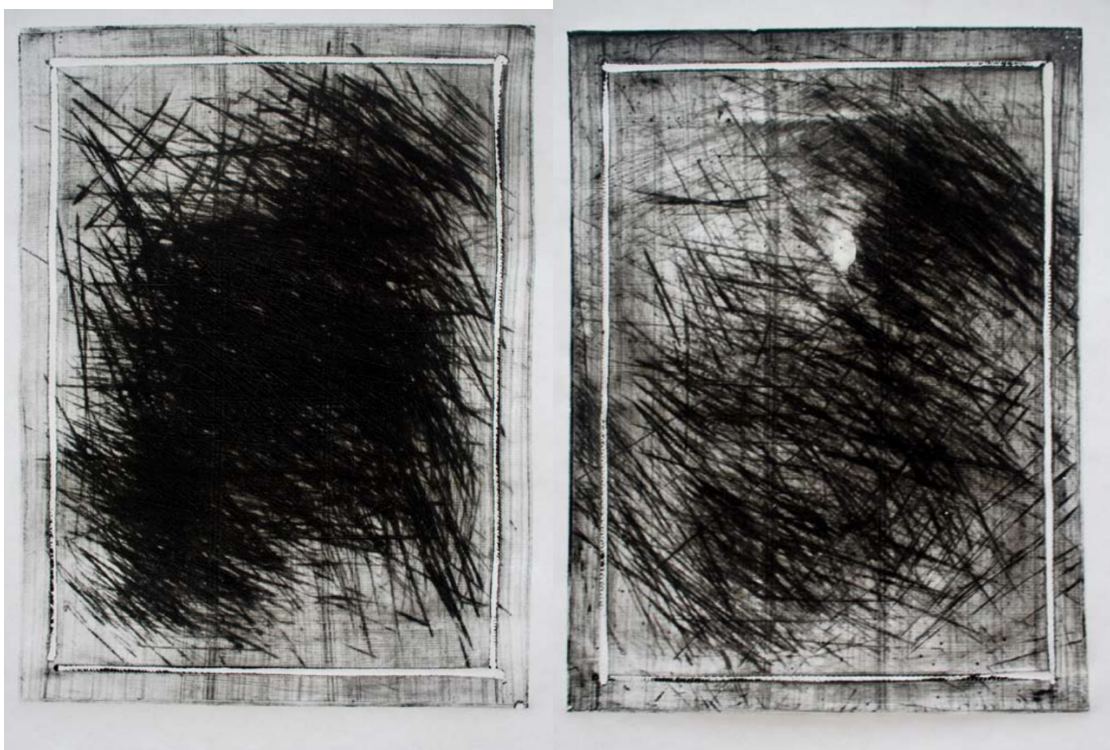
<https://www.andres-orjuela.com/alarma-jpg>

Después de esa primera intervención en Abril de 2011, la revista se vio presa de censura por las redes sociales. Facebook bloqueaba las publicaciones de las portadas de la revista por infringir las normas que prohíben la publicación de violencia explícita de manera que se dio la oportunidad de plantear una nueva intervención, las portadas eran subidas hechas *posadas* para evitar su censura en contraprestación negocié la posibilidad que para el día de muertos pudiera intervenir las paginas

centrales de la revista, logrando una pieza de mayor tamaño y que buscaba por medio de una mascara tipo calaca censurar el rostro de este consumidor de violencia.

La edición de un grabado tradicional a escalas industriales no se da fácilmente, pues precisamente esta hace gala de una labor meticulosa de taller que impide un trabajo en este sentido. Ya sea por limitaciones propias del taller o el material mismo del cual se ha hecho la matriz, la resistencia que presenta esta para cierto número limitado de copias que bajo la presión del tórculo desdibuja la imagen al punto de llegar a su desaparición, determina la edición tradicional. Este último elemento podría ser fuente de trabajo para un artista interesado en la desaparición técnica de la imagen ...

Un segundo elemento presentado en la triada es la construcción propia de la matriz, esta ha permitido la reflexión de artistas como el chileno Fernando Caridi que en *Inserción en líneas de producción alimenticia* presenta una serie de tablas de picar de 10 taquerías en la Ciudad de México, que dan cuenta de la fuerza productiva de los restaurantes invitados a participar en dicha acción. Se les entrego una tabla de madera a cada uno de los taqueros, quienes realizaron su trabajo durante un mes, posteriormente dichas tablas fueron recogidas por el artista, entintadas e impresas en papel, cada una marcaba en su saturación un nivel mayor o menor de producción de tacos en este caso.



Inserción en líneas de producción alimenticia

Fernando Caridi
Casa Comtesse, y Barra Criolla
2012

Aquí la matriz se convierte en el objeto de trabajo por parte del artista , es este elemento el que mas artistas presenta como referentes entre ellos, Antonio Berni, Betsabeé Romero, Miller Lagos, Pepón Osorio, Oscar Muñoz, entre otros.

El tercer elemento de esta triada técnica es el material, el cual se usa para imprimir el grabado y sobre cual se hace esta impresión, se convierte en dos fuentes de reflexión importantísimas, en la medida que el material es uno de los principales elementos que el arte contemporáneo rescata como unidad simbólica, fuente de posibilidades discursivas y poéticas, en este sentido el mejor ejemplo lo trae el maestro colombiano Miguel Ángel Rojas a quien dedicaremos un capítulo.

La pieza *"El nuevo dorado"* de Miguel Ángel Rojas, realizada en 2012 es sin lugar a dudas un ejemplo de esto, el artista reemplaza la tinta de grabado tradicional, por una elaborada con hoja de coca, que

claramente da una lectura política y social a la construcción de la pieza ,es la conciencia del material empleado el que da a la obra toda la fuerza simbólica, una imagen satelital del rio amazonas deforestado por la explotación ilegal de oro que ha remplazado a la coca como fuente de financiamiento del crimen organizado en Colombia.



El nuevo Dorado. Miguel Ángel Rojas. Base neutra de serigrafía, mambe (hoja de coca seca pulverizada) y hojilla de oro sobre papel antiácido montado en acrílico, 6 módulos, 100 x 200 cm c/u. 2012

Al terminar este capítulo solo queda resaltar los elementos de estudio que me llevan a promulgar un gran interrogante al concepto de gráfica expandida, al punto de declararlo un concepto erróneo y anacrónico. en el universo del arte contemporáneo. Considero la labor no esta en autonombarse sino simplemente enriquecer la naturaleza experimental del grabado en sus aspectos técnicos y potenciarlos para así elevar propuestas plásticas que refresquen la escena del grabado tradicional, con una plena conciencia de la imagen que se va a trabajar, teniendo claro el como la realizara el artista, con que materiales, que tantas copias y sus implicaciones conceptuales, siendo estos los elementos que considero claves para el estudio de una propuesta de un artista que emplee el grabado en la contemporaneidad.

2.La presencia del grabado en la practica artística actual.

Una tesis la alimentamos de un marco teórico que consultamos en libros a través de una bibliografía recomendada, pero para la presente tesis quiero presentar los testimonios de primera mano de tres personajes importantes de la plástica latinoamericana, los tres colombianos, dos artistas y un curador, esto con la intención que con este estudio doctoral se incline a una mirada del arte de mi país, que en los últimos años a tenido una relevancia cada vez mas fuerte en los discursos plásticos contemporáneos, pero a su vez como ya lo he mencionado a sufrido de una desaparición del aprendizaje del grabado como medio.

La situación particular de Colombia un país con un conflicto interno que atraviesa ya varias generaciones hizo que durante mucho tiempo se le viera como un país vedado para los extranjeros, esto dejo por fuera del panorama internacional la producción plástica colombiana de por lo menos los últimos 40 años.

En Colombia se genero una especie de entropía cultural, la escena en demasía local se alimentaba de sí misma, una antropofagia donde los temas se hicieron canónicos, por ejemplo la violencia que ha sido explorada por casi todos los grandes maestros del arte en Colombia.

La apertura del país al mundo ha dado lugar al re descubrimiento de artistas que por décadas han trabajado juiciosamente y que hoy día encuentran su reconocimiento internacional como el maestro Miguel Ángel Rojas (Bogotá, 1946) quien sin lugar a dudas es el principal referente del arte contemporáneo colombiano y hoy se presenta en distintos museos alrededor del mundo, como la reciente adquisición por parte del Museo de Arte Moderno de Nueva York de la serie Faenza.

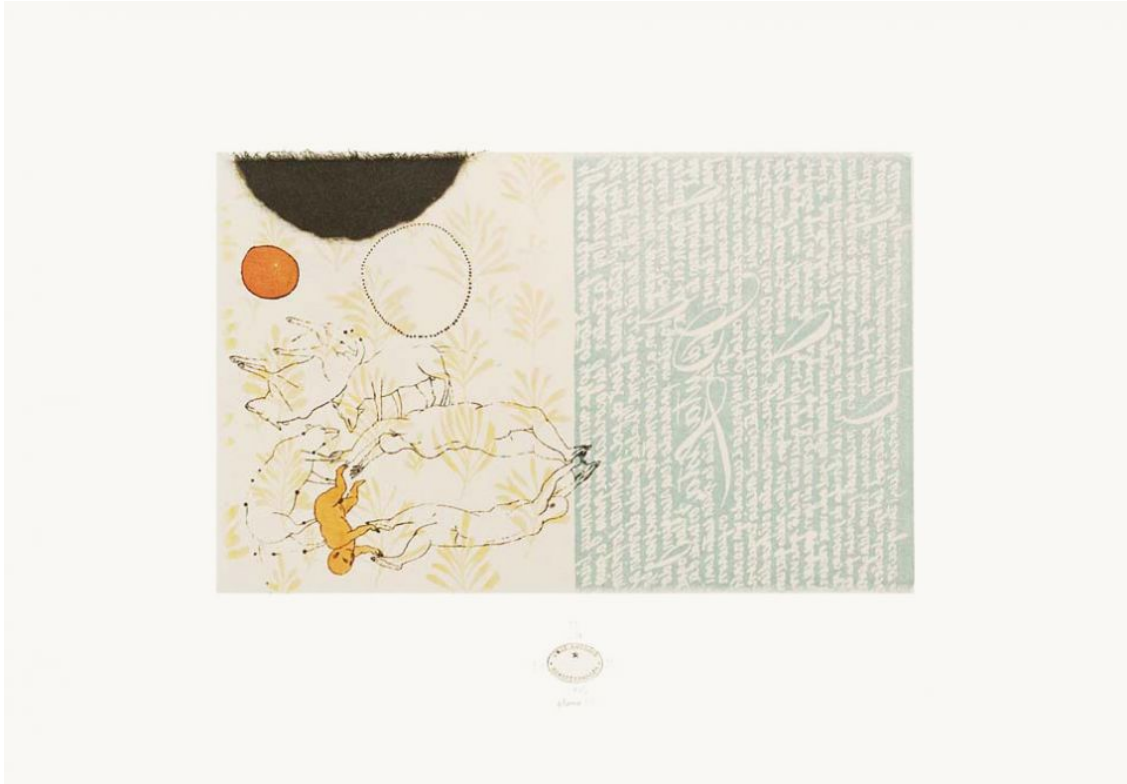
<https://www.moma.org/artists/6795>



Faenza 3: Antropofagia, Miguel Ángel Rojas Impresión en gelatina de plata (9 imágenes) 50 x 70 cm c/u. 1979.

En esta misma línea está el maestro José Antonio Suarez Londoño, quien es reconocido por su maestría en el dibujo y por ser un artista que hoy día realiza sus obras con técnicas tradicionales de grabado como el aguafuerte o la litografía, su trabajo ha sido reseñado por importantes instituciones como el Tamarind Institute, institución adjunta a la Universidad de Nuevo México especializada en la investigación sobre la litografía y sus posibilidades, este es un proyecto de investigación que cada año a dado importantes contribuciones a la grafica contemporánea, invitando a grandes maestros a sus talleres el único latinoamericanos hasta el momento, el maestro JASL¹⁶

¹⁶ JASL iniciales del nombre completo del maestro y como firma muchas de sus obras José Antonio Suarez Londoño.



Plana III JASL Litografía a tres tintas coloreada a mano y china colle. 1/20. 35 x 50 cm 2005

Los dos artistas han sido invitados a distintas exposiciones por el tercer personaje a mencionar, el curador colombiano José Ignacio Roca principal crítico y curador colombiano, quien recientemente dejó su cargo como curador adjunto de arte latinoamericano de la TATE Gallery de Londres, y actualmente dirige la fundación Flora ars+natura. Roca ha sido director de la Trienal Poligráfica de San Juan Puerto Rico (2004) y Philagrafika, esta última, una importante exposición donde se presentaron nuevas posibilidades de la gráfica en diversos espacios en Filadelfia en 2010.

Con esta triada pretendo dar una visión del arte contemporáneo colombiano, y desde allí llevar la reflexión entorno al grabado como posibilidad de obra hoy día, del taller a la internacionalización de su obra.

2.1. Una propuesta tradicional en un imaginario contemporáneo

*“Ni un solo día sin siquiera dibujar una línea”
José Antonio Suárez Londoño*

El maestro José Antonio Suarez Londoño (JASL)¹⁷ nace en Medellín, Colombia en 1955, es considerado en la actualidad por muchos curadores, artistas y críticos como el mejor dibujante del país. Sus dibujos son meditaciones diarias desde hace 40 años y fuente de inspiración para una generación de artistas, que como dice Catalina Casas directora de la Galería Casas Reigner una de las mas importantes de Latinoamérica: “José Antonio Suárez Londoño es uno de los motivos principales por los que tantos artistas jóvenes en Colombia se dedican ahora al dibujo, una técnica que en algunos casos se ha dejado de lado en el arte contemporáneo, pero que llama la atención internacionalmente”¹⁸.

Después de estudiar biología en la Universidad de Antioquia, ingresa a la Ecole Supérieure d'Art Visuel, (Escuela Superior de Artes Visuales) en Ginebra, Suiza, donde aprende las técnicas tradicionales de grabado, en especial el aguafuerte que es la técnica mas empleada en su obra.

Su obra mantiene un contenido íntimo y personal, las imágenes corresponden a su cotidiano, su diario de vida es trasladado al papel, en el caso de Suárez la obra camina por la palabra como diciendo mi declaración es mi obra, bien lo menciona Orlando Martínez Vesga, en su libro Confidencias para los ojos:

¹⁷ Con sus iniciales usualmente firma sus obras.

¹⁸ Cita de Casas, Catalina en ¿Quién es Jose Antonio Suarez Londoño? Tragaluz Editores. Consultado el Lunes 4 de Septiembre de 2017: <https://www.tragaluzeditores.com/quien-es-jose-antonio-suarez-londono/>

“Los testimonios orales o escritos de Suarez acerca de su trabajo son escasos, En los textos que comentan su obra a veces se encuentran unas frases, al parecer suyas, citadas por los autores seguramente a partir de una charla informal con el artista. Esto no hace mas que confirmar la indiferencia de Suárez hacia las explicaciones y su simpatía por el silencio”¹⁹

El maestro Suárez es conocido por ser un personaje alejado de los centros intelectuales del arte, por conservar una distancia de los circuitos comerciales. Durante mucho tiempo fue muy difícil acceder a su obra, su respuesta ante una tentativa oferta era que no estaba a la venta, eran dibujos que él hacía para su madre.

