



Jornadas de Hum.H.A.

Bahía Blanca - República Argentina

11 al 13 de agosto de 2005



Las artes no auráticas y los límites de la representación

Fernando Davis¹

María de los Ángeles Rueda²

(Fac. de Bellas Artes – UNLP)

Introducción. Consideraciones generales de la investigación

Las artes visuales en la modernidad y contemporaneidad desarrollan diversos caminos y operaciones. El movimiento moderno dio apertura a una serie de transformaciones estéticas, tecnológicas, identitarias. La producción y reproducción de imágenes a través de medios mecánicos y electrónicos no solo provocó el pasaje estructural de lo artesanal, manual o analógico a la digitalización, sino que también alteró el reconocimiento social de la condición de obra única, irrepetible, perteneciente a una cultura restringida. Asimismo el concepto de representación se modifica a partir de la diversidad de dispositivos disponibles. En ese sentido la historia del arte necesita replantear y ampliar sus fronteras permanentemente, tanto en lo concerniente a sus objetos como a las estrategias de análisis. Una de las estrategias seleccionadas es comprender los fenómenos convocados, el de las artes no auráticas, el de las imágenes múltiples, a partir de la noción de *Cultura Visual*.³ Se considera a esta como un conjunto de discursividades visuales y audiovisuales que atraviesan los diferentes espacios de simbolización de lo social. En ese sentido la historia del arte se piensa dentro de un área interdisciplinar, la de los *estudios visuales*, como la zona intersticial que vehiculiza distintas disciplinas relacionadas con la visualidad contemporánea, desde los objetos hasta las tecnologías visuales – de la pintura a Internet, desde la imagen plana a los programas y canales de una TV global o el medio digital – en un proyecto que va desde una orientación más filosófica y estética a otra más estrictamente historiográfica. La relación arte-tecnología-comunicación ha operado en la modernidad tardía prolongada hasta hoy en nuestra contemporaneidad de tal forma que ha suspendido tanto los discursos históricos taxativos, de clausura significativa, las prácticas productivas puras

¹ fernandodavis@hotmail.com

² lelepablo@argentina.com

³ Mirzoeff, N., *Una introducción a la cultura visual*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

como las fruiciones y lecturas sociales de las manifestaciones visuales y audiovisuales que nos comprometen cada día.

Una problemática que se pone en juego es la de la representación y construcción de discursos sociales a través de los discursos artísticos o de las imágenes en términos generales. En este sentido, el proceso llevado a cabo por las vanguardias y las producciones contemporáneas no solo han focalizado el replanteo de códigos, materiales, formas y nuevos géneros y soportes sino el modo en que dan cuenta de las temáticas sociales y científicas. Así, cuestiones como las de arte y política, imágenes públicas, arte, tecnología y ciencia entran en el terreno de la interpretación de la historia del arte de manera renovada. Jacques Aumont señala la complejidad de la noción por su proximidad con la de analogía, que sólo concierne a la imagen, que no habita en el análogo. Mientras que la representación en general, es decir la producción de artefactos o discursos son otros tantos reemplazantes imaginarios de objetos o conceptos.⁴ Analíticamente es posible definir la representación como un arbitrario puro, incluso es posible encontrar representantes no analógicos. Asimismo, si se piensa en la representación analógica se puede afirmar que no hay parecido absoluto, la semejanza debe ser comprobada.

“Es decir, en primer lugar y sencillamente, que todos los estereotipos, todas las construcciones culturales dirán su palabra, que en lugar muy secundario, los factores podrán activarla o desactivarla (...) Entonces la comprobación de la similitud de un rostro, por ejemplo, es un reconocimiento, un rostro se parece si lo reconozco”.⁵

La empatía, la identificación, operan por reconocimiento de un imaginario, generalmente de un rasgo distintivo o discreto. El reconocimiento además, y sobre todo, funciona cuando la posible eficacia se deposita en la verosimilitud, es decir en una *doxa*, sea estilo, género o rasgos distintivos. La conformidad a una época, a un conjunto de rasgos temáticos y/o formales, a un cierto modo, interno o perteneciente a la historia de una práctica, o externo, leído en un momento y en un tiempo dado. Estas observaciones permiten pensar el desarrollo múltiple de las artes visuales en varias direcciones: cambios tecnológicos, especificidad e hibridación de dispositivos, rupturas de ciertos verosímiles y creación de otros nuevos, limitaciones en la noción de analogía, más que en la de representación.

⁴ Aumont, J., “La analogía reencarnada”, en Block de Behar, L. (coord.), *Christian Metz y la Teoría Cinematográfica*, Coloquio Cerisy, Catálogos Editora, 1992, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p.70.

En las páginas que siguen se plantean algunas consideraciones sobre el rol de la imagen múltiple en la llamada crisis de la representación, o mejor en los límites del concepto en su intersección con el de verosimilitud.