Sin embargo, el mundo del arte no ha sido ajeno a la enorme capacidad del maestro y sus obras han sido resaltadas en los mas prestigiosos museos, como en la Graphische Sammlung de Viena, la colección de arte del Banco de la República de Colombia, el MOMA que hace un par de años adquirió una carpeta con la mayor colección de grabado del maestro, 284 en total que pueden ser consultados en la web: <https://www.moma.org/artists/26770>

Su posición lejos de las modas y de cualquier intento de interferir en su proceso creativo, es mas cercana a la labor de un monje, donde el dibujo es su diario, y estos sus diarios llenos de dibujos lo que finalmente llega a nosotros, *“Me gusta trabajar todo el día, todos los días, me entretiene... Ahora me dedique a hacer rayitas yo solo en mi casa”*²⁰

¹⁹ MARTINEZ VESGA, Orlando. Confidencias para los ojos. La escritura y la figura en los grabados de José Antonio Suarez Londoño. Unibiblos. 2004. 108 p.

²⁰ AGUIRRE, Lina María. “Las rayitas del talento”, El colombiano, Medellín, Octubre 12 de 1993.

“Evita las cámaras, las grabadoras, los críticos y periodistas. Cuando inauguran exposiciones tuyas es retraído y medido en las palabras. No da entrevistas, nunca ha considerado la posibilidad de aprovechar su obra para convertirse en figura pública. Y a pesar de ese retiro voluntario, a pesar de que muchos lo mencionan y pocos lo conocen personalmente, José Antonio Suárez se ha convertido en un referente principal para la nueva generación de dibujantes e ilustradores en Colombia”²¹.

Para la presente tesis, mi principal intención es acceder a las fuentes de primera mano, en ese sentido el localizar al maestro se convirtió en una labor complicada a emprender, en su taller no hay teléfono, es una finca a las afueras de Medellín y solo es localizable mediante correspondencia epistolar, el correo electrónico o el celular son impensables para el maestro.

De manera que el contacto es solo posible en el buen fortuna de llamarle a su apartamento en Medellín y que el tenga el gusto de pasar al teléfono o encontrarle en la calle de alguna ciudad por coincidencia, esta última oportunidad ha sido la forma en que he podido tener contacto con el maestro.

Ya es famosa su posición de ser un artista que produce su obra de forma íntima, sin la necesidad de una influencia externa que perturbe su interés de momento que puede ser un diario de algún personaje de la historia que se encuentre siguiendo para su dibujo diario, hojas que caen en su jardín o el noticiero del medio día.

Comento esto pues da a su obra esa aura, que destacaba Benjamín y que desaparece con la reproductibilidad técnica. En la obra de Suárez esa aura persevera a la copia, al ver una imagen se puede ver el trabajo minucioso con el cual ha sido elaborada, en el portafolio de JASL las imágenes

²¹ ¿Quién es Jose Antonio Suarez Londoño? Tragaluz Editores. Consultado el Lunes 4 de Septiembre de 2017: <https://www.tragaluzeditores.com/quien-es-jose-antonio-suarez-londono/>

no superan los 25 x 30 cm de hecho la gran mayoría son de 10 x 10 cm. una medida que ha conservado desde sus primeros grabados en los 70.

El punto y la línea adquieren una personalidad propia y el hecho que el maestro imprime cada una de las copias según comenta: *“Trabajo en los grabados yo mismo, no comprendo a los artistas que mandan a hacer el trabajo en un taller...Uno debe hacerlo porque si no, no es de uno”*²²



El estado mental JASL, grafica iluminada con tinta 9 x 5 cm. 2015.

Con la fortuna de contar con un dialogo con él desde hace mas de 10 años, cuando pude compartir el proceso de producción de un grabado, el presente documento pretende dar algunos apuntes que bien dan cuenta de su posición frente al arte que casi siempre surge de citas. Cuando le preguntan

²² JASL entrevista con Orlando Martínez. Medellín, mayo 16 de 2001

por su que hacer de artista, responde: *“Trato de seguir al pie de la letra lo que un día le dijo Ingres a Degas: Haga líneas, sea de memoria, sea siguiendo un modelo, pero haga muchas líneas”*. Para hablar de su obra: *“Como decía Degas: Felizmente no he encontrado mi estilo, ¡cuánto me aburriría si lo hubiera hecho!”*, o una cita de Plinio el viejo que repite a quien se acerca solicitando un concejo *“ningún día sin una línea”*²³

Como podemos ver la posición del artista frente a su obra adquiere un tono muy personal, esta habita su cotidiano, su vida, y es algo que ya he mencionado como uno de los caracteres fundamentales del artista contemporáneo, su capacidad de sumergirnos en su subjetividad, el poder habitar su posición frente a el momento histórico del cual es consiente.

Por otro lado, para no estar determinado por un “estilo” es imperante alejarse de un producto de un medio disciplinado y restrictivo, la obra se abre a los territorios difusos, donde la performatividad misma de la producción de la obra cobra sentido. Su trabajo es resultado de una experimentación que se ha ido decantando con los años, el artista cuenta en entrevista con Orlando Martínez en Agosto de 2001 sobre sus primeros grabados realizados entre 1979 y 1984: *“En esa época probé incluso con productos de belleza que me regalaban mis compañeras de escuela... para mi, fue un periodo ultramoderno y expresivo, pero se me agoto muy pronto, seguía haciendo lo mismo (algunos estudiantes estampaban planchas que previamente habían sido arrolladas por una aplanadora... recuerda Suarez) y como yo no quería hacer eso toda mi vida decidí inclinar mi cabeza y arrodillarme ante Rembrandt para aprender grabado”*²⁴

²³ JASL en dialogo con el autor. Julio 2015

²⁴ JASL entrevista con Orlando Martínez. Medellín, Agosto de 2001



#8 JASL Aguafuerte sobre papel de algodón Edición de 1979-84, 8,1 x 12 cm.

De manera que la obra del maestro en un inicio contemplo esta experimentación técnica, pero fue en el proceso mismo de la construcción meticulosa de la imagen donde encontró una fuente de producción que al día de hoy continua, un trabajo donde el detalle resalta como una virtud que eleva la obra mas allá de la representación.

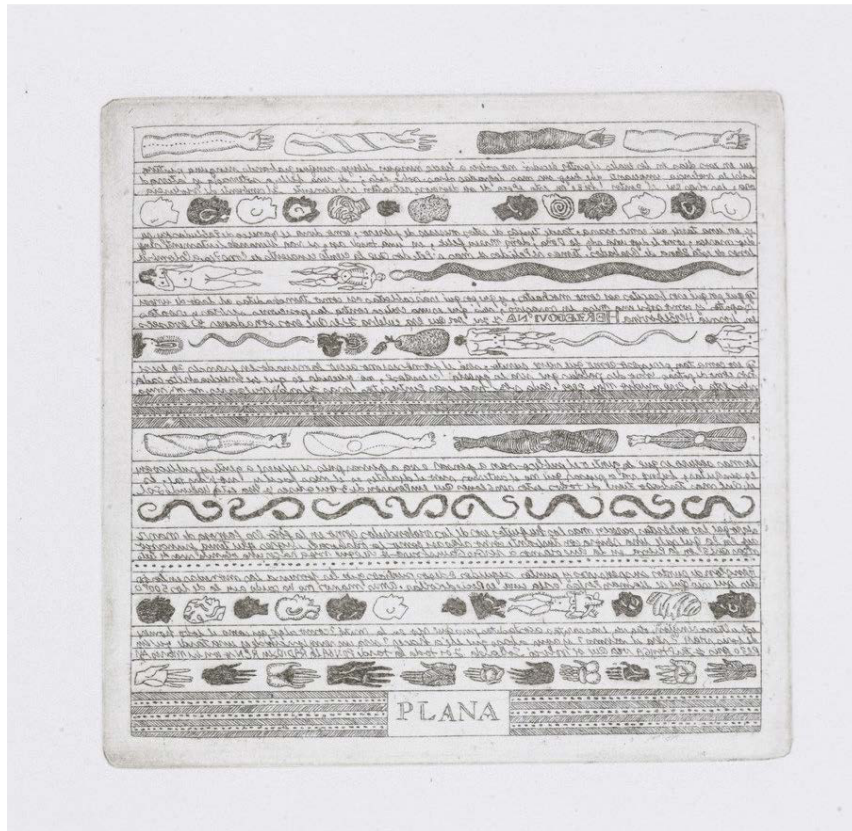
Es importante ver que el trabajo del artista contemporáneo no solo exige una experiencia con el medio, la posibilidad de una obra íntima pero que conecta con la realidad presente lo hace sumamente importante, quiero ser enfático el mero acto de la elaboración del grabado o de un dibujo no lo hace contemporáneo, es la conciencia que se tiene del por que se hace, es el discurso que sostiene ese acto lo que realmente importa.



#67 JASL Aguafuerte sobre papel de algodón Edición de 1992, 9,8 x 10,1 cm.

El trabajo asume una posición donde la riqueza visual de la imagen es sumamente atractiva para que el espectador acceda a ella y una vez allí podemos ver apuntes conceptuales que hacen la obra de Suarez única, no es raro en medio de una imagen leer al revés la frase “Parranda de Hijueputas” expresión vulgar para despreciar a cierto grupo de personas en Colombia, el grabado contiene imágenes de rostros de perfil de personajes sacados de los clasificados judiciales de los diarios colombianos.

El juego del lenguaje se hace presente en su series de grabados de planas donde dispone partes de cuerpos, manos, brazos, cabezas desmembradas que se repiten separados por un texto, que dice así:



#100 JASL Aguafuerte sobre papel de algodón Edición de 1994, 9,9 x 10,2 cm.

“Fue en esos días en los cuales el pintor decidió no volver a hacer ningún dibujo, ningún grabado, ninguna pintura, sobre la violencia imperante que hizo sus mas logradas obras; de una belleza soterrada y aterradora las obras que el pintor hizo en esta época de su decisión retratan cabalmente el ambiente de violencia.

Y que por qué esos bracitos así como mochitos y que por qué esas cabecitas así como tronchaditas al lado de unos zapatos y como sobre una mesa en Sarajevo, será que es una critica contra las posiciones serbias y croatas en bosnia Herzegovina HERSEGOVINA y que Por Que esa culebra y es que esos son adanes y evasees”

Esta *plana* de partes humanas del año 1994 presenta un texto que podría pasar por una especie de fragmento poético, pero es más el relato crudo de la guerra, no es gratuito el carácter de negativo que tiene el texto en la copia, nos encontramos con un texto al revés, podemos ver en este sutil gesto una enorme consciencia del medio, conocemos la lógica de la matriz de grabado y su carácter de espejo, aquí el artista se vale de ello, en la placa el texto es escrito con una caligrafía cursiva muy bella, con la naturalidad de ser escrito de forma cotidiana, pero en el momento de la copia, esta negatividad, este carácter de espejo se hace latente, el relato de la violencia es más complejo, nos acerca a la realidad de Colombia en esa época, no muy distinta a la de Bosnia, en los medios se retrataban distintas matanzas paramilitares y guerrilleras, donde los cuerpos fueron descuartizados y arrojados a los ríos para evitar su identificación, escenas dantescas que nos transportan al lugar del paisaje, tan presente en el trabajo de JASL que en este caso la naturaleza se torna siniestra. Al ver la imagen y adentrarse en el texto la obra de arte hace eco de la cruda realidad.



#29 JASL Aguafuerte sobre papel de algodón Edición de 1979-84, 12 x 11,6 cm.

El trabajo del maestro Suárez tiene este sentido tradicional que hemos resaltado durante toda la tesis, sin embargo no cae en una mera representación de la realidad, el dibujo diario le ha dado una calidad en el trazo que en las planchas de grabado se decanta, esta exploración diaria, por ejemplo el trabajo de punto usualmente realizado en aguatinta el lo realiza sumando puntos y puntos en cada mordida de la lamina, un trabajo que denota una paciencia infinita, pero como el mismo lo dice *"he decidido dedicar mi vida al dibujo, que mas puedo hacer, cuanto papelito veo con distintas calidades es un descubrimiento nuevo por hacer"*²⁵

De manera que el trabajo de Suárez sustenta la posibilidad de desarrollar una obra de arte hoy día con medios profundamente tradicionales, pero aquí el tema y el desarrollo del mismo, así como la posición clara (casi performática, recordando la decisión de Duchamp de dedicarse al ajedrez) de dibujar como una acción religiosa, han hecho de la obra de José Antonio Suárez Londoño un referente ineludible de la plástica contemporánea.

²⁵ JASL en dialogo con el autor Julio de 2015

2.2. La gráfica como recurso plástico y precedente a la obra.

“Los hallazgos formalistas los he dejado a un lado”
Miguel Ángel Rojas

El maestro Miguel Ángel Rojas es uno de los artistas contemporáneos más importantes de Colombia, ha influido en más de tres generaciones de artistas que han seguido su obra como un ejemplo de un trabajo completamente responsable de su momento histórico, con un compromiso social y político inquebrantable, con una riqueza técnica que hacen de la obra del maestro un referente ineludible de plástica colombiana.

Para la presente tesis, contacté al maestro y luego de un par de visitas accedió a conceder una entrevista donde abordaríamos los temas de la presente investigación la transcripción de la misma es el documento que desarrollare en este capítulo.

La obra de Miguel Ángel Rojas, aborda problemáticas de género y violencia que no se habían tratado directamente por el arte latinoamericano, como bien lo registra su presencia el capítulo *Desobediencias Sexuales* de la exposición “Perder la Forma Humana” realizada en el museo de arte Reina Sofía, como resultado de un largo proyecto de investigación impulsado por la Red Conceptualismos del Sur en torno a los cruces entre las gramáticas visuales, performáticas y formas de acción política, en Latinoamérica, del arte desarrollado después de 1973, año del golpe militar de Pinochet en Chile.



David
Miguel Ángel Rojas
Impresión Fotográfica. 200 x 100 cm
2005

Su trabajo parte de una habilidad técnica que lo destacó en los 60 y 70 como un dibujante y grabador privilegiado, desde ese momento su obra adquiría un carácter crítico y presentaba problemáticas que no habían sido puestas en el plano de la plástica.

“La relación entre arte y política, al nivel en el que se discutía en los setentas, no interesará a Rojas, como tampoco lo hará la enseñanza academicista de sus profesores y sin embargo, es indudable que toda su producción, y no sólo sus dibujos y grabados hiperrealistas, se estructuran gracias a los conocimientos del dibujo académico. La perspectiva de Rojas, sin embargo, era otra. Tanto él, como sus compañeros de estudios Antonio Caro y Hernando Giraldo, estaban más interesados en

conocer lo que estaba pasando internacionalmente y fueron creando a través del cine, los libros y las revistas que caían en sus manos, “una catedral del arte contemporáneo”²⁶

²⁶ RUEDA, Fajardo. Hiper Ultra Neo Post Miguel Angel Rojas: 30 años de arte en Colombia. Tesis Doctoral en Historia, Teoría y Crítica de Arte, Facultad de Geografía e Historia, de la Universidad de Barcelona.

La conciencia del poder la imagen y de los materiales hacen de la obra de Rojas una de las mas imponentes del arte internacional, sus obras traspasan fronteras y problemas como los soldados mutilados por la guerra en Colombia cobran relevancia en otras latitudes, en obras como David.

La obra de Rojas esta en continua evolución, no contempla un estatismo técnico, por el contrario busca continuas formas de emplear la gráfica para dar cuenta de sus preocupaciones plásticas como lo fue su reciente participación en la 20th Biennale de Sídney (18 de Marzo al 5 de Junio de 2016) donde por medio de plantillas y tierras, recrea el piso de la casa de su niñez en el municipio de Girardot. Rojas intenta hacer un “mestizaje” de una casa de extracción popular, al espacio sofisticado del arte contemporáneo.



Piedra en el Zapato. Miguel Ángel Rojas
Cal, carbón en polvo, dimensiones variables .
Vista de la instalación en Cockatoo Island 20 Bienal de Sídney . 2016

El trabajo del maestro Rojas, da cuenta del arte colombiano de los últimos 50 años y como este hoy es reconocido internacionalmente por su potencia discursiva.

Luego de contactarlo, realice una entrevista de la cual aquí presentare algunos apartes:

A.O: ¿Algún premio a tu obra a sido por grabados?

R. Gane una bienal de Puerto Rico con los grabados del "Faenza"²⁷ que eran aguafuertes. Participe en un Salón Nacional #25 (1974) – la primera vez que se descentralizo, y para la parte del interior del país, la sede fue Tunja, participe con "Boca" y me lo rechazaron, lo colgaron, pero no paso nada²⁸.

Por que empezar la entrevista con esta pregunta, tiene una doble función primero demostrar de principio la importancia del grabado en la obra Rojas y en segunda medida mencionar dos obras muy importantes en su producción, sobre las cuales profundizare. Miguel Ángel Rojas se presento en la VI Bienal de grabado de Puerto Rico con una carpeta de grabados en aguafuerte, titulada Fanny, como le llamaban cariñosamente al cine quienes asistían a sus funciones, siguiendo esa lógica de código manejada por la comunidad gay de la época.

²⁷ El Faenza fue fundado en 1924, y en sus inicios proyectó películas de diferentes géneros, pero hacia los años setenta se había convertido en un cinema porno donde tenían lugar encuentros entre homosexuales, ambiente que significó un referente constante en la obra de Rojas.

²⁸ Entrevista del autor el14 de Septiembre de 2014 en el estudio del artista en Bogotá, Colombia



De cinco dedos de Furia Miguel Ángel Rojas
Grabado, aguafuerte, 70 x 100 cm 1979

Respecto a estas obras, el crítico de arte Santiago Rueda dice: “En ellos Rojas pone en juego las analogías del dibujo, la fotografía y grabado, reemplazando el grano estallado del bromuro de plata por las finísimas y sutiles líneas gráficas que crean un trompe-l'oeil perfecto. Rojas evitó en ambos cualquier referencia erótica, dedicándose a copiar con extraordinaria fidelidad las fotografías de la pantalla del Faenza. En *De cinco dedos de furia*, la imagen muestra a dos personajes de una película de artes marciales – que junto a las de cowboys eran la programación de dicho cine – trenzados en combate. La imagen, tomada muy cerca de la pantalla, desde donde “al revés de la vida, mientras mas grandes las sombras mejor la visión”, conserva los desdibujamientos, el desenfoque, el “borrón” y la duplicación parcial de la larga exposición lumínica que el artista necesitaba para obtener

imágenes visibles. Es esta clara huella de los “defectos” fotográficos la que nos hace creer que estamos viendo solo una fotografía defectuosa tomada accidentalmente ante una pantalla de cine. El blanco y espectral uniforme de los karatecas y la posición frontal de las figuras nos remiten a las cronofotografías de Marey, una referencia de seguro accidental pero que refleja cierta reflexión implícita acerca de la ilusión fotográfica. Pues si Marey se concentraba en los albores del Siglo XX en describir y crear un alfabeto fotográfico de la relación de los objetos y los seres en el espacio y el tiempo, Rojas, años después, en esos otros espacios controlados, cerrados y dedicados a la visión – el cine, el cuarto oscuro - trataba también, de descifrar y racionalizar el vocabulario de miradas, juegos, acechos y huellas de la seducción y el desafío amoroso”²⁹.

La segunda obra que menciona Rojas es *Boca*, un aguafuerte que hace explícito el tema de la gratificación sexual. Como en *Blow Job*³⁰ de Warhol, en *Boca* el título permite al espectador completar la escena, en este caso un maravilloso aguafuerte muestra un hombre de rodillas que nos da la espalda, aparentemente practicando una felación a otro, una obra que dialoga con la época, por ejemplo con la portada del disco *Sticky Fingers* de los Rolling Stones que realizaría Warhol en 1971, donde se ve en primer plano unos jeans con una cremallera sutilmente abierta, en este disco también saldría por primera vez el logotipo de la lengua y los labios diseñado por Mick Jagger y John Pashe. Y tuvo como éxito la canción “Brown Sugar” que es un pastiche de temas tabú, sexo interracial, esclavitud, sadomasoquismo y consumo de heroína, etc. Temas presentes en la obra de Rojas.

²⁹ *Ibíd.* Rueda

³⁰ *Blow Job* (1963), video de Andy Warhol donde por 35 minutos – con la cámara fija – observamos las diferentes reacciones faciales de un hombre que aparentemente está recibiendo una felación



Boca, Miguel Ángel Rojas
Aguafuerte. 50 x 70 cm. 1974

A.O: ¿Cómo fue su acercamiento a la gráfica?

R. En Colombia ya no se enseña grabado tradicional, afortunadamente aprendí aguafuerte en la Nacional (Universidad Nacional de Colombia), en aquella época era poco lo que se podía aprender por que no había una orientación teórica clara, lo que se podía aprender eran algunas técnicas, por que había gente que sabían esos oficios, entonces en grabado pues tenían muy buen taller, habían profesores como Augusto Rendón, que fue excelente y que sabia hacer aguafuerte, a mi me encanto el agua fuerte desde el principio.

Tenia mucha relación con el dibujo porque el dibujo yo siempre lo hice con la punta del lápiz, nunca hice fundidos, nunca fundí por ejemplo polvo de grafito aplicado con algodón sino que todos los grises, y los oscuros, todos los tonos los lograba con líneas de grafito, eran líneas ni siquiera con el mismo lápiz hacia fundido, hacia líneas, una línea al lado de la otra, entonces cuando Augusto Rendón nos enseñó el aguafuerte sobre una lamina metálica cubierta de cera oscurecida por humo se dibujaba con un punzón el procedimiento era casi igual que el dibujo, claro que a la inversa e inversa, por que al retirar la cera negra la línea quedaba en blanco y la imagen igual al copiarla quedaba igual invertida.

Me encanto el aguafuerte y fácilmente también todo lo que implicaba el laboratorio, no solo el dibujo sobre la cera sino por ejemplo la mordida con los ácidos también yo la hacia haciendo ensayos porque nunca nos dieron una proporción clara haya preparaban la solución de acido con agua para que metiéramos las laminas.

Yo empecé a hacer los grabados acá en mi casa y quemaba en cubetas de fotografía y allí hacia los ensayos y descubrí que con unos cuarzos, podía ver la rapidez con la que el cuarzo se deshacía

dentro de la solución, por que empezaba una reacción química que producía burbujas, yo veía si habían muchas o pocas burbujas y con eso hacia la solución que era.

El trabajo de Rojas en ese momento se encontraba en una indagación que mas allá de la técnica era conceptual buscando que medio podía ser mas propicio para su obra en entrevista con la historiadora Ivonne Pinni dice: “No me interesan los cambios del dibujo al aguafuerte. Pienso que técnicamente son muy parecidos. El dibujo lo hacía con lápiz de grafito, nunca fundí los trazos con el dedo u otro instrumento. El aguafuerte también lo trabajaba trazo por trazo. Creo que no hubo rompimiento técnico, pero si conceptual; en un comienzo hacía fotos donde yo mismo posaba y componía las anécdotas con diferentes imágenes fotográficas. Decidí en un momento ir a los sitios y hacer documentos con la cámara”³¹.

A.O: ¿Cómo es su proceso de trabajo?

R. Todo fue experimental desde el principio. La primera aplicación de un procedimiento de grabado que no fuera la fotografía, (por que la fotografía de todas maneras también tiene una matriz y unas copias como es el caso de la mayoría de las técnicas de grabado) fue en la instalación “Grano” en el Museo de Arte Moderno en 1981, realizado en la sala de proyectos, fue grabado por que yo colocaba unas matrices, una especie de estencil con tierras sueltas, eso es un grabado.

Y luego la siguiente instalación que fue hecha con serigrafía, fue aprender serigrafía sobre la marcha por que en la nacional, si habían enseñado serigrafía pero nunca me intereso, pero para hacer esta

³¹ PINNI, Ivonne. “Conversación con Miguel Ángel Rojas”, Arte en Colombia Internacional, # 40. Mayo 1989. Bogotá. pp. 71 – 75.

instalación titulada *Subjetivo* en la Galería Garcés Velázquez, me pareció que lo mas adecuado era hacer la estampación en las paredes y en el piso, con un procedimiento serigráfico.



Grano. Miguel Ángel Rojas
Instalación Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) 1981

Sabia que habían unas emulsiones en base agua que no se deshacían con materiales grasos, siempre se trabajaba con materiales acuosos y grasos, entonces yo la hice directamente sobre la pared en el cuarto de ropa de mi apartamento que estaba enchapado en mosaicos iguales a los del zócalo del teatro Faenza coloque directamente la seda sobre las paredes y hice un frotage con una crayola, con un lápiz graso, entonces paso el dibujo exacto, luego temple esta seda en un bastidor de serigrafía y después puse el bloqueador en base agua y limpie con un material graso Varsol o Gasolina no lo recuerdo bien, donde estaba el crayón quedo el poro abierto y así hice la matriz con la cual imprimí toda la galería directamente en la pared, se colocaba el bastidor se pasaba la rasqueta, con la ayuda de los asistentes se fue realizando el zócalo en la galería.



Subjetivo Miguel Ángel Rojas
Instalación en la Galería Garcés Velázquez 1700x700x600 cms aprox. 1983

A.O. El nuevo dorado

R. Después vino la serigrafía nuevamente, ahora con el polvo de hoja de coca como tinta para hacer estos papeles, es una serigrafía pero el material es lo mas importante, que es el *mambe*, el polvo de hoja de coca deshidratada y molida que remplaza en el proceso serigráfico el pigmento.



El nuevo dorado.

Base neutra de serigrafía, mambe (hoja de coca seca pulverizada) y hojilla de oro sobre papel antiácido montado en acrílico, 6 módulos, 100 x 200 cm c/u. 2012



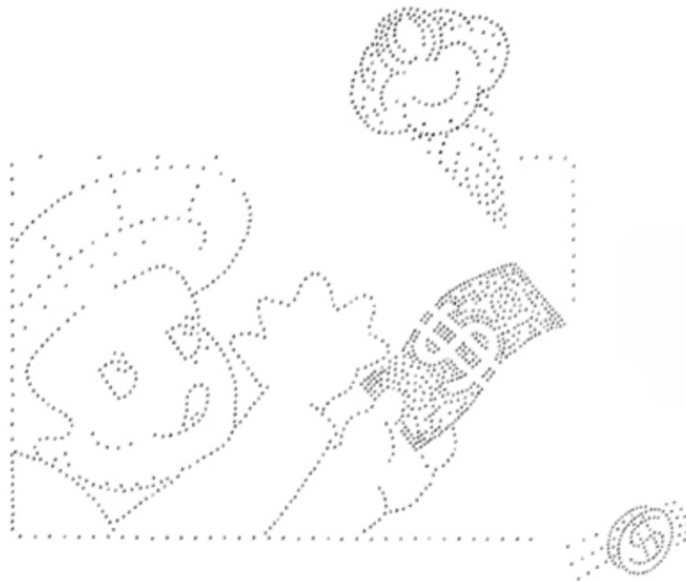
(detalle)

A.O: El punto como unidad gráfica

R. Yo accedí al punto no desde las impresiones, sino desde las fotos de los orificios en los teatros, a través de los orificios de las puertas por los que tomaba las fotografías, y estas las reduje, luego las recorte circularmente y con ellas hice unos dibujos que no vienen para nada del análisis de las impresiones, pero claro que me di cuenta que tenía contacto formal con esa obra del POP, que venía del estudio de las impresiones en los periódicos. (en referencia a la obra de Roy Lichtenstein)

A.O: ¿Cómo abordas la producción de una obra? Desde un proceso tan experimental como el suyo. Y, bajo que concepto técnico podrías englobar tu obra

¡La temática es muy importante!



La misma fotografía de alguna manera como te decía es un grabado y en un momento si experimente muchísimo con aguafuertes y fotografía al mismo tiempo hice unos intaglios y luego en papeles de fibra reactivos, hice unas impresiones en relieve sobre esos papeles

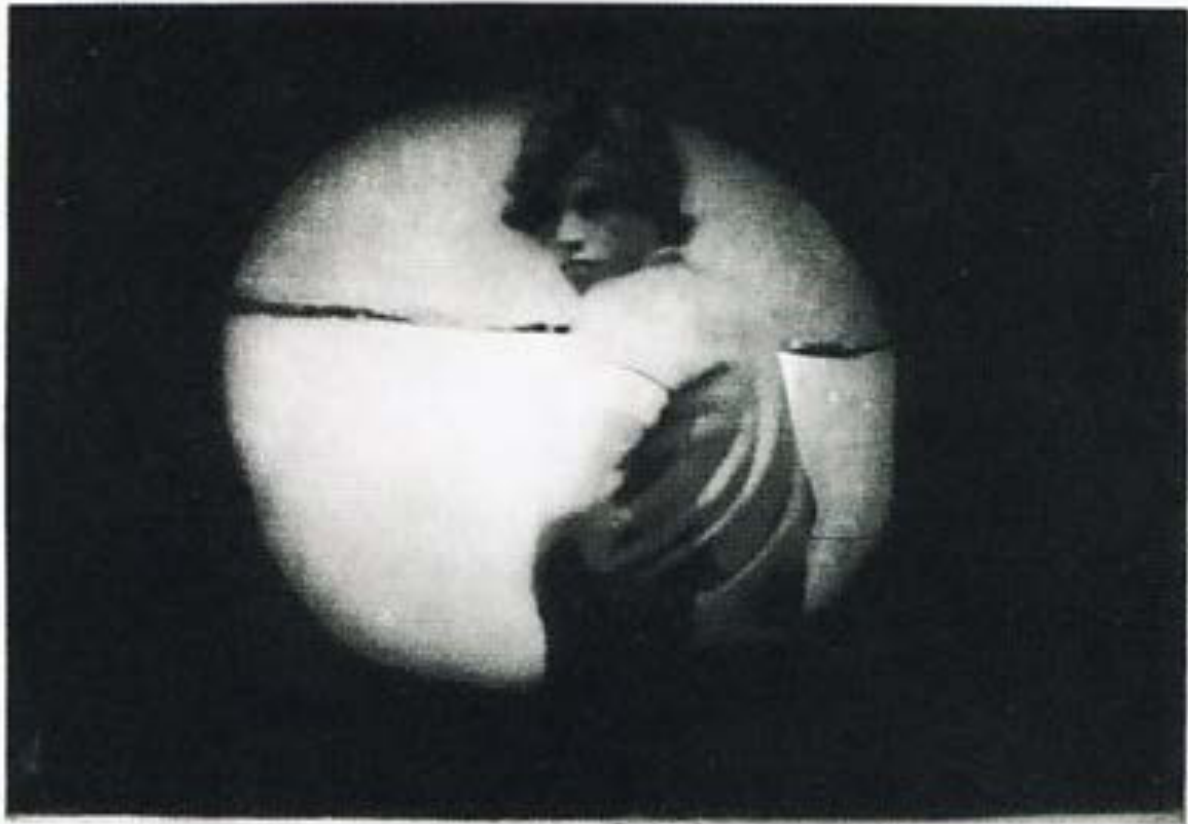
Paquita compra un helado . Miguel Ángel Rojas
6805 reducciones fotográficas en gelatina de plata recortadas
circularmente y cubiertas con resina polímero,
Aprox. 160 x 900 cm en total
1979/1997
(detalle)

El concepto que puede enlazar toda esta experimentación y las diferentes técnicas, creo que es la serialidad, hice muchos trabajos donde la fotografía era copiada muchas veces, "Paquita" y todos los demás obras con recortes fotográficos también tienen eso.