Las imágenes múltiples y la pérdida del aura

Históricamente se reconoce al grabado como múltiple. La imagen impresa multiejemplar se desarrolla en el mundo occidental en paralelo al avance de la imprenta desde el siglo xv. El grabado permite la reproducción mecánica de la imagen, y desde entonces y hasta la invención de la fotografía, acompañará al texto impreso en la producción en serie de libros. En este acontecer prologa lo que será uno de los ideales utópicos de la modernidad: la democratización del conocimiento. En el siglo xix el desarrollo de la litografía nos habla de una imagen impresa que se aparta de las rígidas convenciones de las sintaxis lineales propias del grabado en su sujeción a la imprenta. La litografía y el marco ideológico del Romanticismo van configurando la constitución de un ámbito particular de producción discursiva y disciplinar de la imagen impresa: el del grabado como arte, ajeno a lo que Ivins llama “la tiranía de las redes de racionalidad”.⁶ La fotografía (que empieza a desempeñar un papel importante a mediados del siglo xix), termina por liberar a las imágenes impresas de las gramáticas y sintaxis del siglo xvi, a la vez que desplaza al grabado de su función utilitaria, asegurando su constitución como espacio artístico. Capaz de proporcionar una información visual sobre el modelo representado con mayor claridad y precisión de detalles que los procedimientos tradicionales del grabado, la fotografía aparece como la consecuencia natural de éstos, como el espacio de consumación de las premisas de verosimilitud y de información visual exactamente repetible y transmisible de las imágenes impresas desde el siglo xvi.

Walter Benjamin había observado que las nuevas condiciones de existencia que los medios de masas imprimen en la sociedad repercuten en el arte. Sus observaciones se centran en la noción de *aura* – presencia de una lejanía – existencia inmaterial de un artefacto institucionalizado en la historia moderna como obra de arte, vinculada además al valor cultural que el espectador tiene de la misma. La crisis de este *plus* asignado a la obra se ve auspiciada en la época de su reproductibilidad técnica.⁷ El aura de la obra de arte

⁶ Cfr. Ivins Jr, W. M., *Imagen impresa y conocimiento (Análisis de la imagen pre-fotográfica)*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1975.

⁷ Cfr. Benjamin, W., “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1990.

determina su carácter de autenticidad, “su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”.⁸

En el siglo XIX, la aparición y el desarrollo de la fotografía y posteriormente del cine, problematizan la noción de *aura*, fracturando su legalidad: “De la placa fotográfica (...) son posibles muchas copias, preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno”.⁹

Las nuevas tecnologías de reproducción de la imagen ponen en cuestión no sólo las categorías tradicionales de originalidad e irrepetibilidad de la obra, sino también el aura misma del artista – otrora el genio – cuya producción se fundamentaba en las teorías de la inspiración trascendental. Considerando las investigaciones estéticas y tecnológicas y su vinculación en los procesos sociales de las propuestas de arte contemporáneo, se verifica la tesis (tan citada) del filósofo alemán: el mayor valor expositivo de una obra se corresponde con una disminución de su valor cultural, por lo que podría hablarse de artes no auráticas. Entendiendo, no obstante, que el carácter aurático se ha desplazado a otras formas: en la figura del autor, en algunos casos, o en el reconocimiento que la sociedad hace de algunas copias o documentos, en otros.

El original perdido como efecto contemporáneo se debe a la multiplicación de las imágenes por todo tipo de dispositivos de mediación visual. Los sistemas mediáticos viven y se alimentan de la propia lógica de la reproductibilidad. El sentido más amplio de ésta posibilidad no se agota en la cantidad de veces que se imprime una imagen en una revista, por ejemplo, sino en las veces que el campo artístico se apropia de la obra, atribuyendo su autenticidad en el seno de un régimen de legitimación. De esta manera se va construyendo el discurso de la historia del arte que define y delimita el sistema de las artes en su conjunto (artistas, críticos, instituciones de exhibición y educación, público, mercado, coleccionistas, etc.). El sistema de las artes se constituye así en instancia legitimadora por excelencia del nuevo estatuto de autenticidad de las obras de arte contemporáneas: el ser múltiples. En esta dirección Carles Guerra plantea la necesidad de revisar el sentido de creación y producción en el marco de las relaciones entre la cultura visual y la institución arte:

“Los estudios de cultura visual no pueden hacer una crítica a la historia del arte sin aportar una alternativa al modelo de creatividad individual. En cierto momento la noción de producción ha permitido avanzar pero ahora se hace urgente pensar temas como la creatividad colectiva, la imitación, la innovación, la invención y el nuevo sujeto de la

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

multitud, o el anonimato, como base de los fenómenos colectivos que fundan la nueva economía, la política de la diferencia y una cultura que no precisa de autores en el sentido más tradicional”.¹⁰

Al diluirse las fronteras entre lo artístico y lo no artístico, al cuestionarse el estatuto de las obras, los campos en los que se manifiesta esa legitimación también se expanden, desarrollándose en interacción (o apropiándose de) con otros campos, como el de los dispositivos mediáticos de circulación del saber y de la información. La multiplicación acelerada que esto genera se transforma en material explorado por los propios artistas.