Paquita compra un helado . (detalle) Miguel Ángel Rojas
6805 reducciones fotográficas en gelatina de plata recortadas circularmente y cubiertas con resina polímero,
Aprox. 160 x 900 cm en total
1979/1997

Incluso los dibujos que son recortados también, hay que recortar y recortar, estos dibujos yo no los presento como obra única sino como una forma que viene de una idea a través del dibujo definida, y luego rehecha tres veces con dos pruebas de artista mínimo, o sea que la serialidad es lo que me interesa que de alguna forma es un medio que la obra llegue a mas gente a mas personas que no sea solo una pieza entonces yo creo que lo que enlaza toda esa experimentación, es la intención que la obra sea múltiple



De la Serie del Faenza.

El Fredy

Miguel Ángel Rojas

Fotograbado 53 x 75 cm.

1979

A.O: La materia y la fotografía en si tienen en su trabajo, una gran importancia, cuénteme al respecto:

R. Había hecho unos experimentos en mi taller con semen a principios de los setentas, e incluso algunas impresiones de intaglios que tinture con semen. Afortunadamente hice estos experimentos en aquella época, por que en las fotos que presente en el primer Salón Atenas³² de *Atenas C.C.* me

³² Salón de arte creado por el curador y crítico Eduardo Serrano en 1975, donde se presentó una selección de jóvenes artistas para la época menores de 31 años y es un hito del arte colombiano ya que hasta 1984 fue la una plataforma de impulso y difusión para la producción artística de una generación cada vez más vinculada con lo que el crítico peruano Juan Acha denominaba como no-objetualismos. en el participarían quienes serían los protagonistas del arte nacional los siguientes años. En esta primera edición se destacó el trabajo de Rojas y de Antonio Caro principal exponente del arte conceptual colombiano y uno de los más reconocidos en la actualidad a nivel internacional como referente del arte contemporáneo latinoamericano

parecían que les hacia falta algo materico...

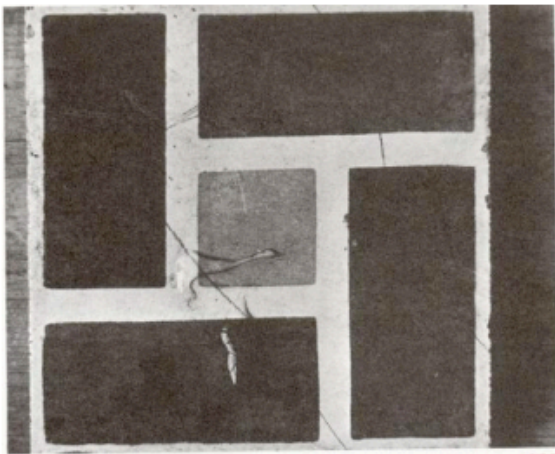
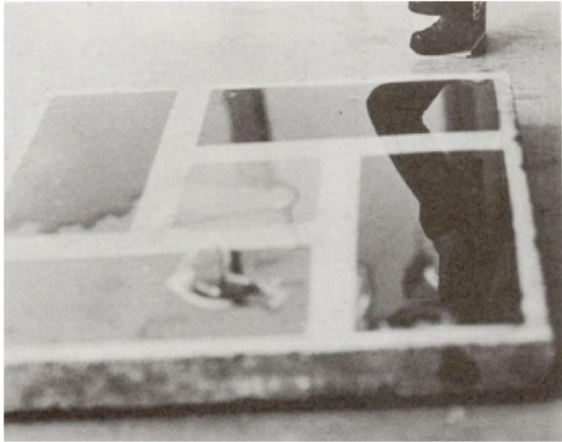
Sin embargo, ahora veo que de todas maneras (las fotografías) son muy próximas a esa realidad (materia) por que de alguna manera la luz que impresiono esos negativos era una luz que había tocado el objeto y se había devuelto a la película entonces si hay una materialidad, los fotones de la luz que habían tocado las paredes del sitio, los rostros de los personajes, la misma proyección del cine esos mismos fotones que estaban allí en el espacio esas mismas partículas de luz estaban físicamente formando una imagen en un negativo, entonces si hay una materialidad allí, que es la misma que esta en el negativo, que es parte de la realidad en un momento.



Atenas C.C. Miguel Angel Rojas
Fotografía, Dibujo y Semen
Dimensiones Variables
1975

Pero en ese momento, me parecía que no tenían suficiente materia que tenia únicamente la imagen, entonces empecé a trabajar con semen sobre las fotos. Una de esas series tienen en la parte de abajo. El negativo siempre era mas horizontal que el papel fotográfico que se conseguía en ese momento (20 x 25 cm) entonces dejaba siempre una banda en la parte inferior para no deformar el formato del negativo, en estas bandas blancas colocar pinceladas de semen.

Entonces ya en el salón Atenas regué semen que yo creo fue una cosa muy afortunada haber decidido que la materia era importante, no conocía en esa época nada de Beuys.



Atenas C.C. Miguel Ángel Rojas
Fotografía, Dibujo y Semen
Dimensiones Variables
1975

La obra es descrita de la siguiente forma por Santiago Rueda: “En su instalación *Atenas c.c.*, Rojas coloca en la pared de la sala unos dibujos donde un sujeto retratado de las rodillas para abajo en el ya habitual cuero y denim, flexiona sus rodillas. En el suelo, el artista arma un piso falso formado por un conjunto de reproducciones fotográficas en escala 1:1 de las mismas baldosas que se veían en el dibujo, cubiertas por un vidrio. Sobre ellas el artista riega lo que en la ficha técnica de la obra figuraría como “material orgánico”, que era en realidad el semen de su amante.

Según Serrano³³ el público bogotano estaba tan desacostumbrado a este tipo de manifestaciones artísticas, que una mujer vomitó al enterarse del contenido de la obra³⁴. Rojas considera a *Atenas* c.c. su primera obra conceptual y de hecho, en ella la idea prima sobre la realización y la representación se usa mas cómo metáfora y recuerdo que cómo entretenimiento visual puro.

Continuando con la entrevista

R. Fue muy acertado, ya que esto me permitió luego trabajar *Grano* y darle valor a la tierra también, la tierra tenía que ser de un tipo específico donde vivieron mis antepasados en el campo, para con esa materia construir un piso urbano, para hablar de esa migración del campo a la ciudad pero con un elemento real que era esa tierra.

Y ahora con la coca, con los dólares, con el oro, con la plata yo creo allí sigo sacándole provecho al valor que el material en si tiene.

A.O: *¿Hay una situación muy particular fuera de Colombia a los artistas se les pregunta que son? Pintor, escultor, grabador, fotógrafo, etc. frente a esta pregunta cual es tu respuesta ... ¿Tu qué eres?*

R. Yo soy artista visual pero también soy artista olfativo, soy artista y allí esta incluido todo

³³ Eduardo Serrano curador de la exposición se refirió al trabajo de Rojas en el catalogo de la exposición de la siguiente manera: "Su obra se desenvuelve simultáneamente en el dibujo, el aguafuerte y la fotografía y alude mediante la representación de figuras masculinas en actitud sexual, al poder conmovedor del erotismo. Su dibujo y su grabado se derivan de su fotografía. Y su fotografía recoge momentos, ademanes, o espacios concretos que permiten agudos comentarios sobre realismo y realidad. la obra de Rojas, pensada, precisa, cuidadosa más que atestiguar, alaba el erotismo, y más que reproducir la realidad, la discrimina con el ojo sigiloso a indiscreto de la cámara".

³⁴ Barrios, Álvaro. Orígenes del arte conceptual en Colombia, Fondo Editorial Museo de Antioquia 2000. pp. 155- 181.

Ahora que estuve en Arles, Francia en un encuentro de fotografía. Me toco participar en una mesa y yo dije abiertamente que yo no era fotógrafo en un evento que era básicamente de fotografía.

Donde todo el mundo en la calle anda con una cámara tomando fotos, y todos piensan que están haciendo algo en la vida por que tienen una cámara, pero a mi me parece que no; porque ahora cualquiera puede hacer una foto.

¿Cualquiera puede hacer una foto? Pues no!

Se trata de si uno va a hacer una foto, tenga antes una tesis, una propuesta para utilizar la fotografía como medio y me pareció este evento también como todos los de fotografía que están fatigados, por que no se pude sostener la fotografía por que si. La fotografía es una herramienta y detrás de esa herramienta tiene que estar el artista, el artista que tiene una sensibilidad, unas afinidades y unos compromisos específicos, que un fotógrafo no los tiene, el fotógrafo dispara, busca el momento y ya

En Arles dije:

Yo no soy fotógrafo soy un artista que usa la fotografía. Cuando amerita la solución de la idea que tengo, y por eso de vez en cuando recurro a esta, incluso deje de comprar cámaras fotográficas. Ahora busco a una persona que me ayude a tomar las fotos, entonces si tengo una idea que necesita la fotografía le digo al fotógrafo venga con su cámara y me hace estas fotos bajo mi dirección como los videos",

Eso fue como un baldado de agua, quedaron fríos



Serie del Faenza, Miguel Ángel Rojas presentada en Les Rencontres d'Arles 2013

Ya no seguí, de ese festival seguro salieron nuevas propuestas para otros artistas pero yo me salí por que no encajaba allí.

Alguna idea para terminar maestro

R. Ahora recuerdo algo mas... Hice unos frotage en un río, tome una tela la lleve a la orilla de río, una tela que tiene una goma industrial para que tengan mas cuerpo, sabia que tenia esta cola, la humedecí en la rivera del río en una zona donde había extracción de arena, habían pasado unos camiones inmensos que dejaron la playa plana, toda esta zona con este relieve de piedras de diferente tamaño. Allí coloqué la tela húmeda y le saqué el aire con una escobilla de caucho en consecuencia quedo pegada, espere media hora a que se secase y luego regué tinta china con agua, de nuevo espere que secase y levante la tela seca, quedo toda la impresión de las piedras, eso

también es un grabado pero un grabado de otra clase, es una copia de la tierra.

Volví luego con un equipo de trabajo pues a lo mejor para una instalación mas adelante puedo recurrir a eso, tengo las impresiones guardadas, no hecho nada aun con ellas pero se que es un grabado de una manera diferente, a otra escala donde la matriz es la tierra.

Finalmente dice el maestro Rojas:

“Todos podemos hacer lo que se nos ocurre, lo importante es el proceso mental”³⁵.

Como hemos podido leer el trabajo de Miguel Ángel Rojas, es pertinente en este caso, al ser el mejor ejemplo de los desplazamientos que tiene la tradición del grabado en el arte contemporáneo, y como un artista formado en la academia busca desde sus preocupaciones conceptuales personales, producir una obra única con gran riqueza plástica, que ha llegado a tener una relevancia internacional.

En el trabajo de Rojas se refleja un continua exploración del medio, donde el oficio es asumido como medio a través del cual se direcciona una intensión, una idea que en si misma es lo realmente importante. La maestría del artista tradicional, que se enfoca en producir una obra que cumple con todos los preceptos de un oficio, es remplazada por la maestría en el “proceso mental” que identifica la obra del artista, el estilo es remplazado por una forma de proceder que hace identificable la obra del artista contemporáneo.

³⁵Entrevista del autor el 14 de Septiembre de 2014 en el estudio del artista en Bogotá, Colombia

2.3 Trienal Poligráfica San Juan-Puerto Rico (2004)

Bienal Philagrafika. Filadelfia-EEUU. (2010),

José Ignacio Roca

Para terminar este panorama del grabado y sus posibilidades a partir de los autores a quienes considere fuentes directas y marcos de referencia para la investigación, presento la entrevista de José Ignacio Roca. Luego de una serie de correos logre contactar (en Octubre de 2014) a quien considero el mayor especialista en gráfica contemporánea del momento, el curador José Ignacio Roca, eminencia en la teoría y crítica de arte latinoamericana y creador del espacio FLORA Ars+natura, donde en la actualidad confluyen distintos artistas de diversas latitudes para realizar trabajo de residencia en Bogotá y Honda, Colombia.

José Roca hasta principios de este año fue el Estrellita B. Brodsky Curador Adjunto de Arte Latinoamericano de la Tate Gallery de Londres, director por una década, del programa de artes en el Banco de la República en Colombia. También co-curador de la / Trienal Poligráfica en San Juan, Puerto Rico (2004), la 27a Bienal de São Paulo , Brasil (2006) y el Encuentro de Medellín MDE07 (2007), y director artístico de Philagrafika 2010.

Roca formó parte del jurado de los premios de la 52 Bienal de Venecia (2007), y Jefe de Conservación de los 8 Bienal de Mercosur en Porto Alegre, Brasil.

Con la importancia que merece y su conocimiento de la gráfica contemporánea me parecía una fuente de primera mano a la cual acudir para entablar un dialogo entorno a la grafica

contemporánea. A continuación el resultado de ese dialogo:

A.O: *¿Cual es su concepción de los grabadores respeto al arte contemporáneo?*

R: Los grabadores están en un espacio que ellos mismos se han cerrado, un espacio excepción, como un gueto y quieren salir de ese gueto, quieren que los tengan en cuenta en el mundo del arte mas amplio

Entonces lo que yo planteo es que no se trata de lograr un espacio para los grabadores dentro del arte contemporáneo sino hacer entender que ya el grabado esta implícito en el arte contemporáneo, en el arte en general, solo que no se reconoce como grabado

Uno no puede entender el Pop Art sin pensar en Grabado. Warhol es serigrafía, Lichtenstein es la estética del comic que es el punto del grabado de la litografía comercial, todo el arte conceptual esta predicado entorno a el elemento impreso o casi todo , circula casi siempre a través de documentaciones impresas que la gente se lleva o múltiples, que es otra de las características del grabado.

A.O: *¿Qué es el grabado en esencia?*

R: Es la posibilidad de repetir una imagen muchas veces.

A.O: *¿Para qué?*

R: Para varias cosas; para democratizar, para ampliar su radio de acción, para diseminarla, para repetirla muchas veces hasta que pierda su sentido original y se convierta patrón.

A.O: *¿Qué es la ontología del grabado?.*

R: La ontología es dejar una huella por contacto directo

A.O: *¿Para qué se hace?*

Para llegar a mas gente, para quitarle la unicidad a la obra, por la razón que sea. Entonces a eso es a lo que toca enfocarse en la ontología del acto de grabar por que uno piensa que el grabado es técnica pero la técnica es solamente eso la técnica, para poder hacer el grabado y eso es todo y esta muy bien uno espera que una persona sepa hacer un buen aguafuerte como uno espera que una persona sepa pintar un cuadro o alguien sepa hacer un video y que le quede enfocado y encuadrado pero así como nadie se presentaría como yo soy pintor de óleo con linaza rebajada al 30% sobre yute crudo, pues nadie debería presentarse como yo hago litografía en piedra como se presentan los grabadores, "yo soy serigrafo..."

Tratando de encontrar ese inconsciente del grabado en arte contemporáneo, viaje por muchas partes por Asia, Europa, por América Latina encontrando practicas en las cuales había algo que estaba avanzando discursos sobre el grabado o bien por que la matriz era exhibida como escultura, o bien por que la repetición del patrón, hacia que se convirtiera en pura forma en patrón, la reflexión de la imagen hacia que se convirtiera en un patrón repetitivo

A.O: *¿Cómo fue la curaduría de Philagrafika?*

R: Yo escogí cinco curadores, cada uno de una institución diferente, ellos trabajaron conmigo por cuatro años, curamos una exposición de 40 artistas y luego los dividimos entre los cinco museos en los que ellos trabajaban, entonces yo tuve especial cuidado en que cada uno no curara artistas que estaban dentro de su museo por que eso seria demasiado fácil y hubiera sido como "mi exposición", yo era el director general y ellos eran co-curadores lo que hicimos fue curar colectivamente definir

que iba a cada museo.

En el Museo de Arte de Filadelfia decidimos poner solo dos piezas dos grandes instalaciones de cómo había una transición entre grabado tradicional y técnica contemporánea particularmente el video.

La obra de *Óscar Muñoz* con la pieza Los narcisos también estaban las biografías, que son el grabado de polvo de carbón sobre agua trasladado a video y luego reproducido... en el video hay importantes referentes respeto al video y el grabado.



Narciso
Oscar Muñoz
gelatina estampada en plata
47,9 x 64,4 cm.
Ejecutado en 2001-02.
12 fotografías, Edición 1/3

La otra artista es *Tabaimo* - Ayako Tabata - (Hyogo, Japón, 1975) ella hace animaciones, allí no hay grabado, ella no hace grabado y luego lo anima, como hay otras personas sino que ella hace todo digital, pero toda la estética del video es basada en el grabado japonés el Ukiyo-e de manera que uno siente que esta viendo un grabado tradicional del siglo XVIII pero animado como una gran proyección. Ver: <https://art21.org/artist/tabaimo/>



Fragmento video "Utsutsushi Utsushi"

Tabaimo visite: https://www.youtube.com/watch?v=q_9eRLibjI8

En *Moore College*, la escuela mas antigua y solo para mujeres enfocada en diseño de textiles y patronaje, pusimos artistas que realizaban su obra a partir del patrón repetitivo, como *Gunilla Klingberg* (Estocolmo, Suecia 1966) que repite logos que los convierte en mándalas o *Betsabé Romero*, la mexicana que trabaja los neumáticos de carros usados como si fueran los rodillos que utilizaban en la cultura precolombina para imprimir telas.



Gunilla Klingberg instalación sobre los ventanales de Moore College



Gunilla Klingberg instalación sobre los ventanales de Moore College



Betsabé Romero Llanta y tinta sobre tela



Virgil Martin es un artista de Estados Unidos que hace instalaciones con serigrafía y objetos encontrados que referencia todo el universo gay de la discoteca, del sitio de reunión, del bar y así era como toda una propuesta entorno a la decoración

“Bully”

Virgil Martin

Papel de colgadura instalado en el baño de hombres
Museo de Filadelfia

En *Pensilvania Academy of Fine Arts* Hicimos una selección que incluía obras de Pepón Osorio y Kiki

Smith, artistas que utilizan medios súper tradicionales como la litografía, la serigrafía y otras con

fines contemporáneos.

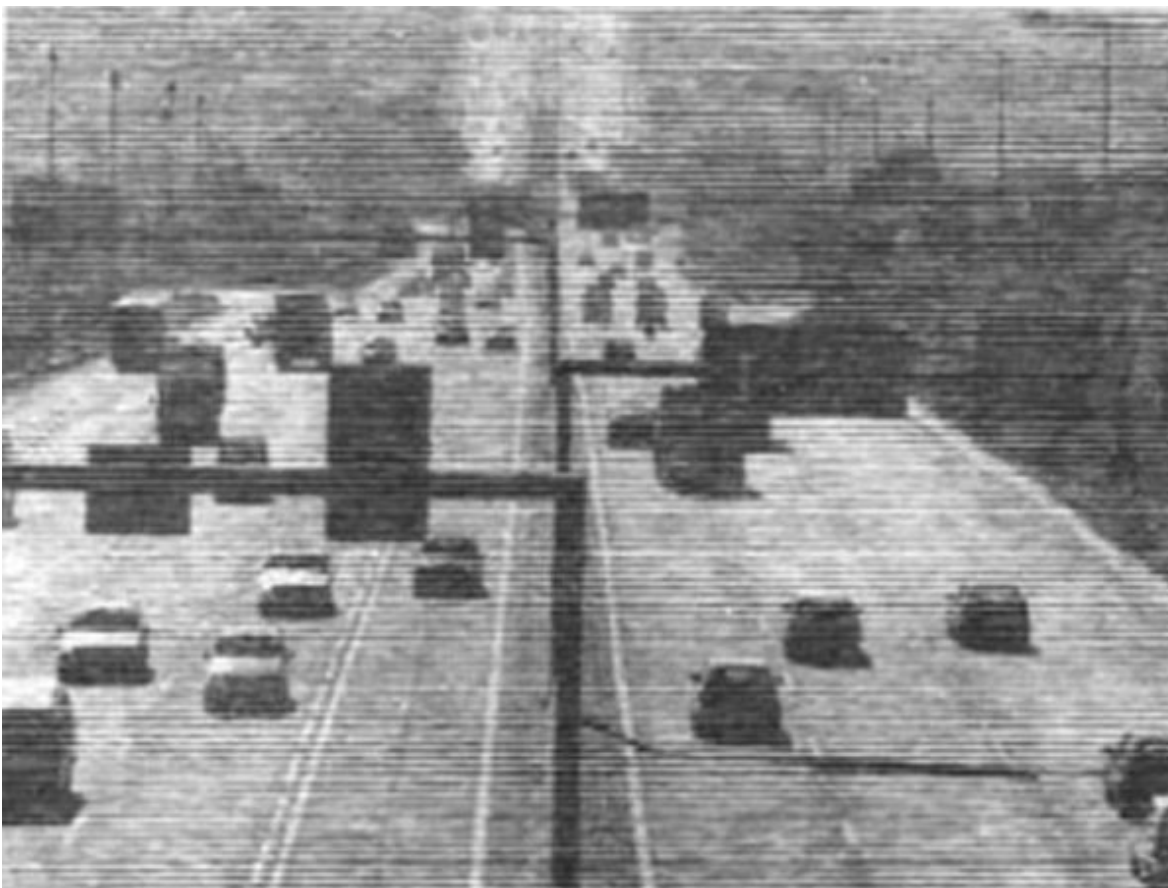


Visitas a Casa
Pepón Osorio
Instalación
(1999 – 2000)



Desconocido (Mujer con hombre en ataúd)
Kiki Smith
tinta, lápiz y crayón litográfico sobre papel Nepal
2010

También estaba Cristiane Baumgartner (Leipzig, Alemania 1967) que hace enormes xilografías a partir de imágenes de video análogo que tiene distorsión, eso lo pasaba a madera. Hace xilografías sobre tablas de pino para componer enormes imágenes compuestas realizadas en su pequeño taller son grandes de dimensiones de 8 por 4 donde mezcla el grabado y la matriz adquiriendo dimensiones escultóricas.



Lisboa (2001),
Cristiane Baumgartner,
xilografía 98 x 128 cm
2011

También estaban Qiu Zhijie (Zhangzhou, China. 1969) el artista chino quien a partir de la caligrafía que se esta perdiendo en la modernidad que homogeniza las cosas, entonces el colecciona todo tipo de documentos antiguos de caligrafía china y luego hace una obra que se llama monumentos donde

pone cuatro palos de unos 6 cm cuando el cemento esta prácticamente seco talla una de estas letras para luego realizar unos frotage de las estelas de piedra con una técnica milenaria con pigmentos naturales realiza un nuevo vaciado hasta que construye una especie de tumbas donde queda todo ese saber contenido allí adentro, donde cada tapa va tapando lo anterior hasta que queda una columna, un palimpsesto, entonces el grabado queda como el único testimonio de estas tumbas del conocimiento



Monumentos *Qiu Zhijie*
Frottage de tinta, concreto
Pennsylvania Academy of the Fine Arts (PAFA)
2002

En Print Center, estaban todos los colectivos en torno al grabado que hacen fanzines y camisetas, lo que les permite llegar a mucha gente, hay un ethos del grabado que es lo colaborativo en la idea en lo que no es tan costoso, de tal manera que muchísimos colectivos de grabado aparezcan en todo el mundo como Cannonball Press que tienen una camioneta con una prensa de grabado y van por todo Estados Unidos haciendo eventos de grabado imprimiendo camisetas y el grabado se convierte en una razón, en una obra relacional, el grabado en si mismo no es lo que importa sino lo que pasa entorno a ellos hay otro como Dexter Sinister que trabajan en la posibilidad del grabado como la capacidad de repetir mucho, de crear fanzines mas fácilmente.



Woodcut Thrill Ride
Cannonball Press 2010



A Model of The Serving Library
Dexter Sinister 2010

En Temple Gallery reunimos artistas que trabajan entorno a lo social y lo político, allí estuvo Barthélémy Togo (Mbalmayo, Camerún 1967) que hizo una instalación con elementos impresos sacados de periódicos. Young Hae Chang - Heavy Industries que son un colectivo de Corea que hacen arte en la red, que no tienen nunca materialidad, que en el momento en que se presentan que son obras basadas en texto, entonces que es el grabado hoy día si pensamos que el grabado era para diseminar una información entonces una obra en internet es un grabado en potencia, que solo se materializa cuando alguien decide imprimir o cuando alguien tiene la experiencia de la pieza en la pantalla y esa era una narración que era sonido y un tipo de letra que ellos utilizan que es la letra Mónico.



Hidden Faces
Barthélémy Toguo
Instalación
2013

ART IS FUTILE.

El arte de dormir
Young Hae Chang - Heavy Industries
2006

Y Superflex que hicieron una obra donde ellos cuestionan la copia y el original, entonces ellos estaban interesados en ver como podían sacar la información y como el copyright previene la información y tienen proyectos que cuestionan la propiedad intelectual.



Copy Light/Factory
Superflex
2008

Hay una ley que regula el copyright en el diseño y si uno hace una variación de los materiales, la dimensiones de un producto por ejemplo una lámpara pues ya no es la misma lámpara entonces ya uno puede trabajar sin problemas de copyright

Ellos lo que hicieron fue una lámpara gigante en un taller que en realidad era como una tienda un work shop donde diseñaron una lámpara que se ensamblaba muy fácilmente y un bombillo donde sus 4 caras están impresas fotografías de lámparas famosas en el diseño, entonces lo

que tienes es una lámpara colgante que tiene la imagen de una lámpara, entonces la idea de copyright jugando con esta idea todos los días se fabricaban como si fuera una fabrica muchas lámparas con una gran mesa como si fuera una línea de producción.

Terminando esta serie de tres consideraciones que pasan del oficio tradicional a la experimentación, la idea de un arte contemporáneo sustentado en bases técnicas tradicionales del grabado, con una conciencia conceptual del proceder plásticamente, abre la puerta a una practica personal (la cual abordare en los próximos capítulos). No sin antes mencionar, estas tres posturas tienen en común la concepción de un trabajo del artista mas allá del taller, la producción es definida mas por una postura critica y personal de la realidad, no por un entramado técnico a explorar por medio de imágenes, que solo fungen de excusa "romántica" del arte.

3. Aguafuerte sobre concreto

Concluida esta aproximación a la gráfica y su presencia en el arte contemporáneo, me centrare en ese eje de la propuesta doctoral, encaminado a la obtención de un resultado plástico; la posibilidad de conseguir una copia de grabado en metal sobre concreto. Fruto de mi experimentación técnica de los últimos 10 años, un proyecto que nació de la necesidad de lograr un grabado en las limitadas condiciones de estudiante en Bogotá, teniendo como finalidad la creación de un grabado con un bajo presupuesto y sin la necesidad de tórculo o prensa utilizada para la impresión del grabado en metal, que como lo mencione en Colombia ya son piezas de museo, y en México aunque aun se puede conseguir uno, su costo y necesidad de espacio, dificulta al joven artista su adquisición.

Y ya que, “si bien por un lado todas las técnicas de las artes visuales experimentaron una renovación profunda, de las cuales el video arte es sin duda uno de los últimos avatares que desmaterializa la obra para transmitir únicamente una idea, el grabado para existir, hace gala de un tradicionalismo cuyos cimientos siguen siendo los del apego a una técnica complicada que se adopta como se entra a una religión”³⁶ a la cual entré como muchos y con el animo de renovar esta “fe” inicie una exploración técnica experimental que aquí presento como resultado.

El grabado tradicional en metal se ha visto dependiente de los costos y las posibilidades de conseguir los materiales, siendo precisamente este fenómeno donde el tradicionalismo ha hecho de éste un medio algo lejano y distante para las nuevas generaciones. El trabajo en el taller requiere de tiempo y paciencia, distante entonces de las dinámicas contemporáneas, donde el taller para ciertos artistas puede ser llevado en una laptop.

³⁶ Association Francaise d'Action Artistique, Ministère des Affaires Etrangères, Chalcographies du Louvre; l'heritage classique interprete pards artistas contemporains: el legado clásico interpretado por artistas: Paris. 2003. 173p

Esta es una preocupación latente para los artistas que hoy buscan acercarse a la gráfica como posibilidad plástica y para los curadores e investigadores atentos a esos lugares donde se detectan brechas, pausas o ausencias en el plano de la producción contemporánea, muestra de ello es la pregunta planteada por Mari Carmen Ramírez en la introducción al catálogo de la Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe (2004) *“¿en qué medida la gráfica tradicional alberga posibilidades de renovación?”*³⁷

La anterior Bienal de San Juan, precisamente evidencio este agotamiento, una técnica rígida, con un gremio de grabadores reticentes a los nuevos avatares del arte, de allí este giro, donde las posibilidades de desarrollo y de miradas entorno a la gráfica como forma de pensar, una aproximación a su ontología, hacia una imagen mas compleja que la simple representación, la mera estampa.

No como un medio, una técnica o una anquilosada tradición, por el contrario se le da un nuevo lustro a esta tradición de la cual el artista hoy se puede valer para presentar sus propuestas, dentro de una practica global.