Parece apropiado entonces reflexionar sobre la cuestión del aura de la reproductibilidad a partir de la proliferación de los dispositivos de reproducción: su lógica se acredita a sí misma en cuanto sistema sin límites. El propio funcionamiento en el plano teórico, remite a una operación de transformación estética.

La situación estética contemporánea sería aquella que nos es permitida a través de imágenes que vemos circular en el interior de los sistemas de reproducción mediática-múltiple. En su situación expandida el Arte deja de ser el espacio de circulación exclusiva de las imágenes estéticas que, impulsadas por los media, se extienden a otros ámbitos no institucionalizados como artísticos. A través de una estetización generalizada de la cultura resuelta en los medios masivos y nuevos medios, se nos habla de una extensión de lo estético a la vida cotidiana, de un abandono del lugar privilegiado y restrictivo del arte como único espacio de circulación de las imágenes estéticas.

En el marco del movimiento moderno la experimentación con medios nuevos y mixtos, la desacralización de los materiales más convencionales y el corrimiento de los límites entre las disciplinas artísticas, provoca un juego de ruptura, corrimiento y reflexión sobre los procesos verosimilizadores internos y externos a las artes y a la noción de representación analógica.

Pinto de Almeida¹¹ plantea que la reproducción como *nueva matriz cultural* se fue instalando de a poco, en la modernidad, naturalizando los espacios de representación desde la copia o el múltiple, hasta que, en la contemporaneidad, puede elevarse a la categoría de arte o conformar una estética. Se puede recordar gesto productivo en la obra de Duchamp como fundador de este principio (la reproducción del artista de sus propias obras en la década del '60 en versiones facsimilares, mediante grabados o reediciones).

¹⁰ Guerra, C., “Cultura Visual e Institución Arte” en AA.VV., Actas Universidad Murcia, 2003. Como ejemplo de colectivos de arte, ver de Rueda, M. de los Á., “El Colectivo de Arte Escombros y las intervenciones en el espacio Público”, en *Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Visual – UNLP, 2003.

¹¹ Pinto de Almeida, B., *De la reproducción*, en *Lápiz*, año XVI, nº 128-129, Madrid, 1995, pp. 102 a 109.

En este mismo contexto, el Pop Art debe ser considerado como el primer movimiento que hace un culto de la repetición, del uso de la serialidad. Entre los planteos estéticos – sociales del arte cinético, Julio Le Parc, cofundador del GRAV, propone en 1966 el Múltiple:

“la obra multiplicable se inscribe cada vez más en la actualidad. Tanto en Europa como en América los artistas se orientan hacia los multiplicables. Es importante entonces tomar conciencia del problema, tanto de su desarrollo como de sus límites. Porque para nosotros la multiplicación representa una etapa transitoria que tiene a la vez aspectos positivos y negativos. En lo que nos concierne, como Groupe de Recherche d’Art Visuel estamos interesados en la multiplicación de obras que permitan situaciones variadas, sea que engendren una fuerte excitación visual, que reclamen el desplazamiento del espectador, que contengan en sí mismas un principio de transformación o que reclamen una participación activa del espectador”.¹²

El artista reconoce la tradición del múltiple en la imagen no aurática pero distingue el surgimiento de las tendencias cinéticas como seriales, colectivas, objetuales, lindando con lo cotidiano, artefactos representacionales no analógicos, que inspiran el juego, la reflexión, la crítica. El múltiple a bajo costo, despersonalizado, lo cual incrementaría la llegada del arte al gran público, pero que no dejaría de ser un paso en falso en la carrera de disolución de lo aurático en la vida cotidiana. Le Parc reconoce la ambigüedad y contradicción de sus objetos, todavía ligados a la tradición de lo artístico. No obstante, la forma de producción como el reconocimiento que supone, intentaría reducir la condición enajenante, pasar de la *obra* a conjuntos multiplicables que podrán tomar la forma de lugares de participación activa, de salas de juego, donde la participación se convertiría en colectiva y temporaria.