Partiendo de estas consideraciones entorno a la posibilidades del grabado, inicia una exploración que busca abrir una ventana a través de la cual pudiera valerme de esta ancestral tradición para llegar a construir una obra.

³⁷ Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. Trans/Migraciones: la gráfica como practica artística contemporánea; concepto Mari Carmen Ramírez, José Roca; traducciones Tony H. Beekwith ... [et al.] Editorial: San Juan Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004. 407p.

3.1. Antecedente: “Aves de Rapiña” UNAL (2008)

Llegado el momento de plantear mi tesis en el año 2007 para titularme como Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, inicié un proyecto de investigación que pretendía así como la presente tesis, dar un aire de renovación al trabajo del grabado.

El proyecto *Aves de Rapiña* va de la mano de los intereses políticos que hasta el día de hoy continúa en mi trabajando, como lo es la ausencia de memoria histórica por parte de los pueblos latinoamericanos, una especie de amnesia colectiva que ha permitido a distintos gobiernos perpetuarse en el poder, aprovechándose de esta condición del pueblo resiliente que vive tratando de superar sus problemas diarios.

En aquella época era muy latente la distancia ideológica entre el pensamiento bolivariano de Hugo Chávez Frías en Venezuela y el gobierno de derecha de Álvaro Uribe Vélez en Colombia, el primero se valía de una imaginaria histórica entorno a Simón Bolívar, declarándose heredero de las banderas independentistas que llevaron a Bolívar a ser el libertador de Bolivia, Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela, buscando crear el proyecto bolivariano de La Gran Colombia, que en su momento reunió bajo un mismo territorio estos países. Por otro lado esta Uribe con un discurso guerrillero que buscaba derrotar a toda costa a la guerrilla de las FARC, apoyadas por el gobierno de Chávez y que en su iconografía usaban los ojos de Bolívar a manera de símbolo de su lucha.

Este panorama político me llevó a notar que mientras en el imaginario venezolano existía una conciencia patriótica del libertador, en Colombia la imagen de Bolívar, se encontraba llena de metáforas



Guerrilleros de las FARC Agencia REUTERS

telarañas, y a la sociedad poco o nada le importa la historia de su independia, pasamos de ser regidos por los reyes de España a una serie de castas políticas que se han alternado el gobierno hasta el día de hoy.

Es dentro de este contexto político que inicie una serie titulada *Republicanos (2004)*, donde la imagen de Bolívar es desdibujada o tachada por distintos gestos que van desde el borrador a la destrucción con violencia de la imagen. Los republicanos son elaborados en baldosas de cemento que remitían a los muros de la UNAL, lugar en el que las juventudes comunistas e infiltrados de las FARC hacían grafitis con el rostro de Bolívar.



Republicano I

Andrés Orjuela

Grafito y lápiz blanco sobre concreto

21 x 27 cm

2004

El trabajo con concreto tendría su primer antecedente en estas piezas. Sin embargo, en el momento de elaboración de la tesis mi interés por incluir un proceso relacionado con el grabado -que había sido una de las líneas de profundización elegidas- me llevo a plantear una propuesta desde ese campo.

La solución vendría cierto día cuando al caminar por las calles de Bogotá observe uno de estos barriles metálicos en los que se almacena petróleo y otros líquidos tóxicos, que luego de ser abandonados sirven para calentar en fogatas las manos de las personas en situación de la calle, su metal me invito a ser grabado. Y el lugar donde los vi, un rio canalizado en concreto rodeado de eucaliptos, donde se posaban los gallinazos o zopilotes. Una especie de paisaje urbano que me remitió a los bellos grabados de Rembrandt de los molinos en Ámsterdam.



El Omvas
Rembrandt Van Rijn
Aguafuerte
1645

Determinada la superficie, el siguiente paso fue preguntar el material del cual estaban hechas dichos barriles e ir a conseguir las muestras. Me regalaron varios trozos de metal sobre los cuales realice pruebas. Hubo uno con el cual encontré una facilidad y fidelidad en el trabajo, el Acero 1018, cold rolled o lamina negra, un metal de bajo coste.

Ahora bien, ¿qué grabar en estas laminas?. Los zopilotes que volaban en aquel caño, fueron el motivo con el cual empecé el trabajo; sin embargo, fue su proximidad con el cóndor andino lo que avalo mi interés en ellos. El cóndor ave nacional de Colombia, carente de *siringe*³⁸ al igual que el zopilote, habita el escudo nacional desde sus inicios. Cambiando su posición según el nombre que ha recibido el país desde que se llamo *Provincias Unidas de la Nueva Granada (1811)* un año después de la independencia de España. Un ave muda que desde la heráldica nacional ha visto como la clase política nacional se ha repartido como gallinazos las mortajas del país.



El escudo de la Regeneración
(Del portafolio graficario de la lucha popular en Colombia)
Alfredo Greñas
Litografía
19 x 22,5 cm
1890

³⁸ Órgano de la voz de la mayoría de las aves, situado en el extremo inferior de la tráquea, dotado de un conjunto de músculos que permiten variar el timbre del canto.

De manera que en una lamina negra completa de 122 x 244 cm podría caber el cóndor con las alas abiertas, del escudo de los *Estados Unidos de Colombia* (1863), este cóndor es remplazado por un zopilote con las alas abiertas, un zopilote a tamaño natural.



Estados Unidos de Colombia

Andrés Orjuela

Aguafuerte sobre escayola

1,22 x 2,44 m.

2008

Inicie el trabajo dibujando sobre la lamina emulsionada con cera de abejas y asfalto, el proceso de mordida de la lamina se realizo con acido nítrico en una relación de: 50% H₂O / 50% HNO₃. La mordida al no existir un recipiente de ese tamaño 1,22 x 2,44m se realizo por medio de islas de plastilina que permitían verter el acido y su posterior evacuación, con solo abrir una parte del contorno construida con esta.

Logrando unas imágenes de gran formato que luego de ser mordidas con acido plantearon un gran

interrogante, ¿cómo imprimir una lamina de este tamaño?, y mas en un país donde los tórculos son piezas de museo.

En ese momento es en el que empieza la experimentación en torno a la impresión, ya que el aguafuerte requiere una presión precisa y el uso de fieltros a diferencia del huecogrado en el cual el uso de aplanadoras es bien conocido. Luego de pensar muchas posibilidades vino a mi mente una idea, que surge del aprendizaje en un curso de fundición que había tomado años atrás, en dicho curso el profesor realizaba copias de anillos con una fidelidad absoluta, todos provenían de unos moldes de yeso de fundición, dando un registro de los detalles impecable.

La idea de lograr una copia fiel de un anillo, me acompaño por un tiempo, posteriormente fui por algo de este yeso, entinte la lamina como tradicionalmente se hace, realice el vaciado y este dio una copia difusa, pero registraba el trabajo de la lamina, el yeso realiza una reacción exotérmica que produce una serie de tensiones y presiones que permiten atrapar ciertas manchas de tinta, el aguafuerte necesita de está para inyectarla, aquí es la reacción termo química la que produce dicha presión.

Luego de muchas pruebas con distintos yesos llegue a la escayola, un producto que se obtiene del aljez, de color blanco, grano muy fino, pocas impurezas, menos que el yeso común, obteniendo un 90% mas de fidelidad en la copia, y que casualmente había sido usado durante el periodo republicano en Colombia para los decorados con molduras de intrincadas formas de los techos de las casas y que le daba un mayor sentido a su uso para sacar copias de escudos nacionales de esa época. Sin embargo, el entintado aun presento problemas y la escayola es mas frágil que el yeso de fundición.

El proceso de entintado finalmente se logro con una tinta muy disuelta en aceite de adormidera que endurece rápido y al secar no pierde flexibilidad. La tinta es aplicada sobre la lamina de metal por medio de una espátula y luego se realiza el proceso de limpieza con papel y la palma de la mano como tradicionalmente se realiza en grabados al aguafuerte.

Al ser enormes placas de escayola la estructura interna de maya de metal es indispensable para dar soporte una vez seca la pieza. La mezcla de escayola y agua debe ser preparada de la siguiente forma:

En un recipiente lleno de agua con la ayuda de un colador ir esparciendo la escayola de forma pareja sobre el agua hasta que en esta se empiecen a formar islas, en ese momento se debe mezclar con la mano para deshacer los grumos que se pudieran formar, en el momento en el cual la mezcla inicie su reacción exotérmica se debe verter sobre la lamina entintada.

Luego de 20 minutos se procede a separar la placa, se obtiene una copia; sin embargo, la escayola es frágil y este elemento de fragilidad de las piezas llevo a que estas tuvieran un nivel de conservación complejo. A pesar de ello sirvieron para presentar la exposición de tesis de grado, y aun conservo algunas. Durante el desarrollo de la investigación actual me encamine en salvar estas dificultades.

3.2. La impresión sobre concreto.

Después de desarrollar la investigación con yesos en Colombia, vine a realizar mi maestría en grabado con un tema completamente distinto, sin avanzar mas en esta investigación que había iniciado años atrás. Sin embargo, en los talleres de grabado junto con mis compañeros y maestros me di cuenta que era una técnica que valía la pena explorar y llevar un paso mas adelante, solucionando las falencias halladas en el pasado.

De manera que cuando se presenta la posibilidad de desarrollar un proyecto de doctorado que brindara una aportación al campo de las artes, pensé en una tesis en dos sentidos, con intereses específicos hasta ese momento solo explorados fuera de la academia, como lo es la discusión frente a la “gráfica expandida” en el arte contemporáneo y el desarrollo técnico de la impresión sobre concreto.

El primer interés ya ha sido desglosado en este texto, el segundo la impresión sobre concreto la abordare a continuación.

Luego de desarrollar las impresiones sobre escayola de gran formato surgieron los siguientes problemas: la cristalización del material lo cual lo convierte en un objeto sumamente delicado, que impide su correcta conservación, así como la superficie que al menor roce pierde calidad, por la suavidad que tiene la escayola.

Ahora bien el camino lógico fue la exploración con concreto o cemento reforzado, elegido por sus cualidades similares a la mezcla de escayola, pero con una dureza muy superior, que permitirá una mayor resistencia de la pieza final. En este sentido, el procedimiento llevado a cabo fue al igual que con el yeso prueba, ensayo y error. Buscando las proporciones adecuadas para lograr una estabilidad de la imagen.

Al ser una experimentación esta se llevo a cabo por medio de distintas pruebas, cuyos resultados fui registrando y a continuación presentare en un sentido cronológico de los resultados, todos ellos manejando materiales conseguidos en ferreterías y tiendas de materiales para construcción, alejando el proceso de las acostumbradas tiendas de materiales de arte.

La placa empleada en estas pruebas es un grabado sobre lamina negra, que fue trabajado de forma tradicional con barniz, y mordida con Acido Nítrico.

Prueba 1.



La tinta es completamente desplazada.

La mezcla al ser mas espesa y contener un grano mucho mas grueso que el yeso produce que la tinta sea retirada. Si esta no tiene una consistencia espesa, a diferencia del grabado con yeso donde la tinta debe esta completamente liquida el grabado sobre concreto necesita la tinta tenga bastante cuerpo.

Si la tinta que estamos usando, se encuentra con poca consistencia recomiendo sumar talco para aumentar su densidad. De igual manera el tiempo de fraguado juega en contra de un proceso rápido y exitoso por lo general las primeras copias tardaron tres a cuatro días.

La mezcla en este estado consiste en:

1 kg de cemento, 1kg de arena y 1L de agua aproximadamente.

Prueba 2.



Tinta con un poco de aceite, en consecuencia esta es desplazada aun por la mezcla, que al ser depositada sobre la placa remueve de las marcas del grabado la tinta, dejando la imagen bien en relieve pero sin detalle, la relación entre cemento y arena continua siendo de de 1 a 1.

Fraguado 4 días.

Prueba 3



Tinta con aceite y menos mortero es decir la relación de cemento y arena paso de ser 1 a 1 a 1Kl de Cemento por $\frac{1}{2}$ de Arena, misma cantidad de agua.

Se logra mayor detalle en la copia, la tinta se mezcla con el concreto, mostrando una imagen mas detallada pero aun no existe una imagen suficientemente bien entintada como la deseada.

Fraguado 3 días

Prueba 4.



Invirtiendo la cantidad anterior de la mezcla en este caso se uso una menor cantidad de cemento y mas mortero. $\frac{1}{2}$ Kl de Cemento por 1 de Arena. La tinta se espeso con talco Debido a la falta de cemento en la mezcla, se fractura la pieza, sin embargo, mejora la imagen por el talco.

Tiempo de fraguado 2 días.

Prueba 5



Mas cemento, se añade arena y yeso, recurrí al yeso para producir una reacción exotérmica mas fuerte y acelerar el tiempo de secado. En una proporción de 1 a 1 es decir 1Kl de Cemento + 1Kl de Arena + 1Kl de yeso, con la misma proporción de agua. La tinta con talco como se probó en la prueba anterior mejora la calidad de la imagen.. Se logra que la imagen permanezca en la copia sin embargo el vaciado de la mezcla debe ser suave sino se levanta la tinta.

Debido al yeso que genera una reacción exotérmica mas fuerte el tiempo de fraguado se reduce a 1 día

Prueba 6



La mezcla se realiza con cemento, yeso y una mínima proporción de arena, el grano de la arena identifico es el causante de el desplazamiento de la tinta a la que se le agrega, menos talco.

El fraguado al tacto es apenas 2 horas sin embargo se desmolda al otro día obteniendo una copia con manchas de oxido, lo cual se puede usar como recurso plástico para quien desee emplear esta reacción natural de la placa con la humedad de la mezcla.

Prueba 7



Finalmente se logra una copia estable, la mezcla se realiza en una proporción 1:1 de yeso y cemento. Esta debe ser añadida al agua con un tamiz hasta que se formen islas, y luego proceder a mezclar eliminando los grumos. Una vez se empieza a calentar la mezcla se debe verter sobre la placa. La tinta debe tener una consistencia media, se recomienda añadir una malla para reforzar la estructura, sin embargo el peso es alto para una pieza de más de 50 x 50 cm. Para dimensiones más grandes es necesario un marco que contenga la imagen.

El fraguado es de un tiempo aproximado de 1 hora.

4. Presentación propuesta conceptual y de obra.

A continuación presentare mi proyecto personal, donde daré cuenta de las posibilidades plásticas de la obra y como se articula dentro de un proyecto de plástica contemporánea, en este caso bajo mi actual interés por los archivos fotográficos y su posibilidad de recirculación y resignificación.

Me he planteado un reto adicional, al ver lo difícil que es hacer gráfica tradicional fuera de un taller de grabado (teniendo en cuenta que en países como Colombia estos ya han cerrado), y con el presupuesto de un joven artista, que ve lejano el trabajo con laminas de cobre chilenas, barnices Charbonell franceses, tintas Graphic Chemical americanas, puntas alemanas, papeles japoneses o italianos, si lo vemos desde el punto de vista pluricultural, que contemporáneo es hacer grabado, necesitas industrias de varios continentes para hacer una pequeña pieza.

O podemos variar, experimentar, relucir por nuestra creatividad, nuestra "*malicia indígena*" que nos permite hacer las cosas con los recursos que nos da nuestro medio, nuestra realidad.

Contemplar la producción de una obra de arte, en un contexto tercermundista, algo mas contemporáneo que trabajar desde la periferia, no lo creo. Me planteo este problema y pienso en la posibilidad real de hacer grabado sin esos elevados costosos materiales, en ello baso mi investigación en un problema real, en una experiencia personal, en una dificultad que enfrentan miles de artistas y amantes del arte que ven lejana la posibilidad de ir a un taller de grabado, ya sea por los costos de los materiales, el tiempo que implica su elaboración, o simplemente por que en su localidad no existe un taller con tórculo.

De manera que las distintas visiones que hemos podido apreciar durante la presente investigación sirven de faro para presentar mi proyecto personal con la técnica del grabado en aguafuerte sin necesidad de tórculo, una posibilidad plástica para el productor contemporáneo, resultado de una investigación de varios años, donde la imposibilidad de imprimir grandes formatos me llevo a indagar en las posibilidades dadas por la presión térmica dada por la reacción exotérmica que producen estos materiales.

Al prescindir de la placa de cobre o de zinc, como ya lo comente estas fueron remplazadas por laminas negras o cold rolled de bajo coste, que permite realizar mordidas con acido nítrico de una forma controlada. Este acero se puede encontrar en elementos industriales como canales, botes de basura o de pintura e incluso en herramientas como las espátulas de construcción, etc.

De igual manera me gustaría detenerme en este punto, dado que mi trabajo personal en la actualidad tienen que ver con el uso de archivos y documentos, que los artistas intervenimos dentro de su proceso conceptual, dada por la aproximación que se tenga a este tipo de materiales, en mi caso me interesa la fotografía de prensa, material que he explorado desde hace 5 años, tiempo en el cual se ha desarrollado esta obra, junto con la tesis doctoral.



De la Serie Archivo Muerto: Antisocial 1969

Andrés Orjuela

Fotografía de archivo iluminada con oleos Marshall 's

110 x 120 cm

2013

<https://www.andres-orjuela.com/archivo-muerto>

El proyecto Archivo Muerto con los años se ha convertido en una pieza importante en mi portafolio de obra motivo por el cual le dedicare algunas palabras, el rescate de un archivo fotográfico en este caso del extinto diario colombiano EL ESPACIO, un diario de alto contenido violento que luego de cincuenta años de presentar la parte mas cruda de la realidad colombiana y verse inmerso en escándalos de corrupción que llevarían a la quiebra económica de sus dueños.

El archivo fotográfico que reunía la historia de la segunda mitad del siglo XX en Colombia fue literalmente lanzado a la basura, donde recicladores de papel harían de el una mina de papel, el material seria comprado por peso en un deposito ubicado en el centro de la ciudad de Bogotá. Es en este deposito donde por accidente una persona dedicada a conseguir piezas para anticuarios y asiduo visitante de los mercados de viejo, compra un par de cajas que posteriormente vendería a diversos coleccionistas entre los que me encuentro.

Una vez con el material en mis manos inicie un trabajo de investigación donde el deseo de conservación me llevo a digitalizar el material en alta resolución al realizar este trabajo pude encontrar detalles que solo al poder ampliar exponencialmente la imagen fueron evidentes.

Posterior a este proceso de digitalización vino un trabajo de iluminación de las fotografías seleccionadas mismo que se realizo siguiendo las técnicas tradicionales (oleos fotográficos y algodón) rescatando el trabajo del taller de igual manera como he planteado a lo largo de esta tesis.

La resignificación y revalorización de este material fotográfico desechado que representa una realidad histórica de Colombia, la violencia de estado y la guerra perdida contra el narcotráfico, ha hecho de esta obra un momento destacado en mi trabajo como artista, logrando cierta repercusión tanto en el mundo del arte colombiano como en el del mundo de la fotografía el cual había sido

ajeno a mis intereses hasta ese momento.

Durante la investigación busque integrar este interés con el trabajo del grabado, por fortuna gracias a el continuo estar buscando archivos, he hallado algunas laminas con fotograbados en metal desechadas por una imprenta de carteles en el centro de Ciudad de México, el lote completo no salió por mas de 500 pesos (30 USD al 18 de Mayo de 2015) con mas de 70 placas de grabado siendo el valor por pieza de 7 pesos mexicanos (50 centavos de dólar), me interesa publicar este valor por que quiero mantener el presupuesto dentro de las posibilidades de un artista emergente.

Una vez limpias las laminas y dispuestas para su evaluación, en cuanto a su calidad fotográfica y el tema que estas presentan, me encuentro con un maravilloso archivo de imágenes que muestran un México de los años 70`S y 80`S donde actores, lucha libre y religión se hacen presentes. Este material se aproxima mucho a las imágenes que vengo trabajando en mi obra de manera que he decidido usarlo como sustento de todo el trabajo a realizar desde este punto en adelante.

El uso de imágenes de antaño bajo una nueva óptica permite dislocar el sentido tradicional del consumo de éstas al modificar la mecánica de difusión de estas, creando nuevas relaciones con la información que estas presentan.



Aquí volvemos a un elemento importante y es el cemento que hace parte fundamental de mi tesis, en este sentido el material responde a la naturaleza de las imágenes creadas para diarios y carteles de calle, como si se fusionara la imagen del cartel con el concreto en el cual habría sido pegada, en esta obra la imagen y el muro se hacen una.

La tinta de grabado usada la he producido al emulsionar con aceite pigmentos usados para la construcción, como óxido de cobre, azul de cobalto y negro.

De manera que al contemplar estos factores, eliminando los costosos materiales y la necesidad de un enorme tórculo pude lograr una imagen en la comodidad de mi casa. Las imágenes conseguidas dentro del archivo de la imprenta, me remiten al hogar mexicano, al mundo del espectáculo, los actores y luchadores que vemos en la tele, la referencia es directa.

Las imágenes que presento dentro de la obra pretenden acercar aun mas la obra a los hogares mexicanos, a esas imágenes que están en la memoria colectiva, que son comunes para el espectador que se acerca a ver una obra de arte y puede sentir una relación con estas imágenes, la idea de instalar estas impresiones en un muro se hace latente.

Realice algunas experimentaciones de color, de manera que se vincula aun mas el trabajo con mi obra fotográfica donde el iluminar las imágenes hace parte de la lectura específica que pretendo dar a cada obra, un lugar donde el color es usado como elemento conceptual que puede dar una nueva lectura de la imagen. Cumpliendo de esta manera uno de los compromisos de mi trabajo, una coherencia conceptual entre, el material y la imagen con la que este se trabaja.

Finalmente me propuse el reto de los costos de producción de la obra, lograr un grabado con menos de 100 pesos mexicanos es posible.

Placa de grabado 7 pesos + Cemento 5 pesos el kilo + Yeso 5 pesos el kilo + Pigmento negro 250grms, 15 pesos + Botella de solvente para limpiar 10 pesos + Malla metálica 15 pesos + Agua y Trapos de limpieza

TOTAL 57 Pesos/ 3.22 Dólares

A continuación presentare las imágenes de obra realizada hasta el momento.



Presentación oficial

Andrés Orjuela

Impresión fotograbado sobre concreto.

12 x 9cm.

2016



Luchadores mexicanos

Andrés Orjuela

Impresión fotograbado sobre concreto.

11 x 6cm.

2016



La doncella en su reino.

Andrés Orjuela

Impresión fotograbado sobre concreto.

37 x 26 cm.

2016



Fuente sobre el cielo.

Andrés Orjuela

Impresión fotograbado sobre concreto iluminada.

11 x 8 cm.

2016



Desconocida a color

Andrés Orjuela

Impresión fotograbado sobre concreto iluminada

10 x 8 cm.

2016



Fashion color

Andrés Orjuela

Impresión fotograbado sobre concreto iluminada.

13 x 13 cm.

2016.



Desconocida a color II

Andrés Orjuela

Impresión fotograbado sobre concreto iluminada.

10 x 10 cm.

2016



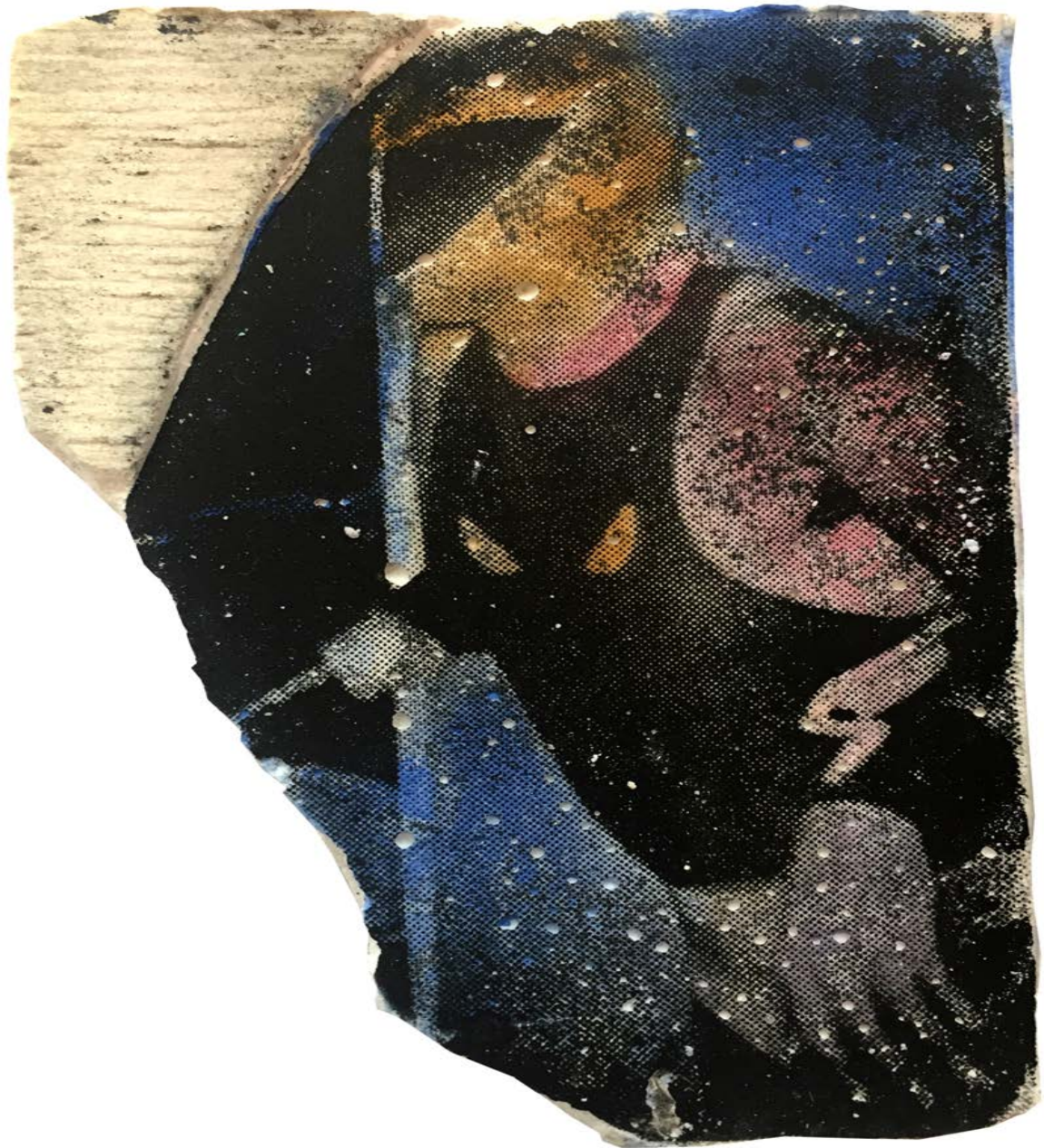
Desconocido fondo rojo

Andrés Orjuela

Impresión fotograbado sobre concreto iluminada.

8 x 8 cm.

2016



Desconocido enmascarado

Andrés Orjuela

Impresión fotograbado sobre concreto iluminada.

6 x 9 cm.

2016



Desconocida
Andrés Orjuela
Impresión fotograbado sobre concreto.
25 x 35 cm.
2016

CONCLUSIONES

Al terminar un texto que pretende dar luces sobre un problema tan complejo como lo es el arte contemporáneo, siempre se pueden quedar temas por fuera; sin embargo, considero que el objeto de estudio de la presente investigación fue abordado en distintos ejes, lo cual pudo dar una lectura general del problema apuntando los elementos cuestionados como el uso del termino “gráfica expandida” y la idea de como un joven artista puede salir a producir grabado sin un entramado institucional o económico que lo respalde. Para este último planteo la propuesta plástica final que a partir de un desarrollo técnico nuevo da cuenta de esta posibilidad.

El arte desde su profesionalización, desde el mismo hecho de la creación de las facultades de arte en los distintos países, demanda una responsabilidad por parte de las mismas instituciones, se le debe preparar al estudiante con las herramientas para salir a un medio productivo.

Pero la verdad es otra, bien se sabe que a la educación de las artes hoy día le falta mucho por hacer, recuerdo mi primer día en la universidad en Colombia, la directora en ese momento de la escuela de artes, nos dijo: De todos ustedes si acaso uno saldrá y podrá vivir de su obra, el resto en el mejor de los casos deberá encontrar su camino en la docencia, en el trabajo social, en museos, o en la gestión cultural, pero habrán otros que luego de estudiar por cinco años saldrán a dedicarse en trabajos ajenos al arte.

No conozco las estadísticas, pero sé que de mi generación he sido el único con una carrera como artista, parece ser que la sentencia de la maestra ese día lejos de ser un discurso desesperanzador, fue realista y dio aviso de lo que esta carrera conlleva.

En ese sentido va mi preocupación, en la presente tesis al referirme continuamente a los jóvenes artistas, mi experiencia personal es reciente, como artista colombiano con una mediana trayectoria en el medio, si bien he tendido una carrera con importantes momentos aún considero el camino es bastante largo. Con la inmensa fortuna que al día de hoy aquellos “héroes”, aquellos artistas referentes para mi trabajo, han sido compañeros de exposición, de galería y algunos ahora son amigos entrañables.

Es con ellos, con los maestros, con los colegas que he podido tener una retroalimentación constante, el trabajo del artista esta mas allá del taller, esta en las discusiones, en los momentos en los que pones en juego tu obra, tu pensamiento frente a tu par y con humildad aceptas sus concejos y opiniones.

La riqueza en poner un problema sobre la mesa va mas allá del cuestionar la obra de un artista, creo en la generosidad del conocimiento, y si bien en esta tesis se han problematizado prácticas que algunos hoy defienden fervientemente, creo es precisamente esa la importancia de dejar plasmado en un documento académico mi posición, donde la argumentación y la palabra certera se hace presente.

Tener la fortuna de habitar dos lugares del arte hoy, la academia y el trabajo como artista en continua exposición, me ha permitido dar cuenta de elementos críticos que considero han sido fruto de esta profesionalización de las artes, como la falta de conocimientos en gestión, de lo complicado que es exponer una vez sales de la universidad; si no iniciaste ese camino estando dentro de las aulas de clase, la competencia al salir es mucho mas amplia, ahora bien si has sido formado en una escuela muy tradicional el golpe con el arte contemporáneo es brutal, pero por otro lado si sales de una escuela sin una base practica, las obras son sosas, sin una riqueza plástica, el simple discurso

no sostiene a la obra.

Es en la academia que se debe dar la mayor crítica a la obra de arte, es allí donde te enriqueces de las experiencias de los compañeros y maestros, si te equivocas en la academia es un aprendizaje, si te equivocas en el museo o la galería, es un golpe a tu carrera, esta en juego tu proyección a futuro. La universidad me parece maravillosa pues permite el ejercicio de la crítica sin una intención malograda.

Me ha dado mucho gusto invertir tiempo y energía en la elaboración de esta tesis pues, su resultado es un documento espero sea de consulta en un futuro, una visión de un artista que llegó a México en un momento de la historia y vio primero desde la barrera los problemas, para luego en esta tesis decidir lanzarse al ruedo y declarar una posición clara frente a diversos cuestionamientos que en el campo de las artes existen.

La investigación, me permitió problematizar el trabajo de la formación del arte en mi país, mostrando esas pérdidas que hemos tenido en los últimos años en la formación integral del artista, al que se le han cerrado espacios de formación básica, como los talleres de grabado. Este punto considero faltara problematizarlo en un futuro en mi país, considerando que no se puede perder esta parte la formación de los estudiantes en artes visuales.

Fijo mi mirada en trabajos de importantes artistas que siguen siendo referentes para mi trabajo. La riqueza de trabajar con los artistas directamente y de escuchar los planteamientos conceptuales de ellos, así también los teóricos del arte aquí citados, que da cuenta de una aproximación de primera mano que con gusto he compartido en este documento.

Bajo esta misma premisa de problematizar el arte de mi país, me complace poder presentar una lectura crítica de las artes hoy en México que con el tiempo se ha convertido en mi país por adopción, al cual le debo mucho y creo esta tesis y los problemas aquí presentados espero enriquezcan el medio.

En México las diferencias en los discursos permiten la sana discusión del arte, no hay realidades plenas, creo el espacio para la tolerancia se hace mas necesario y vital. Por que son de esas discusiones de donde saldrán las nuevas propuestas del arte mexicano del futuro.

Es en este punto donde quiero presentar una conclusión que no se bañe de aguas tibias, considero muchas de las practicas presentadas por varios artistas plásticos distan mucho de tener una verdadera riqueza para nuestros tiempos, si bien es cierto en México ha surgido la impulsora de un pensamiento contra lo contemporáneo como lo es Avelina Lesper que encuentra un publico que por su ignorancia le aplauden ciertas ideas anacrónicas, con programas de televisión y radio que hacen eco masivo de esta ideas.

Considero peligroso para la practica del arte el hecho de no presentar el debate directamente con argumentos como los dados en el presente documento, ver como el campo del arte internacional gira en unas dinámicas que se van engranando en un sistema del cual muchos jóvenes artistas no tienen la estructura en su formación para comprender y acceder a ellos, ya que en sus maestros existe una resistencia a estas practicas, o la comodidad de no querer comprender otras formas de pensamiento esto lleva que quienes forman a las nuevas generaciones transmitan una visión anquilosada y retrograda del arte hoy. Se necesita un relevo generacional en la formación de nuestros jóvenes artistas aunado a un dialogo mas estrecho entre los artistas que están exponiendo internacionalmente y los estudiantes invitación que puede ser extendida desde el aula de clase.

Creo si un joven ingresa a la universidad es para poder estar en igualdad de condiciones que un artista de otras latitudes, por ejemplo el medico que se forma hoy en Bogotá, Lima, CDMX, esta en la mismas capacidades de atender un paciente Londres o Estambul, la formación superior brilla en la medida que sus egresados puedan acceder a otros lugares del mundo y al salir no sientan una brecha en su formación.

Con el respeto que tienen los oficios y quienes asumen el arte como un proceso de formación técnico donde el resultado debe cumplir unos preceptos estéticos dados por ciertas cualidades físicas que debe tener la obra, abandonando por completo la investigación teórica y conceptual que puede respaldar un obra de arte hoy. Este camino es valido y respetable asumiendo que el deleite esta en la maestría con la cual el pintor lograr retratar la realidad y el espectador se maravilla con dicha habilidad, aquí muchos caen en la trampa de pensar temas actuales o íntimos para hacerse contemporáneos pero el nombrarse contemporáneo no carga la obra de tal cualidad y el conocedor descubre en este tipo obras solo una necesidad plástica pero la profundidad conceptual hace aguas.

El otro camino es el del artista que busca su voz por medio de una serie de ideas a las cuales no hace prisioneras de una técnica, sino que busca en el abanico de posibilidades plásticas el mejor lenguaje para expresar dichas problemáticas, que pueden ser acompañadas y elaboradas por la maestría de otra persona que ayuda al artista a lleva a cabo sus metas, aquí la idea del trabajo interdisciplinar se hace relevante.

Son caminos validos los dos, tanto el artista que decide por cuenta propia dedicarse a profundizar una técnica y entablar con ella un dialogo donde la técnica es lo mas importante, que se asume en su taller y produce obra para un publico que solo se queda en la superficie de la obra, para un espectador con ojos poco educados, al ojo poco educado me refiero al publico en general que no ha

recibido una educación formal en arte y que ven la obra como un elemento decorativo o de belleza retiniana. En esa exploración viven muchísimos artistas hoy, que viven el arte desde sus estudios y producen obras para este público, una opción válida y estos artistas merecen nuestro respeto por que van a dedicar su vida al oficio del arte.

Por otro lado están los artistas contemporáneos que realizan exploraciones dentro de las técnicas si bien conociendo las posibilidades de estas, no se vuelven esclavos de las mismas, y el público al que buscan acceder es aquel público especializado que encuentra valores en las reflexiones conceptuales que el artista realiza en la obra, no necesariamente debe cumplir con una belleza a los ojos del espectador, la belleza puede venir de las conexiones conceptuales que puede establecer dicha obra con el contexto del artista, la historia, la actualidad socio política, el medio ambiente y los demás temas que el arte contemporáneo explora hoy día.

Mi posición frente a la formación académica apunta que los artistas deben conocer las técnicas en su etapa de formación, y definitivamente tener acceso a los talleres, que como lo exprese a lo largo de la tesis en el caso de Colombia tienden a desaparecer, pero en las aulas de clase de las universidades donde existan facultades de arte, las materias teóricas y la investigación conceptual de cada estudiante debe tener una relevancia mayúscula. Si queremos que estos jóvenes artistas tengan una conexión con el mundo del arte internacional y puedan salir a tener una relación a un mismo nivel con artistas de otras latitudes.

La tesis se presentó como la oportunidad de reflexionar sobre los dos mundos del arte que vivo, el de la academia y el del mercado internacional, y es desde este lugar que planeo estas conclusiones para el futuro del arte latinoamericano.

Debemos aprovechar que gracias a nuestra posición de periferia en el mundo del arte internacional y a la resistencia al cambio que aun habita en muchos maestros hoy tenemos acceso a procesos y técnicas que ellos han defendido valientemente, su oficio estético. Como artistas contemporáneos hoy podemos acceder a una formación académica universitaria que al habitar un campus permite la interdisciplinariedad de pensamiento que es justo lo que construye el arte contemporáneo, no basta la técnica, se necesita pensamiento y reflexión entorno a la obra.

Agradeciendo siempre la figura del critico de arte que ya sea desde su acertada lectura o desde su egocéntrico error nos permite posicionarnos desde un lugar frente a la obra de arte. Y desde ese lugar determinar donde nos queremos presentar ante el mundo del arte.

A manera de conclusión general respecto a este tema creo debemos dar gracias que muchos artistas han resistido el embate de lo contemporáneo por que gracias a ellos tenemos un conocimiento en un oficio al cual podemos acudir hoy día en los talleres, pero este no puede quedar allí, los jóvenes deben conocer estos oficios y tal vez abrir la formación técnica en oficios como medio de subsistencia de los medios mas tradicionales, pero la formación universitaria deber estar aunada fuertemente al pensamiento contemporáneo.

Me interesa igualmente mencionar los procesos de experimentación registrados en la tesis, la forma en que me aproximo a la realización de una obra, estos han sido descritos de una forma sencilla, queriendo mostrar que el trabajo no debe ser en extremo complejo, al contrario considero la aproximación obvia muchas veces es la mas acertada, en muchas ocasiones esa producción sin mayores pretensiones pero con total sinceridad tanto con el espectador, como con la obra, da mejores frutos que elaborados discursos inteligibles.

El plantear una solución técnica de fácil acceso, donde los materiales son de una fácil consecución y la posibilidad de experimentación continua siendo amplia, me parece de destacar. Pienso en aquellas placas de grabado que muchos estudiantes de arte guardarán como recuerdo de un taller por el cual pasaron³⁹ y que ahora pueden volver a copiar en sus casas, a través de un proceso generoso en ese sentido, ajustado a la realidad que vivimos hoy día.

El continuar explorando en una técnica como el aguafuerte y las posibilidades que tiene esta maravillosa técnica creo es un camino a futuro en mi carrera, creo el reto sigue planteado en el explorar y experimentar con el grabado como posibilidad plástica contemporánea.

Creo importante mencionar que en la actualidad el entablar diálogos con jóvenes artistas en formación ha sido una manera muy importante de difusión de la presente tesis, aceptando las invitaciones de grupos de investigación y formación⁴⁰ en distintas universidades lo cual me ha permitido expresarles a ellos estas ideas, y veo que se convierte en un momento de catarsis al plantearse desde su práctica el lugar que quieren ocupar al concluir sus estudios.

Concluyo esperando que sea una obra que permita desde la academia, la ampliación del conocimiento sobre un campo tan apasionante como lo es la gráfica y sus posibilidades en el arte contemporáneo.

³⁹ Mi padre tuvo guardadas un par de placas por décadas, hasta que un día pudimos en un taller volver a copiarlas, mi padre a quien dedico esta tesis, el fue quien me enseñó lo primero que supe de grabado, de arte. Quien estuvo y estará siempre presente en mi obra.

⁴⁰ Durante 2020 y 2021 he sido invitado por MITOTE ICDAC de la Facultad de Arte y Diseño UNAM para participar en la asignatura llamada Laboratorio de Análisis y Producción de Arte a la cual acceden estudiantes de últimos semestres de la carrera de artes visuales. También estoy realizando talleres en Gimnasio de Arte para estudiantes de fotografía.

ANEXOS

Acervo online donde se mantiene un continuo dialogo, con entrevistas a artistas, artículos, videos y obras de arte, producidas con grabado en un devenir contemporáneo.

Visitar: <http://rayitabajo.wixsite.com/torculodigital>

Bibliografía.

AGAMBEN, Giorgio, "¿Qué es contemporáneo?" (2009) Versión en línea: http://www.dooos.org/articulos/textos/Giorgio_Agamben.htm

ALBERRO Alexander (ed.) ¿Qué es arte contemporáneo hoy? What is Contemporary Art Today? Simposio internacional. International Symposium, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2011.

BENJAMIN, Walter, La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Charles Baudelaire. Un lírico en la época del alto capitalismo. Sobre el concepto de Historia. Madrid, Ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppanhâuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada Editores, 2008. (Obras. Libro I/Vo. 2)

BRIGGS, Asa; BRUKE, Peter. De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación. Madrid: Taurus, 2005

Catálogo exposición Trans/Migraciones: La gráfica como práctica artística contemporánea. Instituto de Cultura Puertorriqueña. Puerto Rico, 2004.

GIUNTA, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin? / Andrea Giunta. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación arteBA, 2014. 212 p.

GIUNTA, Andrea. León Ferrari Obras 1976 – 2008 Instituto Nacional de Bellas Artes /Museo de Arte Carrillo Gil. Ciudad de México. 2008

GONZÁLEZ, Beatriz. José Antonio Suárez Londoño : un asunto privado. 2000

GUTIÉRREZ, Natalia. Esencial. Conversaciones con Miguel Ángel Rojas. Editorial Planeta 2010

HELEGUERA, Pablo. What in the World: A Museum's Subjective Biography. University of Pennsylvania, 2010.

KRAUSS, Rosalind - La Escultura en El Campo Expandido en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos, Alianza Editorial, Madrid, 1996, pp. 289-303.

KUSPIT, Donald, "Lo Contemporáneo y lo histórico: más lejos que nunca", SITAC IV. Mitos de permanencia y fugacidad | Myths of Permanence and the Ephemeral, ed. Pablo Helguera, México, Patronato de Arte Contemporáneo, 2005

MUÑOZ, Oscar. Catálogo Protografías: exposición retrospectiva. Museo de Arte del Banco de la República, Ensayo por el curador José Roca 2011

PÉREZ, Daniela. COHEN Ana Paula. Crónicas de la Ausencia. Catalogo de la exposición Oscar Muñoz y Rennó Rosangela. Museo Tamayo de Arte Contemporáneo.

Philagrafika 2010 Guidebook and Map / The Graphic Unconscious, Out of Print and Independent Projects. 150 páginas. 2010. Filadelfia, EEUU.

PINNI, Ivonne. "Conversación con Miguel Ángel Rojas", Arte en Colombia Internacional, # 40. Mayo 1989. Bogotá. pp. 71 – 75.

RESTREPO, Elkin. José Antonio Suárez Londoño : obra sobre papel .1999

ROJAS, Miguel Ángel. Objetivo Subjetivo Catálogo de la exposición en el Museo de Arte del Banco de la República, Colombia,. Comisariada por José Roca. Ensayos por: José Roca, Víctor Manuel Rodríguez, Santiago Rueda Fajardo, Miguel González, Raúl Crstancho, Jaime Cerón y Natalia Gutiérrez. 2008

RUEDA, Fajardo. Hiper Ultra Neo Post Miguel Ángel Rojas: 30 años de arte en Colombia. Tesis Doctoral en Historia, Teoría y Crítica de Arte, Facultad de Geografía e Historia, de la Universidad de Barcelona.

SUÁREZ, José Antonio. Dibujos y grabados. Banco de la republica Colombia. 2003

SUÁREZ, José Antonio. Diarios desde el silencio. fotografía Alberto Sierra Restrepo. 2007

The Graphic Unconscious Exhibition Catalog. Ed Philagrafika2010 festival. 256 páginas. Filadelfia, EEUU.

Trienal Poli/gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. Trans/Migraciones: la gráfica como práctica artística contemporánea; concepto Mari Carmen Ramírez, José Roca; traducciones Tony H. Beekwith ... [et al.] Editorial: San Juan Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2004. 407p.

LESPER, Avelina. " En el arte de hoy todos quieren ser bonitos". Revista Emequis. Grupo Editorial Ajusto SA de CV. No 301. 2013 . Pagina 62.

YVES Michaud, El Arte en Estado Gaseoso, tr. Laurence le bouhellec Guyomar, México, Fondo de Cultura Económica, 2007

VESGA, Orlando Martínez Confidencias para los ojos : la escritura y la figura en los grabados de José Antonio Suárez Londoño. 2004 Suárez Londoño José Antonio: ejercicios con la colección Pizano / Museo de Arte. Universidad Nacional de Colombia. 12 de julio al 20 de octubre de 2007, Sala 3 Museo de Arte. Catalogo 2007

Entrevistas Audio:

Miguel Ángel Rojas: <https://rayitabajo.wixsite.com/torculodigital/miguel-angel-rojas>

José Ignacio Roca: <https://rayitabajo.wixsite.com/torculodigital/quienes-somos2>