Otro ejemplo en este sentido es el de Edgardo Antonio Vigo -multifacético y múltiple artista platense – quien plantea sus *Proyectos a realizar*, como respuesta al caos estético:

"Un aprovechamiento de la era tecnológica, pero con el uso libre de la misma por parte del armador (título que recibe el que corporeiza el proyecto), quien así llenaría su ocio, recibiendo un proyecto modificable en grado sumo que lo convierte en un recreador ilimitado, casi configurando un creador. El proyecto permite cambios, suplantaciones y agregados ya sea de materiales o de estructuras formales en aprovechamiento de lo lúdico. La colectivización no se haría bajo la técnica de lo múltiple, sino que

¹² Julio Le Parc, entrevista y documentación por DUJOVNE, M. y M. GIL SOLÁ, 1967, Buenos Aires, Ed. Estuaruo, p. 40.

estaría basada en la participación realmente activa (y no condicionada) del armador".¹³

La nueva matriz cultural permite el replanteo de códigos, materiales, formas y nuevos géneros y soportes y el modo en que dan cuenta de las temáticas sociales, comunicacionales y científicas.

La obra gráfica: poéticas experimentales, intervenciones en el espacio y nuevos medios

Hacia mediados de la década del '60 y hasta los primeros '70, el grabado asiste a una refundación de sus prácticas. Tradicionalmente ceñido a rígidas normativas de producción y reconocimiento, acotado a circuitos específicos para iniciados, circunscrito a la repetición de "recetas" técnicas predeterminadas y repertorios iconográficos de corte realista, legitimados por históricos cánones y leyes del "oficio gráfico", y parcialmente desvinculado de los espacios centrales de circulación y valoración de lo artístico, el llamado "hermano menor de las artes plásticas",¹⁴ parecía abandonar su tradicional situación periférica respecto de las prácticas artísticas hegemónicas. El "nuevo grabado" asumía para la disciplina el desafío de su actualización y puesta al día, de cara a los planteos experimentales de la vanguardia sesentista. En la apuesta por contribuir "al mayor conocimiento del grabado como obra de arte",¹⁵ el período asiste al despliegue gradual y simultáneo de diversos emprendimientos, acciones y estrategias orientados a la circulación, reconocimiento y proyección internacional de la disciplina.

En el marco de esta creciente visibilidad de la obra impresa –"explosión demográfica" que la prensa interpretó entonces como un auténtico "boom del grabado" –¹⁶ la disciplina redefine sus prácticas, renueva poéticas y planteos iconográficos. Las nuevas propuestas traducen la inquietud por explorar formas inéditas de grabar, por investigar con medios mixtos, por problematizar materiales y procesos técnicos en sus usos tradicionales. Empieza a hablarse, en los discursos de la crítica y de los artistas, de un "nuevo grabado" y hasta de un "grabado experimental". Las propuestas que quiebran los

¹³ Vigo, E. A., *Un arte a realizar*, 1969-71, documentación Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.

¹⁴ S/a. "Que quede grabado", en: *Panorama*, n° 5, Buenos Aires, octubre de 1963, p. 21.

¹⁵ Con el nombre de "Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte", el Museo del Grabado impulsa en 1963 un programa destinado a la difusión de la disciplina que incluyó conferencias, exposiciones, mesas redondas, demostraciones prácticas de grabado en la vía pública y proyección de cortometrajes, entre otras acciones llevadas a cabo durante el mes de octubre en Capital Federal y ciudades de trece provincias.

¹⁶ Cardoso, O. R., "Plástica '71. El 'boom' del grabado", en: *Clarín Revista*, Buenos Aires, domingo 30 de mayo de 1971.

tabiques tradicionales entre lo aurático y lo seriado, la ruptura con los verosímiles de representación de la obra gráfica, los cruces y tensiones operados entre grabado y discursos mediáticos, el aporte de nuevas tecnologías provenientes del ámbito de la gráfica industrial y los “nuevos comportamientos” artísticos, experiencias que derivan en objetos, ambientes y propuestas que buscan una mayor participación del espectador; traman a lo largo del período el desarrollo de la nueva imagen gráfica.

Intervenciones en el espacio

El papel, tradicional soporte de la estampa, asiste a sucesivas intervenciones que fracturan su unidad. Troquelados, gofrados, cortados y plegados, las variadas acciones en el papel tensan la superficie del impreso, la atraviesan, llevan al límite la flexibilidad del soporte, introduciendo tempranas exploraciones tridimensionales en el dominio del grabado. Así, la tradicional causalidad entre matriz y estampa se ve problematizada.

En 1958, Fernando López Anaya, indiscutible precursor de las tendencias experimentales en el grabado argentino, realiza sus primeros *gaufrages*, gofrados abstractos, “acromos” en los que desarrolla “una poética de la “ausencia”, de la carencia de la materia constitutiva de la imagen sobre el papel: la tinta”.¹⁷ En 1960, en obras como *Grabado experimental* y *Gaufrage N° 9*, López Anaya introduce el troquelado, agujeros reales o cortes parciales y plegados del papel previamente gofrado, encimado a una base de color; recursos que rompen la estructura compacta del soporte, acentuando el carácter volumétrico de la estampa. En agosto de 1960, un conjunto de *gaufrages* es presentado en la Galería Pizarro de Buenos Aires.¹⁸ En estos gofrados, la luz, la desigual proyección de sombras y el espacio real, redimensionan el tradicional registro bidimensional de la estampa.

En 1964, Jorge Luna Ercilla, Alicia Orlandi y Juan Carlos Romero, exponen de manera conjunta en la Galería Lirolay. La denominación de *Arte Duro* para la muestra, señala algunos puntos de contacto entre las producciones individuales, inscriptas en los órdenes neoconcretos del arte óptico y cinético: el movimiento “virtual” provocado por la repetición de estructuras periódicas, los ritmos geométricos vinculados al Op – Art, la

¹⁷ López Anaya, J., “Fernando López Anaya”, en *Pintores Argentinos del Siglo XX. Serie Complementaria: Grabadores Argentinos del Siglo XX*, n° 82, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. 10.

¹⁸ Se trata de obras realizadas entre 1958 y 1960. El cronista de La Nación escribe en ocasión de la muestra: “El grabador aborda lo no figurativo y elude certeramente los riesgos que tal empresa representa en su arte. El gofrado o estampado adquiere en las piezas que se exhiben, una calidad por momentos escultórica (...), abandonando la ortodoxia plana del grabado e incursionando en terrenos experimentales” (E. S. “López Anaya”, en: *La Nación*, Buenos Aires, viernes 19 de agosto de 1960, p. 9).

reciprocidad y permutación entre las formas en la configuración de secuencias progresivas.

Romero presenta una serie de estenciles troquelados, en los que sistematiza la operación de cortar y doblar el papel. En *MP-65*, la repetición de cortes en V, extendida en el plano de manera regular, parece convocar un permanente corrimiento del “punto de vista”, una multiplicación de los sitios desde donde “ver la obra”. El recorrido de la mirada ya no se resuelve en la apropiación de un punto de referencia estable, ordenador, sino en su tránsito descentrado por la trama geométrica. La obra es concebida como estructura mudable, cuya forma asiste a una constante reconfiguración con los movimientos del espectador.¹⁹

En 1971, en la muestra *Dos en la cosa*, Romero expone junto a César Ariel Fioravanti troquelados y “detroquelados”.²⁰ Fioravanti exhibe una serie de “dinamogramas”, en los que utiliza papeles de diferentes colores, troquelados y superpuestos en varias direcciones. En estas obras, también llamadas por el artista “troquelados litográficos”, los distintos niveles estructuran, en una dinámica donde las partes abiertas del papel se articulan con las diversas capas superpuestas, parcialmente visibles, una intrincada trama geométrica tridimensional.²¹

En otras propuestas, el impreso extiende su dominio al espacio de exposición, en tempranos objetos y “ambientaciones”.

En 1968, Jorge González Mir participa en el *Salón Swift de Grabado*, con *Círculos generativos* – obra por la que recibe el segundo premio en el certamen –, una estructura tridimensional, realizada a partir de planchas impresas troqueladas que, dispuestas en forma sucesiva, fueron colgadas, en su conjunto, del techo de la sala del Museo de Arte Moderno. El mismo año, Edgardo Antonio Vigo, es premiado en el *Festival de las Artes de Tandil* por su *Homenaje a Fontana N° 2*, una “xilografía-objeto”, donde desde la superposición de varias matrices y la realización de cortes en diferentes direcciones, propone una relectura, en clave xilográfica, de los planteos del “espacialismo” de Lucio Fontana.

¹⁹ La búsqueda de una mayor participación del espectador está presente en obras anteriores. En *Móvil √2*, un objeto premiado en 1961 en la sección grabado del XX° *Salón de Arte de Mar del Plata*, Romero imprime una misma trama lineal sobre un vidrio y un papel superpuestos, provocando el efecto de *moaré* –o entrecruzado de franjas producido por la superposición de estructuras periódicas– utilizado por los artistas del arte óptico.

²⁰ La exposición es presentada el mismo año en la Galería Del Triángulo de Buenos Aires y la Galería Odín de La Plata.

²¹ En 1970, Fioravanti recibe el Gran Premio de Honor en Grabado en el VI *Salón de Grabado y Dibujo*, por su *Dinamograma N° 47*.

También en el dominio del objeto, Mabel Rubli expone en 1970 en la Galería Del Triángulo sus “grabados espaciales”, conjunto donde, en el interés por salir del plano y del marco tradicional, la artista recurre a la imagen fotográfica, sobreimpresa y montada sobre volúmenes de madera.

En la obra de Liliana Porter, la imagen impresa es arrugada, cosida, atada, bordada. Shifra Goldman observa que tales “activaciones demostraban que la imagen no era un elemento estático y acabado, sino que se hallaba en el proceso de convertirse en otra cosa”.²² En su carpeta *Arruga*, de 1968, Porter documenta, en un conjunto de diez fotograbados, el proceso de una hoja de papel al ser arrugada progresivamente, vuelta desechable al completar la serie. En 1969, presenta su instalación *Ambientación de la arruga*, en la que grandes impresiones en *offset* con imágenes de un papel arrugándose cubren las paredes de la sala de exposición.²³

Múltiples y tecnología

Desde su actividad en el *New York Graphic Workshop*, taller fundado en forma conjunta con el uruguayo Luis Camnitzer y el venezolano José Guillermo Castillo, Liliana Porter experimenta con el grabado tridimensional, el uso de materiales no convencionales, como el plexiglás y el acetato y las tecnologías provenientes del dominio de la industria gráfica, como el fotograbado, la impresión xerox, el *offset* y la serigrafía. En 1969, invitada a las *Experiencias* en el Instituto Torcuato Di Tella, Porter realiza una ambientación que titula *Sombras sin gente*, obra en la que utiliza la serigrafía para imprimir directamente en las paredes de la sala. En el curso de la muestra estas sombras de personas “ausentes”, impresas e inmóviles en la pared, se superponen y confunden con las de los espectadores asistentes.

En 1964, Camnitzer escribe el primer *Manifiesto del New York Graphic Workshop*:

“La industria imprentera imprime en botellas, cajas, circuitos electrónicos, etc. Los grabadores, sin embargo, siguen haciendo grabados con los mismos elementos que usaba Durero. La impresión de ediciones, la acción de editar, es más importante que el trabajo en la plancha. Esto abre el camino a la posibilidad de moldeado, corte, doblado y la utilización del espacio (...) De aquí llegamos a la idea de “objeto”, trascendiendo las ideas tradicionales de pintura y escultura. El Grabado nos da no solamente la posibilidad del objeto, sino de la edición de objetos (...) Los grabadores

²² Goldman, Sh., “Presencias y ausencias. Liliana Porter en Nueva York, 1964-1974”, en *Liliana Porter. Obra gráfica, 1964-1990, cat. exp.*, Exposición Homenaje, IX Bial de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, San Juan, Puerto Rico, 1991, p. 14.

²³ La instalación es presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Caracas, Venezuela y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

epigonean tras las otras artes y viven encerrados en su cocina artesanal. Ha llegado el momento en que asumamos la responsabilidad de revelar nuestras propias imágenes, condicionados pero no destruidos por nuestras técnicas”.²⁴

Desde un concepto ampliado del grabado, el grupo propone el *Free Assemblable Nonfunctional Disposable Serial Objects* (F.A.N.D.S.O.) (Objetos seriados, prescindibles, afuncionales y libremente intercambiables), cuya “producción en masa”, escriben en su segundo manifiesto de 1968, “dará a todo el mundo la posibilidad de desarrollar su propia creatividad, ayudando a eliminar la diferencia entre creador y consumidor. Hacia un arte total”.²⁵

En iguales términos, Osvaldo Romberg señala unos años después, a propósito de sus múltiples de acrílico: “Con lo que hago actualmente (...) rompo el circuito artista-coleccionista. Mis múltiples son baratos. Y con mis proyectos más vastos puedo insertarme en un arte social, al alcance de todos”.²⁶ Romberg inicia sus múltiples hacia fines de los años ‘60, “instrumentalizando el concepto de la multiplicación del grabado”.²⁷ En 1967, su obra *Proyección vertical de un hombre solo*, una estructura tridimensional de acrílico impresa con serigrafía, es expuesta en la muestra *Grabados Argentinos*, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Un año después, el artista presenta en la Galería Rubbers una retrospectiva de su obra desde 1960, en la que muestra xilografías de corte expresionista, junto a los recientes objetos en acrílico.

Romero realiza entonces las primeras experiencias con la máquina fotocopidora, a partir de las propuestas de Bruno Munari difundidas en la revista *Domus*. En 1967, es premiado en la sección Grabado en un Salón Municipal de La Plata, por su xerografía *Dialéctico Nº 3*. En 1971, presenta algunas de sus tempranas propuestas con la fotocopidora en la muestra *Experiencias visuales con medios fotográficos*, exposición del Centro de Experimentación Visual en la Galería Odín de La Plata.²⁸

El Centro de Estudios de Arte y Comunicación (C.E.A.C.) – posteriormente llamado *Centro de Arte y Comunicación* (C.A.Y.C.) – de Buenos Aires, presenta en 1969 en la Galería Bonino una muestra de gráficos por computadora, realizados con una máquina

²⁴ *Manifiesto del New York Graphic Workshop*, 1964.

²⁵ “Segundo Manifiesto del New York Graphic Workshop”, 1968; citado en *Catálogo n. 3*, Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Museo de Bellas Artes de Caracas, enero de 1969.

²⁶ S/a. “La utilidad de las formas”, en: *Panorama*, año IX, nº 217, Buenos Aires, 22 al 28 de junio de 1971, p. 48.

²⁷ Glusberg, J., “Una identificación prospectiva: del grabado al múltiple”, en *Osvaldo Romberg. Hacia lo seriado (1960-1968), cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Rubbers, setiembre de 1968, s/p.

²⁸ El Centro de Experimentación Visual fue fundado en La Plata en 1970, por Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié y Romero.

automática de dibujo, llamada *Arte y Cibernética*.²⁹ Los trabajos expuestos mostraban las entonces limitadas posibilidades que ofrecía el medio: realizados sólo en blanco y negro, generalmente con formas geométricas y lineales, “los productos de las computadoras parecen desnudos y mínimos, representando poco más que la etapa inicial en lo que será una más que excitante y desafiante aventura de unir, más que relacionar, la actividad creadora con la tecnología”, según las entusiastas palabras de Jasia Reichardt en el catálogo de la exposición.³⁰

Obra gráfica y medios de comunicación

Los cruces entre obra gráfica y medios de comunicación masivos fueron frecuentes en las obras del nuevo grabado. Desde la apropiación del repertorio iconográfico de los *mass media*, la sensibilidad *pop* y la publicidad, a la investigación crítica de los discursos y representaciones mediáticos; el grabado y los medios de comunicación definieron un espacio tensado por sucesivos préstamos y desplazamientos.

En 1971, en la presentación de la Colección Benson & Hedges del Grabado Latinoamericano en la Galería Bonino, Jorge Romero Brest profetizaba la hipotética inserción del grabado en los circuitos mediáticos:

“sería infiel a mi mismo si no agregara que si bien estos grabadores ya desbordan el campo de la estampa, aunque lo respetan, la faena será más fecunda cuando lo abandonen, insertando sus obras –vaya a saber cómo van a ser – en los nuevos campos que crean los medios masivos de comunicación. Pues al nutrirse ellos en fuentes vivas florecerá este viejo arte de grabar como en las épocas de su mayor gloria”.³¹

La apropiación y manipulación de las imágenes de los *media*, se realizó, en algunas obras, a través del uso de técnicas que, como la serigrafía, el fotograbado o la litografía, posibilitaron la transposición fotográfica a la matriz de una imagen ya existente. En las “fotolitografías” que inicia hacia 1965 – como en *Sin pena ni gloria* (1966) o *Una pasta poderosa* (1967) –, Antonio Seguí recurre a la fragmentación y combinación heterodoxa de diversas imágenes de los medios masivos, el Op–Art y la publicidad gráfica. En clave crítica, Mabel Rubli utiliza imágenes y titulares de prensa en los fotograbados y collages de su *Serie de nuestro tiempo*, de 1967, donde tensiona imágenes abstractas, grabadas

²⁹ En noviembre del mismo año, las obras fueron expuestas en la muestra *Grabados con computadoras*, bajo los auspicios del Departamento de Artes y la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Tucumán, en la Galería Folie.

³⁰ Reichardt, J., “Las computadoras y el arte”, en *Arte y Cibernética, cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Bonino, agosto-setiembre de 1969, s/p.

³¹ Romero Brest, J., “Introducción”, en *Colección Benson & Hedges del Grabado Latinoamericano, cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Bonino, 16 de junio al 3 de julio de 1971, s/p.

al aguafuerte, con fotografías que documentan hechos de actualidad, aparecidas en diversos medios periodísticos.

Para los artistas del Grupo Grabas – Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar y Daniel Zelaya – la obra gráfica se inscribe en un escenario atravesado por multiplicidad de registros visuales y auditivos,

“los afiches uno al lado del otro, los mensajes repetidos de las tandas publicitarias en la televisión, la aparición y desaparición de las imágenes de los carteles luminosos, la serialización de los objetos que consumimos”.³²

Inserta en las condiciones de producción de las urbes industrializadas, la obra seriada forma parte de la estructura tramada, saturada de imágenes, de este complejo “paisaje de las comunicaciones”, en el que se entrecruzan múltiples discursos, moldeando la sensibilidad contemporánea.³³ La simultaneidad de las imágenes propiciada por los medios masivos, la reiteración de los mensajes, confieren densidad a esta trama.

En el texto *La imagen seriada de las estructuras de la comunicación*, especie de manifiesto del grupo, Carlos Claiman escribe:

“El desarrollo constante de los sistemas de fotoduplicación y de impresión, tanto comercial como periodística ha tenido, sobre todo en nuestro medio, una incidencia fundamental en la transformación de lo que podríamos llamar “el paisaje de las comunicaciones”; esa atmósfera en la cual se entrecruza toda clase de circuitos visuales y auditivos manifiestos (afiches, diarios, voces, ruidos) o latentes (radio, televisión), formando una compacta trama tridimensional. En este contexto consideramos la presencia del artista grabador, sumergido en esta realidad de la cual toma, no sólo aquello que luego reelaborará y verterá en imágenes, sino también la forma de hacerlo y hasta la técnica empleada”.³⁴

La investigación en torno al discurso de los medios de comunicación masivos ocupa otras propuestas, inscriptas en los planteos conceptuales de matriz “ideológica” – condición que ha sido interpretada como característica de las propuestas del conceptualismo latinoamericano, a diferencia del europeo y estadounidense, centrados en las prácticas tautológicas y autorreferenciales. La utilización de recursos gráficos como afiches, panfletos, fotografías, sellos de goma, y técnicas como el esténcil, la fotocopia y la heliografía, ajenas a la aspiración artesanal de los procedimientos tradicionales del

³² Claiman, C., “*La imagen seriada de las estructuras de la comunicación*”, s/p.

³³ En las imágenes de Grabas, el hombre aparece despersonalizado, anónimo, catalogado, sistematizado. Puede proponerse una lectura en “clave política” de algunas de estas obras. Es el caso de las series *Fichado y catalogado* y *Propuesta para un identi-kit* de Daniel Zelaya, y *Crónicas de respetables*, de Pablo Obelar.

³⁴ Claiman, C., *Op..Cit.*, s/p.

grabado; aparecen como algunos de los medios utilizados en las propuestas conceptuales del grabado.

En 1973 Romero presenta en el C.A.Y.C. *Violencia*, una instalación en la que propone una extensión de los tradicionales límites del grabado, al tiempo que proyecta una mirada crítica sobre el discurso de los medios masivos, para conformar una suerte de *environment* de imágenes y textos extraídos de fuentes diversas, que envuelve al espectador y lo involucra como agente activo en la interpretación de los distintos niveles de información de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques, “La analogía reencarada”, en BLOCK DE BEHAR, Lisa (coord.), *Christian Metz y la Teoría Cinematográfica*, Coloquio Cerisy, Catálogos Editora, 1992.

BENJAMIN, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1990.

CARDOSO, Oscar Raúl, “Plástica '71. El ‘boom’ del grabado”, en *Clarín Revista*, Buenos Aires, domingo 30 de mayo de 1971.

CLAIMAN, Carlos, *La imagen seriada de las estructuras de la comunicación*.

GLUSBERG, Jorge, “Una identificación prospectiva: del grabado al múltiple”, en *Oswaldo Romberg. Hacia lo seriado (1960-1968)*, cat. exp., Buenos Aires, Galería Rubbers, septiembre de 1968.

GOLDMAN, Cifra, “Presencias y ausencias. Liliana Porter en Nueva York, 1964-1974”, en *Liliana Porter. Obra gráfica, 1964-1990*, cat. exp., Exposición Homenaje, IX Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, San Juan de Puerto Rico, 1991.

GUERRA, Carles, “Cultura Visual e Institución Arte”, en AA.VV., *Actas Universidad Murcia*, 2003.

DE RUEDA, María de los Ángeles, “El Colectivo de Arte Escombros y las intervenciones en el espacio Público”, en *Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Visual – UNLP, 2003.

IVINS JR, William M., *Imagen impresa y conocimiento (Análisis de la imagen pre-fotográfica)*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1975.

- DUJOVNE, Marta y Marta GIL SOLÁ, Buenos Aires, Ed. Estuaruo, 1967.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. "Fernando López Anaya", en *Pintores Argentinos del Siglo XX. Serie Complementaria: Grabadores Argentinos del Siglo XX*, nº 82, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. "De la reproducción", en *Lápiz*, año XVI, nº 128-129, Madrid, 1995.
- REICHARDT, Jasia. "*Las computadoras y el arte*", en: *Arte y Cibernética, cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Bonino, agosto – setiembre de 1969.
- ROMERO BREST, Jorge. "*Introducción*", en: *Colección Benson & Hedges del Grabado Latinoamericano, cat. exp.*, Buenos Aires, Galería Bonino, 16 de junio al 3 de julio de 1971.
- S/A., "La utilidad de las formas", en *Panorama*, año IX, nº 217, Buenos Aires, 22 al 28 de junio de 1971.
- S/A., "Que quede grabado", en *Panorama*, nº5, Buenos Aires, octubre de 1963.
- VIGO, Edgardo Antonio. "*Un arte a realizar*", 1969-71, documentación Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata.