

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Maestría en Estética y Teoría de las Artes

Título

Poéticas en papel

Del soporte a la imagen, en torno al Salón Nacional: un cambio en la legitimación del papel como obra en el Arte Textil.

Maestranda: Lic. Melanie Mahler

Directora de Tesis: Dra. Silvia Dolinko

Codirectora de Tesis: Dra. Analía Melamed

Buenos Aires, julio de 2018

ÍNDICE

Abreviaturas	1
Prólogo	2
Introducción	5
Capítulo 1. El papel es parte del universo textil	20
1.1 Los orígenes: la fibra como factor común entre el papel y la tela	21
1.2 El papel calado como antiguo recurso productor de tramas textiles	28
1.3 Cortar-pegar/cortar-coser: técnicas de producción que comparten	37
1.4 Papel de tela y tela de papel: simbiosis visual que abre una nueva mirada hacia el universo de lo textil	42
1.5 El papel no sólo es soporte. Aparece en obra y como tal a partir de su materialidad: Un análisis de la obra de Liliana Porter <i>Wrinkle</i> 1968 y <i>Wrinkle Environment Installation II</i> (1969)	55
Capítulo 2. Entre la tradición y el lenguaje contemporáneo	61
2.1 “Que sepa coser, que sepa bordar”: Una reflexión acerca de los discursos sociales y culturales sostenidos en un arte tradicional	68
2.2 La descentralización de las categorías artísticas: el debate acerca de los entrecruzamientos entre las narrativas canónicas y los lenguajes actuales propios del universo textil	75
2.3 El calado en papel como dispositivo visual en la Argentina: un nuevo giro estético	84

Capítulo 3. Un nuevo lugar para la obra en papel: el Salón Nacional como institución que consagra y legitima 90

- 3.1 Lo textil en el papel y el papel en lo textil: una relación recíproca que anticipa el debate hacia una nueva inclusión **92**
- 3.2 La obra y el lugar: una reflexión acerca de tres espacios consagrados que valorizan al papel como la especificidad de la obra **100**
- 3.3 Tres momentos de discusión acerca de la legitimidad de la obra en papel en el Salón Nacional de Tapices y de Arte Textil: 1978 – 1986 – 2000 **110**

Capítulo 4. El protagonismo de la materialidad del papel tiene un rol determinante en la configuración de las obras de destacados artistas argentinos 123

- 4.1 Trama: Los calados en la obra de Noemí Zlochisti y de Verónica García como trama tejida **125**
- 4.2 Texto: La deconstrucción del discurso visual. El texto como urdimbre en los calados de Pablo Lehmann y en la intertextualidad de los objetos de Mónica Fierro **129**
- 4.3 Movimiento: La desfragmentación de la materia: Los lanzamientos de Juliana Iriart y las sombras proyectadas de Julia Masvernath **136**
- 4.4 Volúmen: Las construcciones en filigrana de Sara Slipchinsky y el textil del papel en la obra de José Luis Anzizar **145**
- 4.5 Espacio: El papel como dispositivo compositivo en el espacio. Las instalaciones de Manuel Ameztoy como imagen frágil y resistente **152**

Conclusiones 156

Bibliografía 161

Agradecimientos 168

Listado de imágenes 171

Abreviaturas más frecuentes

ENBAPP: Escuela Nacional de Bellas Artes

GPASNAT: Gran Premio Adquisición Salón Nacional de Arte Textil

MAPJH: Museo de Arte Popular José Hernández

MS: Museo Sívori

PG: Palais de Glace

SMAT: Salón Municipal de Arte Textil

SN: Salón Nacional

SNT: Salón Nacional de Tapices

SNAT: Salón Nacional de Arte Textil

SNE: Salas Nacionales de Exposición

SNG: Salón Nacional de Grabado

PRÓLOGO

Los medios más simples son los que permiten expresarse mejor a un artista. Su medio de expresión debe sacar casi todo lo necesario de su temperamento.¹

Todos guardamos recuerdos de nuestra infancia: olores, sonidos, palabras, voces y acciones. Heredamos lo que vemos, copiamos porque es nuestra primera seguridad frente a la vida. De muy pequeños repetimos porque eso nos da certezas y con el transcurrir de los años aprendemos a seleccionar, dejar de lado y atesorar sólo aquello que nos hace feliz. De niña vi siempre a mi madre tejiendo y bordando hasta altas horas de la noche. Con lentes, con lupa y acompañada por el sonido de la radio. En casa éramos cinco hermanos yendo y viniendo, pero a mamá se le detenía el tiempo. El silencio de la noche era su calma y en esos ratos se activaba como una máquina. Nos tejía, nos probaba las prendas, destejía con facilidad cuando algún punto de la trama había decidido hacer otro viaje y siempre, desmedidamente, compraba nuevas lanas e hilos. Sus viajes eran la mejor excusa para acopiar material. Lo más particular es que jamás se tejió algo para ella. Lo hacía y hasta hoy día lo sigue haciendo con marcada generosidad sólo para sus hijos y nietos. Con certeza: los colores, las texturas, las agujas, las tijeras, los bastidores y la paciencia quedaron sellados en mi memoria infantil. Pero fue mi abuela paterna quien me enseñó a tramar una red cuando tenía ocho años y ella también recortaba siluetas en papel negro: una tradición alemana que supo transmitir con paciencia. De adulta me quedé con los colores, con los papeles y con las tijeras y hace muchos años viajo con ellos a todos lados: poéticas en papel que echan luz sobre diversas narrativas cotidianas. Siempre hice uso del papel para ilustrar mis inquietudes personales y muchos años tardé en tomar la decisión de mostrar mi producción. Recién en el año 2004 hice mi primera exposición individual titulada *Hausen-Habitar* en el Espacio de la Alianza Francesa (Centro Flores) de Buenos Aires mostrando un cuerpo de obras realizadas enteramente con papel: calados, plegados, collages,

¹ Henri Matisse en Gilles Neret, *Henri Matisse. Recortes*, Colonia, Editorial Taschen, 1997.

troquelados. La recepción de los visitantes fue muy generosa y desde ahí que las obras pensadas como propias que no mostraba (porque en el acto de mostrar se iban a revelar mis secretos más íntimos) empezaron a hacer otro tipo de viaje.

A partir de ese año deseaba tener un público receptor no tan familiar y conocido (que en general no son muy objetivos ni críticos): quería empezar a presentar mi obra en concursos con un jurado desconocido que juzgara con otra mirada. Hasta ese entonces, ya había aplicado en variadas oportunidades a concursos de pintura y grabado, pero con mi obra en papel el camino inicial fue muy complicado. En ningún reglamento de las categorías artísticas que por lo general concursan, se invita la posibilidad de poder incluir a las obras realizadas enteramente con papel. Hacer exposiciones individuales y/o grupales no era una tarea compleja. El nuevo desafío era por un lado articular la obra con los circuitos legítimos de más trayectoria y por el otro hacerla visible como plataforma de análisis según los criterios de selección y de premiación de un reconocido jurado. Esta inquietud cimentó mi deseo de creer posible que mi obra en papel pudiera ser vista en el tan renombrado *Salón Nacional*. Jamás olvidaré las palabras del artista Hugo Irureta que en una tarde soleada en Tilcara (Jujuy, 2003) me aseguró que un artista debe presentarse todos los años en el *Salón Nacional* porque es ahí recién cuando, por la reiterativa insistencia, un jurado de artistas reconocidos empieza a ver que ese nombre vuelve a repetirse año tras año. "Esa insistencia da sus frutos", me dijo al finalizar el encuentro. Así como quedaron los colores y las texturas en mi memoria de niña, en mi primera etapa después de recibida de profesora tanto en Grabado como en Pintura de la *Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón* en los años 1999 y 2000, también se me hicieron presentes muchos mandatos. No sólo los mandatos de Irureta, sino también las palabras de mi círculo de artistas cercanos como las sugerencias de mis padres resonaron en mi ánimo y construyeron decisiones.

Fue así que en el año 2009 decidí presentar una obra en papel calado con algunos apliques en papel decorativo a la 98ª edición del *Salón Nacional* y la presenté bajo la categoría Grabado. En ese momento, las Salas Nacionales de Exposición, el *Palais de Glace*, ya era un referente hegemónico propio de

la cultura argentina. Tanto su prestigio como así también su repercusión masiva significaba no solo para mí, la meca más consagrada de las artes plásticas en nuestro país. Solo con la selección de la obra iba a estar conforme, pero el sorpresivo y rotundo rechazo de mi obra despertó una inquietud: querer comprender los criterios del jurado y leer entrelineas al reglamento. Evalué mi trabajo y lo mejor que pude haber hecho ese año fue recorrer la categoría Grabado para ver por qué mi obra había sido rechazada: si para el grabado la imagen impresa es la consecuencia de una matriz que permite una edición, en este caso el papel calado, si bien era visible como matriz, se presentaba en este caso como un original. Recorrí unos meses más tarde el *Salón Nacional de Arte Textil* y las obras allí expuestas estaban en un íntimo diálogo visual con mi obra rechazada. Al año siguiente presenté otra obra realizada en papel calado en la categoría Textil y fui seleccionada. Desde el año 2010 se me presentan preguntas frente a tal decisión del jurado. Jamás hubiese imaginado que una obra en papel calado fuera aceptada y en muchos casos premiada. Por ello, desde ese año recorro todos los años las Salas Nacionales de Exposición que da cuenta, año tras año de una gran cantidad de poéticas en papel que se tramam visualmente con lo textil.

La decisión del jurado me dio tres certezas: por un lado saber que las obras en papel pueden incluirse en una categoría formal desbloqueó mis excusas que sostenía frente a las reiteradas preguntas acerca de por qué no presentaba mi obra en concursos. Ahora ya no tenía más dudas. Podía presentar las obras en concursos/salones bajo la categoría Arte Textil. En segundo lugar despejó un nuevo camino para repensar mi obra en vínculo con las propias técnicas textiles que tenía atesoradas en mi memoria y por último hacer presente y ser consciente que todo este recorrido fue el germen de la presente tesis en la cual propongo analizar este objeto que me involucra desde tantos y tan profundos sentidos.

Dos factores iluminan el comienzo de este trabajo: mi amor por el papel que se tejió entre las manos de mi madre y la rigurosidad técnica como herencia de mi abuela paterna, la Omi.

INTRODUCCIÓN

Aquello que puede ser dicho con papel no puede ser expresado con mármol. Esta afirmación significa que todo material posee características fundamentales que, precisamente permiten establecer diferencias netas entre ellos.¹

Vivimos entre papeles: leemos lo que está escrito en ellos, los escribimos, se arrugan, los podemos cortar, decoran espacios, los olvidamos y hasta hoy día también los reciclamos. Estos son sólo algunos ejemplos para ilustrar su vínculo con la cotidianeidad. Son funcionales y también estéticos, particularmente diversos: delicados, estampados, texturados, coloridos, resistentes. También sabemos que el papel deriva de una fibra que se constituye en trama: al igual que la tela. Fibras de algodón, de lino o de poliéster. El papel y la tela siempre han sido grandes compañeros de los artistas y son considerados aquí como materiales que comparten modos de producción para constituirse en sujetos de un objeto. Tanto el papel como la tela comparten dos factores en común. El primero es constitutivo y propio de la materia: la trama; el otro refiere a una problemática estética que es el foco de interés en este trabajo.

Por un lado, son dos materiales que en el universo de la cotidianeidad nos facilitan tareas de todos los días y nos brindan un servicio. No les prestamos una atención especial: con la tela, por ejemplo, nos vestimos o cubrimos una mesa y con el papel, nos enteramos de alguna noticia, desenvolvemos una sorpresa o decoramos una fiesta. Por otro lado, al intervenirlos con diferentes modos de producción (calar, bordar, arrugar, cortar, doblar) estos materiales que en una primera lectura son objetos útiles, devienen en objetos artísticos.

Esa cosa intervenida que cambió sus propiedades nos afecta sensorialmente de múltiples maneras. Dice Váttimo:

¹ Thierry de Duve: “Kunst met papier als arbeid, arbeid met papier als Kunst” (Arte con papel como trabajo; trabajo con papel como arte). International Cultureel Centrum, Anvers. Junio/Agosto/79), en: Centro Argentino de Artistas del Tapiz. *Tramemos*. Buenos Aires, Año 5-Número. 14. Boletín del Centro Argentino de Artistas del tapiz (CAAT), Septiembre 1982. Traducción al francés : M.Verstreten – Traducción al castellano: S. Saltiel

la obra de arte está caracterizada por Heidegger por el hecho de ser irreductible al mundo, carácter que los instrumentos no tienen.[...] la obra de arte se caracteriza precisamente, aún en la experiencia estética más común, por el hecho de imponerse como digna de atención en cuanto tal.²

Estos modos de producción intervienen y modifican la urdimbre (entendida como un conjunto de fibras que se agrupan y se combinan entre sí para darle forma al material) de los citados objetos de análisis. La trama calada y la trama tejida de antiquísima data en la Historia de la Cultura y, a su vez, de significativa tradición en el arte de Oriente, han sido prácticas visuales privativas del universo textil que hasta no hace mucho tiempo se combinaban y se complementaban entre sí para constituirse en objetos con determinadas finalidades funcionales: las tramas caladas servían, por ejemplo, como patrones de diseño para estampar telas que luego se usaban para confeccionar vestimenta, y las tramas tejidas vestían, recubrían, envolvían. El calado, como una de los modos de producción que modifican la materia, se presenta de este modo como un recurso funcional primero pero también ligado a una búsqueda de cierta belleza o armonía. Pero en principio es un objeto funcional y sin pretensiones de convertirse en un objeto estético.³ En la actualidad (con la ampliación y transformación de los criterios de legitimación a partir de la producción en nuevos soportes), se instala la "trama" como el resultado estético producto de la intervención del calado en el cuerpo de la materia.

Papel y tela se presentan como materiales de producción que se articulan por sus similitudes visuales, sus técnicas afines y significados en estrecho vínculo con el universo textil. Las paulatinas apariciones de las producciones

² Gianni Vattimo: "Introducción a Heidegger", Barcelona Gedisa, 1985 citado en Elena Oliveras, *Estética, La cuestión del arte*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007.

³ Según Ingarden en "Valores artístico y estético", la obra de arte es producto intencional del artista; la concreción es la reconstrucción por la actividad de un espectador de lo que se halla efectivamente presente en la obra, pero también una terminación de la obra y una actualización de sus momentos de potencialidad. Según Ingarden si la concreción ocurre en la actitud estética, surge un objeto estético que es un producto común del artista y el observador. En R. Ingarden *La obra de arte Literaria*. México: Taurus/UIA, 1988.

realizadas en papel en nuestro país, a partir de los años ochenta, como un arte innovador y aparentemente *in-clasificable* asociado comúnmente a los artistas emergentes en nuestro país, se agrupan notoriamente como obras legítimas en los *Salones Nacionales de Tapices* (denominado de esta manera a partir de su primera aparición en el año 1978 hasta 1988, fecha a partir de la cual fue denominado *Salón Nacional de Arte Textil*). Esta institución, que carga el peso histórico de sus referentes europeos (París y Madrid) dado que aparece como el “espacio de consagración y de legitimación”⁴, ha podido reformular los paradigmas históricos de selección y de premiación de las disciplinas artísticas problematizando como señala Diana Wechsler,

“las reglas del juego” que establece el jurado: sus preferencias van señalando, a través de temas y modalidades expresivas, una política de imágenes; las que se inscriben dentro de esta son las que pasan a constituir lo que es posible identificar como nuestra tradición académica.⁵

Como caso de análisis, se abordará la consagración de una obra (*Serie De la danza: Personaje mítico iniciando el vuelo*, collage de cartón corrugado, s/F) realizada por la artista argentina Alicia Silman, presentada en el *VI Salón Nacional de Tapices* del año 1986, para verificar la hipótesis que considera la legitimidad del papel como obra en un espacio institucional. Este máximo premio transformó la lectura de los paradigmas históricos de premiación de un espacio legitimador que desde sus inicios “formulaba cánones de apreciación estética solo para determinados grupos sociales”.⁶ La obra que en aquel entonces se premió con el Gran Premio Adquisición, es el inicio de una paulatina expansión de criterios característicos de este terreno de análisis, que revolucionó a ese conjunto completo de reglas.

En un artículo escrito por Silvia Sieburger, celebrando el *VI Salón Nacional de Tapiz* aparece por primera vez una mención acerca del cambio de mirada del jurado que seleccionó este nuevo corpus de obras que habían

⁴ Diana Wechsler, *Desde el Salón. Políticas de las imágenes*, Buenos Aires, *Palais de Glace*, 2012.

⁵ Diana Wechsler, *op. Cit.*, pág. 53.

⁶ Diana Wechsler, *Papeles en conflicto, arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. (1920-1930). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA. 2003.

incorporado otros lenguajes. Un fragmento del texto que dice así anticipa un nuevo horizonte estético:

preferimos dejar que el público y los propios participantes saquen sus conclusiones ante un fenómeno que va en aumento y evidencia una crisis y una necesidad de replanteo en la disciplina: la proliferación de obras de escaso o nulo carácter textil en nuestro medio. [...] Cuando advertimos la trampa de la materia textil, buscamos la expresión en un material aparentemente más dúctil, en el sentido que se amolda mejor y quizá también en muchos casos con mayor rapidez a nuestras imposiciones. El papel. Ya sea hecho a mano, encolado, cortado en tiras o pintado, respondía mejor a nuestros gestos.⁷

El reconocimiento de esa obra no sólo se presenta como un punto de inflexión entre las nociones históricas que refieren a las técnicas tradicionales y la expansión de las mismas cristalizadas en los discursos contemporáneos, sino que es testimonio del vínculo estético y conceptual que comparten el papel y la tela como materiales de producción que se constituyen en obra. Con la premiación dentro del *Salón Nacional de Tapices* del año 1986, cambió la lectura de los criterios de selección y de distinción, poniendo en evidencia la problemática referida a la sostenida clasificación de las prácticas estéticas. Desde su materialidad y técnica atravesó diversos modos de producción para expandirse en objeto estético y premiada según cánones propios del universo textil: La hipótesis que se plantea es que a partir del año 1986 se sientan las bases hacia una mirada inclusiva que intenta desarticular el binomio visual y conceptual: el desplazamiento de la materialidad que definía y se constituía en disciplina artística hacia su transformación como objeto estético devenido en poética visual.

A través de esta investigación, se examinarán determinados cambios discursivos de la década del ochenta para dar cuenta de los cambios coyunturales que ampliaron y pluralizaron las denominaciones "tapiz/textil" enfocando su connotación en la imagen y en la poética de la obra y no más solo en su condición de soporte. Las "poéticas en papel" de los artistas

⁷ Silvia Sieburger: "VIII Salón Nacional de Arte Textil" en Revista *Tramemos*. Buenos Aires, Año XII.No.34. Boletín del Centro Argentino de Artistas del tapiz (CAAT), 1990.

contemporáneos refuerzan la hipótesis inserta en el título de este trabajo: *Del soporte a la imagen, en torno al Salón Nacional: un cambio en la legitimación del papel como obra en el Arte Textil*. Ante este panorama que da cuenta de la versatilidad que propone la mirada contemporánea, podríamos precisar que actualmente las propuestas artísticas ya no presuponen categorizaciones. La idea de "campo expandido" que planteaba Rosalind Krauss en referencia al campo escultórico⁸ debe entenderse en este caso, como ejemplo de esa fuerza expansiva propia del arte contemporáneo que traspasa las fronteras de los géneros. Las obras no respetan los soportes, las técnicas ni las convenciones de sus respectivos medios expresivos, sino que los prolongan, cultivando de un modo intencionado su expansión. Esta marcada expansión del papel y de la tela aparece también en otros lenguajes artísticos de circulación masiva como por ejemplo en el mercado editorial, particularmente vinculados al diseño y al universo infantil que tienen un especial interés por las producciones en papel, especialmente obras caladas y troqueladas (técnica del *pop-up*) o libros de tela impresos. Algunos museos, como el *Museo de Arte Popular Hernández* incluyen también desde hace algún tiempo al papel en propuestas espaciales tridimensionales y algunas galerías (cabe destacar la trayectoria de *1/1Caja de Arte* de Carla Rey) tienen un notable *corpus* de artistas con producciones en papel de muy diverso tenor. Esta tendencia se fue multiplicando en esta última década hasta extenderse incluso a grupos de artistas que sólo trabajan con el papel como dispositivo para la imagen en movimiento: el colectivo *Nocturama* es un ejemplo, como material constructor de libros tal como lo proyecta el grupo *Obras en papel* o como certámenes nacionales como *El papel en el arte textil* (organizado por el CAAT) que adoptan un nuevo vocabulario y reajustan detalles de su reglamento para incluir las obras en papel.

El número de proyectos vinculados con la creación en papel es muy amplio y está en constante crecimiento. Estos hechos confirman la versatilidad que tiene el papel en cuanto material para adaptarse como soporte a una amplia variedad de disciplinas artísticas: solo para nombrar algunos ejemplos

⁸ Rosalind Krauss: "La escultura en el campo expandido" en Hal Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985.

podemos pintarlo, dibujar sobre el mismo, estamparlo, filmarlo y crear un volumen son solo algunas alternativas técnicas:

el arrugado, plegado y entrelazado lo transforman en una materia plástica y espacial; el recortado con cuchillo o tijera le confieren formas bien definidas: al cortado en tiras se abre la posibilidad del trenzado, entrelazado, etc; en enulado [...] producen el efecto de una tercera dimensión en tanto que el plegado y el rasgado subdividen la superficie de la hoja en numerosos plano.⁹

En nuestro país, la expansión de técnicas y de recursos tiene sus antecedentes en la década del sesenta en la cual se gestó un espacio de debate acerca de los discursos de la modernización, del progreso y de actualización que se articularon con el deseo "casi compulsivo"¹⁰ de los artistas argentinos de aquella década por importar y traducir las poéticas de posguerra. El informalismo ponía al collage como "una técnica potencialmente reveladora"¹¹ En este sentido, las palabras de Edward Lucie-Smith refuerzan esa gran transformación a partir de la década del sesenta dado que "ha habido una creciente intolerancia tanto hacia las categorizaciones basadas en el formato como hacia los límites técnicos de todo tipo [...] ignoran las distinciones entre lo que se acostumbraba llamar pintura y lo que se acostumbraba llamar escultura"¹². Andrea Giunta comenta que "la exploración de materiales no tradicionales, que abrió la posibilidad de introducir en el espacio del arte elementos de la realidad más inmediata, desempeñó un papel central en la operación de traducción y en las subversiones respecto de aquellos originales que se miraban en las revistas."¹³ En 1957 la *Asociación Estímulo de Bellas Artes* organiza una

⁹ Centro Argentino de Artistas del Tapiz. *Tramemos*. Buenos Aires, Año 5-Numero.14 Boletín del Centro Argentino de Artistas del tapiz (CAAT). Septiembre 1982.

¹⁰ Andrea Giunta: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Paidós Editorial, 2001.

¹¹ Andrea Giunta., *Íbid.* pág. 121.

¹² Edward Lucie Smith, Cap.I: *Precursores e independientes*, en: *Arte Latinoamericano del Siglo XX*. Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

¹³ Andrea Giunta., *Íbid* pág. 122.

exposición titulada *Qué cosa es el coso* y a partir de allí comienza a ser un recurso los materiales denominados:

desagradables, carentes de la legitimidad que podía darles un uso anterior: alquitrán, harina, plumas, monedas, se mezclaban en un conjunto de *collage* que citaban el repertorio del Dadaísmo. Entre 1958 y 1959, con las exposiciones del grupo informalista y con las que realizan artistas como Kenneth Kemble, Alberto Greco, Luis Wells o Antonio Berni, los trapos de piso, los clavos, las chapas, las arpilleras, inundaron la superficie de las obras de todos aquellos artistas que querían encontrar las claves de lo *nuevo*.¹⁴

A partir de esta época se abría un camino de múltiples cambios en el medio artístico de Buenos Aires y este "arte nuevo" comenzaba a presentarse como un quiebre paulatino. Las apreciaciones de Giunta se articulan con la noción de "neovanguardia" que Hal Foster vincula a lo institucional y afirma que:

por un lado, la institución arte no rige totalmente las convenciones estéticas (esto es demasiado determinista); por otro, estas convenciones no comprenden totalmente la institución del arte (esto es demasiado formalista). En otras palabras, la institución del arte puede *enmarcar* las convenciones estéticas, pero no las constituye (...) si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional.¹⁵

Este último concepto enmarca la reflexión acerca de la ruptura de los límites convencionales que ofreció la pluralidad de nuevos materiales, entre los cuales, en la actualidad, el papel se presenta como una nueva posibilidad que revolucionó los parámetros discursivos de la "institucionalidad" del *Salón Nacional de Arte Textil*. Marchán Fiz menciona que la "modernidad artística ha propiciado una autodestrucción que mide sus propias fuerzas, sus límites, a través de su propio operar creativo y de sus obras, lo cual tiene que ver con lo que, en un campo más amplio de nuestra cultura, se

¹⁴ Andrea Giunta., *Íbid.*, pág. 122.

¹⁵ Hal Foster: "¿Quién teme a la neovanguardia?" en *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

conoce como el *retorno del lenguaje*¹⁶ que refiere a la disociación de la unidad tradicional entre la forma y el contenido.

Sin embargo, como estado actual del conocimiento es notable y casi contradictorio que sobre esa *“cosa llamada papel”*¹⁷ no haya ninguna bibliografía formal publicada (textos analíticos, críticos, académicos, de difusión) que nucleee este tipo de producciones o que sea de interés teórico para el campo de la investigación del arte.

Este trabajo sólo tiene sus antecedentes en los textos curatoriales: *Espacios desde vacíos* (Museo de Arte Popular José Hernández); *PAPEL Sujeto/Objeto* (Palais de Glace), en investigaciones académicas: Guillermina Valent, “Arte impreso sobre textil”. (VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional La Plata, 2012), artículos publicados en medios gráficos y digitales: Liliana Porter, s/t, en Liliana Porter, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1969, citado en Silvia Dolinko, *Liliana Porter. Wrinkle*, (colección Malba, on line), Jorge López Anaya: “Se destaca Nora Correas en el VII Salón de Arte Textil”, (Diario *La Nación*, Buenos Aires, 20 de agosto 1988), análisis críticos publicados en catálogos de exposiciones con obras realizadas en papel y en tela como por ejemplo: *Patrimonio*. Fascículo 1: “Encajes” (Museo Nacional de la Historia del Traje); *Territorios. Arte textil Argentino (1970-1990)*; *El ardid del tiempo-Sobre el paradigma textil contemporáneo* (Museo de Bellas Artes de Salta); de entrevistas realizadas a artistas: *Comisuras de la Boca*, (Fundación PROA); “Un ida y vuelta por la obra de Silvia Brewda “(*Ida y vuelta*. Carla Rey Arte Contemporáneo, 2012), de alguna nota en determinada revista especializada en el tema, *Caiana, El Tapiz, Tramemos, Papel y Estampa* como algunos ejemplos de esta búsqueda y del catálogo *Salón Nacional 100 años Palais de Glace, (2010)* que nuclea en un apartado, la diversidad de las propuestas propias del universo textil. (Cabe aclarar que estos son sólo

¹⁶ Simón Marchán Fiz, “La estética del siglo XX y la metáfora del “lenguaje” en *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

¹⁷ Carla Rey, Juan Carlos Romero, *PAPEL Sujeto/Objeto*. Buenos Aires, *Palais de Glace*, septiembre 2009.

algunos ejemplos de una larga lista que está en el apartado Bibliografía y fuentes).

De lo antedicho se desprende que la investigación sobre el tema es aún escasa. En el panorama internacional abundan los catálogos que refieren al mundo del diseño que agrupan teorías y un corpus de artistas que trabajan con el papel como por ejemplo: *La magia del papel: Corte y plegados para diseño Pop Up*¹⁸, *Paper Cutting Contemporary Artists-Timeless Craft*¹⁹, *Cut Scherenschnitte 1970-2010*²⁰, *El arte de recortar*²¹, *Paper Art*²². Pero no tenemos nada publicado en nuestro país que reúna las inquietudes y los trabajos de los artistas que den cuenta del papel como recurso visual y productor de obra que adopta su nuevo estatus de obra para activar un mecanismo de legitimación que lo inserte en la "institución", término que se ha ganado connotaciones negativas en los discursos contemporáneos del arte. Concepto ligado en palabras de Viviana Usubiaga, "bajo el dominio exclusivo del Estado y a éste último como un ente independiente del cuerpo social que lo conforma"²³: y que desarrollaré en los capítulos que siguen. El objetivo de conocimiento para esta tesis es precisamente desandar esta cuestión que refiere a la problemática de la aprobación de una obra artística según su materialidad y/o técnica. En palabras de Marchán Fiz, "la obra artística se ha visto envuelta en unos procesos cuya resolución remite a un conflicto de interpretaciones sobre los criterios de diferenciación y atribución artísticas o, lo que es lo mismo, a una definición tácita o explícita del arte"²⁴

¹⁸ Paul Jackson, *La magia del papel: Corte y plegados para diseño Pop Up*, Barcelona, Promopress, 2014.

¹⁹ Laura Heyenga, *Paper Cutting Contemporary Artists-Timeless Craft*, San Francisco, Chronicle Books, 2011.

²⁰ Hamburger Kunsthalle, *Cut Scherenschnitte 1970-2010*, Hamburg, Hachmann Edition, 2010/2011.

²¹ Jean-Charles Trebbi, *El arte de recortar*, Barcelona, Promopress, 2010.

²² Artpower International, *Paper Art*, Estados Unidos, 2015.

²³ Viviana Usubiaga: "Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en la Argentina" en *Poéticas Contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011.

²⁴ Simón Marchán Fiz: "Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte", en Simón Marchán Fiz, *Las "Querellas" Modernas y la extensión del arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.

Los conceptos que conforman el marco teórico ahondan también en los abordajes de Anna Maria Guasch quien hace un recorrido de las exposiciones que han formado y en buena medida forman parte del debate creativo que ha agitado al arte de la segunda mitad del siglo XX, aquéllas en palabras de la autora "que se han concebido como una interrogación sobre el estilo, los lenguajes y los discursos plásticos, pero también, sobre las intenciones y los posicionamientos creativos de cada momento".²⁵ Este referente acompaña las cuestiones en torno a la difusión, al acrisolamiento y a la gestión de nuevos estilos, a la creación de lenguajes y a los posicionamientos plásticos que abren determinados interrogantes sobre las estéticas de las exposiciones contemporáneas.

En la teoría de Brian Holmes que destaca la lógica de la "importación"²⁶ de nuevos temas, medios o técnicas (como consecuencia de la ruptura con el marco disciplinar a partir de nuevas disciplinas propias de los años sesenta y setenta) al ambiente "especializado" de la galería o museo, será otro foco adecuado para abrir el debate que refiere a la inserción de la obra artística dentro de la "institución arte"²⁷. Peter Burger define a la vanguardia en los términos de enfrentamiento y ruptura con las instituciones. Trabaja sobre la restauración de la categoría de obra, la autonomía de la obra de vanguardia y analiza el origen histórico del vanguardismo ante el hecho inminente de que una nueva época ha comenzado: "aclara que la "institución arte" refiere "tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determina esencialmente la recepción de las obras."²⁸ Del mismo modo, Marchán Fiz argumenta que

desde óptica institucional, las obras de arte son artefactos creados por un artista para ser presentados a un público en el sistema del mundo del arte o marco histórico y social

²⁵ Anna Maria Guasch, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Barcelona. Ediciones del Serbal. Col. Cultura artística, 11, 1997.

²⁶ Brian Holmes, *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Traducción de Marcelo Expósito, Madrid, Revista *Brumaria* No.8, 2007.

²⁷ Herbert Marcuse, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*. [Sobre el carácter afirmativo de la cultura], en su *Kultur und Gesellschaft I* [Cultura y Sociedad, I] Frankfurt, Editorial Suhrkamp, pp 56-101.

²⁸ Peter Burger, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1974.

constituido por las prácticas cambiantes y las convenciones, las herencias históricas, las críticas y las teorías. Serán artísticas o no a expensas de la posición que ocupen en ese mundo, llamado a otorgarles tal estatuto.²⁹

Por otro lado, desde la perspectiva teórica de la llamada Escuela de Frankfurt, Herbert Marcuse afirma que “las obras de arte no surgen individualmente, sino en el seno de condiciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de la obra”(…)“es decir, en determinados estratos o clases de una sociedad”.³⁰ De modo similar, en la primera versión de su *Teoría institucional del arte*, George Dickie³¹ dará especial importancia a la adjudicación de *status* artístico por parte de un grupo socialmente reconocido - críticos, curadores, directores de museos e historiadores del arte- . Paralelamente para Pierre Bourdieu “el beneficio simbólico que proporciona la apropiación material o simbólica de una obra de arte se mide en el valor distintivo que esa obra debe a la singularidad de la disposición y de la competencia que exige y que rige la forma de su distribución entre las clases.” y afirma que “hay que cambiar la jerarquía de las lecturas para alterar la jerarquía de los lectores.”³²

Por consiguiente, se tendrán en cuenta estas líneas de argumentación para dar cuenta del cambio de paradigma de los criterios de selección propios del *Salón Nacional de Arte Textil* y para poder echar luz sobre las problemáticas que se desprenden de los discursos formales propios de las disciplinas /técnicas del arte articulando esta plataforma con el estatuto de “obra artística” institucionalizada. En este caso en particular, el foco estará puesto en echar luz sobre determinados cambios sustanciales ocurridos en el campo del arte que prepararon el camino hacia la premiación de la obra de Alicia Silman en el año 1986.

²⁹ Simón Marchán Fiz: “Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”. El autor afirma que las “querellas”, las provocaciones y escándalos artísticos nos proporcionan valiosos materiales para una estética pragmática a partir de la recepción, poniendo a prueba lo que se ventila en la llamada *teoría institucional*.”

³⁰ Herbert Marcuse, *Entre hermenéutica y teoría crítica*, Barcelona, Herder Editorial, 2011.

³¹ George Dickie, *El círculo del arte, una teoría del arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 2005.

³² Pierre Bourdieu: “La dinámica de los campos “en Pierre Bourdieu, *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Barcelona, Editorial Taurus, 2009.

Como metodología de estudio se abordaron estudios de caso que ejemplifican esta cuestión que refiere a la inserción y a las estrategias de valorización de las obras en papel como un nuevo objeto cultural que goza del beneficio de ser, en la actualidad, un novedoso lenguaje visual, ya sea por su factura técnica, sus posibilidades visuales, sus sutilezas, su solidez y fragilidad, su adaptabilidad. Para sostener la hipótesis se relevaron en primer lugar los catálogos de los *Salones Nacionales de Tapices* a partir del año 1978 hasta 1986 y los del *Salón Nacional de Arte Textil* a partir de 1988 hasta la actualidad de nuestro país para poder entender bajo qué criterios de selección y de premiación se rigen los parámetros del jurado. A continuación se documentaron obras significativas de determinados artistas argentinos de los noventa hasta la actualidad que dan cuenta de una pluralidad de lenguajes creados a partir, y a través del papel en estrecho vínculo con los modos de producción del universo textil. A tal fin, se seleccionó un corpus de artistas argentinos: Manuel Ameztoy, José Luis Anzizar, Nora Aslan, Silvia Brewda, Nora Correas, Leo Chiachio y Daniel Giannone, Mónica Fierro, Verónica García, Juliana Iriart, Myriam Jawerbaum, Daniel Juárez, Pablo Lehmann, Julia Masvernati, Carla Rey, Pupy Rymberg, Viviana Rodríguez, Sara Slipchinsky, Johanna Wilhelm, Mariela Scafati, Berta Teglio, Delia Tossoni, Noemí Zlochisti. Sus obras son relevantes a fin de que permiten sostener mi hipótesis. La consecuente selección y/o premiación da cuenta del cambio de paradigma que surgió a partir de la mirada permeable e inclusiva en torno al Salón del 86 y que sostiene hasta la actualidad, sus intenciones de transformación. Sumado a esto, se incluyen proyectos grupales de un corpus de obras de artistas destacados que abordan la materialidad a partir de búsquedas experimentales, connotaciones semánticas, virtuosismo técnico y alternativas visuales: los casos considerados corresponden, en forma prioritaria, a aquellos que han explorado las posibilidades técnicas del material en diversas versiones, que atraviesan los límites de las disciplinas canónicas para construir una nueva trama visual entre las certezas históricas y las dudas contemporáneas.

Este trabajo busca pensar la producción en papel en vínculo con el valor artístico y estético que se teje en la legitimación institucional de nuestro país. Por otro lado, repensar la cuestión de la recategorización de los

términos tapiz – textil que se dio a partir del año 1988 es el dato que amplía el foco de la investigación para ejemplificar los cambios conceptuales que se visualizaron en los criterios de selección del *Salón Nacional de Tapices* del año 1986 abriendo el camino hacia una mirada más inclusiva. Se pretende - asimismo - contribuir al campo de la investigación en arte que es terreno fértil aún, teniendo en cuenta la acotada bibliografía publicada al respecto de esta temática y escasamente estudiada desde una perspectiva académica. Y por último, desde la propia práctica artística, quiero ampliar el campo de posibilidades técnicas y visuales de mi producción de obras en papel.

Se considerarán tres tópicos de análisis en torno al objeto estudiado:

En primer lugar, una síntesis que aborda aspectos formales, materiales y técnicos del papel como objeto estético. En segundo lugar, un recorrido que alude a la inclusión de este objeto estético que problematiza los criterios del *Salón Nacional de Arte Textil* y abre una reflexión acerca de la legitimación del papel como obra. Finalmente una presentación de imágenes que propone variadas apuestas visuales y posibilidades técnicas que dan cuenta de las especificidades de la materialidad del papel en cuanto obra sujeta a valoraciones estéticas.

Para delinear con más precisión este recorrido el Capítulo 1 “El papel es parte del universo textil” abordará un esquema de similitudes y asociaciones visuales entre el papel y la tela. Se plantea una organización conceptual en torno al eje de análisis a efectos de delimitar un recorte necesario que plantea posteriormente la investigación. Para ello se rastrean los orígenes de ambos objetos de estudio que se anudan desde su funcionalidad y vínculo estético para dar paso a una nueva mirada inclusiva que pone en evidencia el incremento notable de las obras en papel como otro síntoma contemporáneo. Como resultado se bocetan algunos debates en torno a los cruces y coincidencias entre la condición de soporte y de materialidad propia del papel. Este capítulo hace su cierre con un análisis de la obra de Liliana Porter *Wrinkle* (1968) que problematiza determinados aspectos conceptuales que se organizan en torno a consideraciones respecto de la confrontación entre materialidad y estatus artístico en el universo contemporáneo.

En el Capítulo 2. "Entre la tradición y el lenguaje contemporáneo" serán relevados algunos aspectos de los discursos sociales y culturales que vinculan al universo textil con la problemática de género para echar luz sobre determinadas inquietudes discursivas acerca del arte actual como práctica expandida propia del arte contemporáneo. Se desanda el abordaje de algunos textos críticos: Arthur Danto, Andrea Giunta, Anna Maria Guasch, Rosalind Krauss, Fernando López Anaya, Laura Malosetti Costa son algunos de los autores que proporcionan líneas de análisis de sumo interés para la construcción de reflexiones que tienen su anclaje en los entrecruzamientos discursivos acerca de la transformación y el desplazamiento de los cánones tradicionales que hacen un giro conceptual y estético en la plataforma contemporánea.

El capítulo 3. "Un nuevo lugar para la obra en papel: el Salón Nacional como institución que consagra y legitima" se acerca a la reflexión analítica/crítica en torno al surgimiento de las disciplinas estéticas. Se indaga en la *Teoría de la vanguardia* de Peter Burger y en *Las reglas del arte* de Pierre Bourdieu para resumir la perspectiva conceptual del surgimiento del *Salón Nacional de Arte Textil* en nuestro país a partir del cual se enhebran varios puntos de análisis que activan el debate acerca de la validación de la obra en papel. Se citará a Jorge Romero Brest en *El arte en la Argentina*, (1969) a efectos de proponer los términos "consagración y valorización" como pilares del debate institucional. A Laura Malosetti Costa en *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (2001)*, que aborda la cuestión de la institucionalidad y a Andrea Giunta en *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años 60*, que hace aportes fundamentales que también conciernen a la institucionalidad del arte, pero en torno al campo artístico de mediados de los años sesenta en nuestro país para dar cuenta de la progresión del relato visual y de la paulatina modernización cultural que sentó las bases para la renovación del estatuto del Salón Nacional. Este capítulo puede considerarse como el nudo de la investigación porque profundiza en los ejes temporales que definieron el cambio del paradigma y hace foco en las particularidades de esa relación recíproca papel-tela que anticipa el debate hacia una nueva inclusión.

El capítulo 4. "El protagonismo de la materialidad del papel tiene un rol determinante en la configuración de las obras de destacados artistas argentinos" se presenta como un recorrido que registra casos visuales de un corpus de artistas argentinos contemporáneos que permiten dar cuenta de la pluralidad de sentidos que tiene la materialidad del papel en cuanto canal de expresión que se articula con los tópicos conceptuales propios del universo textil que se transfieren al campo de producción de la imagen. Es una descripción reflexiva e ilustrada que trata específicamente la cuestión de la esencia de la materialidad que convive con su legítimo estatus de obra.

El papel es parte del universo textil

Del papel moneda al papel higiénico, se podría ensamblar un museo compuesto sólo por papeles. Sería un fresco de los mundos en que se vive y se vivió. Una arqueología de la semana pasada, un río de papel que todavía está por hacerse.¹

En este capítulo se intentará establecer en primer lugar, paralelismos entre los modos de producción de la tela y el papel, con el propósito de señalar, a partir de ello, sus similitudes en cuanto material y soporte. A tal fin se hará un breve recorrido a modo de relato histórico, de sus respectivas procedencias para confirmar estos aspectos. En segundo lugar, se propone vincular estas semejanzas con el universo del Arte textil a fin de demostrar que ambos materiales transforman su estatuto funcional para constituirse como obra estética “fuera del significado cerrado a un objeto que connota la palabra tapicería, porque en el Arte textil el tejido no es ya un fin en sí, sino un fundamento para la elaboración de un concepto de obras donde el discurso necesita de la intervención de la materia textil”² en la cual confluyen dos factores visuales: por un lado la materialidad (lanas, hilos, algodones, vidrio, papel, lino, yute, cintas de aluminio, cueros, plásticos, y otros materiales no convencionales) y por otro lado la técnica (calado, entrelazado, tejido, bordado, anudado, cosido, entre otros).

El análisis de la obra *Wrinkle* (1968) de Liliana Porter se abordará al final del recorrido para dar cuenta cómo la materialidad y los modos de producción propios del material, en este caso del papel, devienen en objeto estético sujeto a valoraciones propias de la “institución” del arte.

¹ Manuel Ameztoy: “Bosque sin espinas” en *Papel 3D* en *La Nación*, 27 de septiembre de 2015.

² Julián Ruesga: “De la tapicería al arte textil” en *Artesan* (revista gallega) No. 2 del segundo semestre de 1989.

1.1 Los orígenes: La fibra es el factor común entre el papel y la tela.

La definición técnica del término “fibra” no se puede describir fácilmente con pocas palabras, pero algunos expertos lo han descrito de un modo simple, aplicable a “cualquier material que es extremadamente largo y delgado” o yendo más allá cualquier cosa con las cualidades generales de un material.³

La fibra, elemento constitutivo tanto del papel como de la tela, es materia que puede proceder de la naturaleza (cáñamo, del yute, del lino, del algodón, del bambú y de la morera), de la química (se fabrican a partir de fibras de celulosas artificiales y fibras sin celulosa que son sintéticas), o de la celulosa (polímero que se encuentra en la naturaleza, posee gran resistencia a la tensión, resistente a la oxidación y constituye el componente de la pulpa del papel)⁴. La fibra se muele y se blanquea para transformarse en materia prima aplicable con fines de uso práctico.

El papel

“El papel tiene su origen en la costumbre de escribir sobre tejidos”.⁵ Es una lámina delgada compuesta por fibras de celulosa mezcladas, entrelazadas y adheridas unas a otras. El término papel deriva de la palabra griega *papyrus*.⁶

El origen del papel se encuentra en China a principios del siglo II, cuando Ts'ai Lun,⁷ un ministro de la corte del emperador preparó el primer papel. Para ello utilizó como materia prima fibras vegetales procedentes de ropa vieja de lino, cáñamo o ramio, mezcladas con agua. Filtró esa mezcla en un molde de bambú y la dejó secar al aire, con lo que obtuvo una lámina fina

³ Hiroko Watanabe, “El arte de la fibra” en Boletín *Tramemos* del CAAT. No. 63. Año 37. Buenos Aires, 2015.

⁴ Marisol López Ramírez: “Restauración de tres objetos textiles”, Escuela de Postgrado y Postítulo-Facultad de Artes, Santiago de Chile, 2009.

⁵ Tsien, Tsuen-Hsuein: “China, inventora del papel, la imprenta y los tipos móviles”, *El Correo*, Año XXV, Publicación mensual de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), París, Diciembre de 1972.

⁶ El papiro corresponde a una planta herbácea perenne (*Cyperus papyrus*) de cuyo tallo los antiguos egipcios extraían tiras que unían formando láminas para escribir sobre ellas.

⁷ Jon Luoma: “La magia del papel”, *National Geographic*, Volumen 7, No, 6. diciembre de 2000.

de papel. Más tarde, el papel se elaboró a partir de la corteza interior de la morera y, a mayor escala, a partir de la caña de bambú. El papel más antiguo que se conserva se fabricó a partir de trapos hacia el año 150. Hacia el año 650 aparece documentado el papel en Japón porque un monje coreano había aprendido las técnicas de la fabricación del papel en la China y a partir de esta época cientos de monjes y de estudiantes japoneses viajaron a China para aprender las técnicas chinas del papel y de la impresión. Como consecuencia, ya alrededor del 750, se expande el papel en Asia Central, particularmente en Yemen, Egipto, Marruecos, Damasco y Trípoli.⁸ A partir de entonces, los árabes monopolizaron la fabricación de papel antes que avanzara hacia Europa en el siglo XII por dos corrientes paralelas: Por un lado la conquista de la Península Ibérica por los moros que en el año 1150 instala la primera fábrica de papel en Játiva, España. Y por otro lado el papel llega a Europa desde Egipto o Palestina a través de Sicilia hasta Italia. Las ciudades de Bolonia, Génova y en Fabriano dan cuenta de los molinos de papel que a su vez se expanden en Francia y en Alemania en los siglos XIII y XIV.⁹ En el siglo XV empezó a fabricarse papel en los Países Bajos, Suiza e Inglaterra y a partir del siglo XVI avanza hacia México y aparece en las colonias inglesas de América del Norte. En nuestro país, a mediados del siglo XIX aparecen los primeros indicios de interés en instalar la industria papelera y "en el año 1880 se funda la primera fábrica de papel en Buenos Aires, en la intersección de la calle Méjico y Paseo Colón."¹⁰

La tela

El vocablo textil proviene del latín "*textilem*": se aplica a la materia formada por fibras o que puede dividirse en fibras aptas para tejerse.¹¹

El arte textil es uno de los más antiguos que existe, ya que su primera aparición se le atribuye al año 1360 a. C a una camisa de lino hallada en la

⁸ Gran Enciclopedia Hispánica, Tomo 14, Panamá, Editorial Barsa Planeta, 2006.

⁹ Tsien, Tsuen-Hsuei: "China, inventora del papel, la imprenta y los tipos móviles", *El Correo*, Año XXV, Publicación mensual de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), París, Diciembre de 1972.

¹⁰ José Luis Irigoyen: "La industria del papel en la República Argentina", Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941.

¹¹ Gran Enciclopedia Hispánica, Tomo 14, Panamá, Editorial Barsa Planeta, 2006.

tumba de Tutankhamón. En Akhmim en el Alto Egipto, se han encontrado las mayores producciones de textiles, dado que fue en su momento el mayor productor de lino que era el material más usado y el tapiz, la técnica decorativa más común. En Egipto en el período comprendido entre la introducción del Cristianismo y la conquista por los árabes en el 640 d. C da cuenta de una amplia variedad de tapices que se consideran en la actualidad los más antiguos. A partir de la conquista de los árabes se comienza a tejer la seda. Constantinopla, capital del Imperio bizantino se convirtió durante los últimos años del Imperio romano y los primeros de la época medieval en el mayor centro productor de seda cruda que importaba de la China, siendo Persia y Siria en su momento, su mayores rivales porque ya comercializaban la seda tejida. La mayor parte de la seda tejida del Imperio bizantino llegó a través de dos rutas: al oeste de Europa a través de Italia, particularmente a través de Venecia que había establecido un vínculo comercial con Bizancio y al Norte de Europa a través de Rusia y Escandinavia. El tejido de la seda se introdujo en España tras la invasión de los árabes en el 711 y en el período medieval se ha usado en su mayoría, en los santuarios, en las tumbas reales y tesoros eclesiásticos. La expansión de los textiles se hizo presente en Italia partir del siglo X, porque en Sicilia ya había plantaciones de algodón que habían sido introducidas por los árabes. A la seda tejida se le sumó la técnica del bordado inglés que era tan solicitado por los miembros más ricos de la nobleza y de la iglesia de la época Medieval. En el siglo XII, los bordados se encontraron también como decoraciones murales en el interior de las casas de la nobleza y este fue el antecedente de la decoración de los papeles con el empapelado decorativo que veremos más adelante.¹² En cuanto a América del Sur, tanto en la zona de los Andes como en Mesoamérica, la producción de textiles era ya muy importante en tiempos prehispánicos y continuó siéndolo durante los siglos de la dominación colonial.¹³ “En nuestro país, la primera fábrica textil se instaló en 1890 en *La Emilia*, a doce kilómetros de San Nicolás. Si bien

¹² Clare Phillips: “La Antigüedad hasta 1550” en Madeleine Ginsburg, *Historia de los textiles*, Madrid, Editorial Libsa, 1993.

¹³ Claudio Belini: “La industria textil en América Latina”, *H-industri@* (Revista de Historia de la industria argentina y latinoamericana) Año 3, No. 5, Buenos Aires, Conicet-Instituto Ravignani, 2009.

comenzó produciendo boinas, fajas, ponchos y mantas, con el tiempo fue profesionalizándose y conquistó nuevos mercados.”¹⁴

Podemos ver que las conexiones entre el papel y la tela se entretajan desde su procedencia y vínculo visual. Ambos tienen la capacidad de combinarse, interferirse y adaptarse entre sí para convertirse en nuevas producciones visuales en las cuales ya es complejo distinguir si corresponden al orden de la tela o del papel. No sólo se fabricaban originalmente con los mismos tipos de materia prima sino que además eran parecidos en sus propiedades y en su forma: la fibra como materia constitutiva de ambos materiales puede modificar sus propiedades para dar cuenta de su versatilidad. Sin embargo, la diferencia entre uno y otro radicaba en las técnicas de fabricación y en sus costos de producción. “Los tejidos se fabricaban mediante un procedimiento de hilado mecánico y el papel mezclando fibras desintegradas hasta convertirlas en una fina lámina por medio de operaciones químicas”¹⁵. Ambos materiales también comparten posibilidades técnicas: se cosen, se entrelazan, se tejen, se bordan, se pegan, se recortan, se intercalan entre sí para convertirse en una nueva variable estética y es en esa unión cuando se incluyen ambos materiales en el universo de lo textil. María Alicia García Falgueras lo expresa de esta manera: “... a pesar de la fragilidad del papel, de su sentido efímero y rasgable, por los años 1950 el papel se interpretó en una dimensión plástica y con posibilidad de crear volúmenes, trabajándolo como si fuera tela, pero desde la expresividad, dinamismo y creatividad que da el papel.”¹⁶

El papel se articula en el arte textil cuando combina los aspectos que a continuación se detallan:

1. La materialidad: el papel puede ser de seda, de arroz y de tela (lino, algodón y lana)

¹⁴ Inés Hayes: “Hilos, sudor y lágrimas”, *Revista Ñ*, Diario *Clarín*, Buenos Aires, 6 de febrero de 2013.

¹⁵ Tsien, Tsuen-Hsuin: “China, inventora del papel, la imprenta y los tipos móviles”, *El Correo*, Año XXV, Publicación mensual de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), París, Diciembre de 1972.

¹⁶ María Alicia García Falgueras: “El papel del “papel” en la moda”, prólogo del catálogo *El Papel: 2000 años de historia, Madrid como centro papelerero*, I Museo de la Imprenta de Madrid (del 27 de junio al 31 de julio y del 1 al 15 de septiembre de 2013).

2. La técnica: el papel trenzado; papel cosido, papel tejido (hilo de papel); costura de máquina sobre papel; papel bordado; papel encolado con tela; soporte de tela intervenidos con papel; collage de telas sobre papel; papel hecho a mano con fibras vegetales.
3. La similitud estética: calados en papel que forman una urdimbre similar a una tela; calados como tramas que completan esa urdimbre para formar una estructura; telas y papeles estampados que constituyen un *pattern* (patrón) de diseño similar que, a simple vista, da cuenta de la complejidad para diferenciarse entre ellos; el empapelado decorativo, el collage en el cual se incluyen recortes de papeles que imitan texturas propias de un objeto de la realidad (las vetas de una madera, el vidrio, el mármol, etc)
4. Su funcionalidad: La fibra teje al papel, le da unicidad hermética y sólo con variar, intervenir y/o destejer su fibra el papel adquiere otra forma para convertirse en objeto con doble función. Por un lado puede ser matriz como productora de imágenes o bien objeto artístico: los calados en papel son el resultado de esa búsqueda. Se interviene su fibra para convertir a ese material en un objeto artístico.

Esta simbiosis da cuenta que ambos materiales articulan la cualidad funcional con la cualidad estética para convertirse en objeto de contemplación. Lo textil en el papel aparece cuando el papel responde a las condiciones de materialidad que cita Laura Ferrando: es fibra, se estructura como urdimbre/trama y se entrelaza/anuda y el papel en lo textil aparece como un cambio de coyuntura entre las condiciones de materialidad propias del papel y las creencias históricas acerca de los requisitos que debe portar una obra textil para que sea nombrada como tal. Y como bien decía Gracia Cutuli "El lenguaje textil hace lo que le es propio a cualquier lengua viva: se mueve, se transforma y se resignifica en nuevas voces (...) la obra textil es

entonces escultura, entorno, habitáculo, o también juego de cuerdas efímero.”¹⁷

Teniendo en cuenta esta última afirmación, el acento en este primer apartado de esta tesis está puesto en señalar las similitudes de las valoraciones estéticas y recursos técnicos que comparten la tela y el papel. Lo que antecede permitirá deducir los criterios que se anudan en los reglamentos del SNAT con el fin de ejemplificar, a partir de un corpus de obras de artistas argentinos partícipes de este Salón, los factores que atraviesan las decisiones para que una obra en papel pueda o no ser premiada bajo esta categoría: ya sea porque su factura tiene similitud con la tela, si es porque los materiales que constituyen la obra derivan de lo propiamente textil o si es porque la técnica que la define es propia del universo textil. Todos estos interrogantes serán confrontados con las obras en sí de los artistas seleccionados y premiados.

Para poder ahondar en estas coincidencias y visualizar con más claridad la amplitud de variables en cuanto a producciones experimentales que combinan ambos materiales se estudia como punto de partida para esta investigación algunos aspectos de la *Bienal Textil de Lausanne* inaugurada en 1962 en el Museo Cantonal de Bellas Artes y por el Centro Internacional de la Tapicería Antigua y Moderna (CITAM), con sede en la misma ciudad helvética que da cuenta de las innovaciones que refieren a lo textil fuera del marco utilitario e industrial. Fue la única bienal dedicada exclusivamente al textil y obtuvo un gran reconocimiento a nivel internacional hasta el año 1992. Lo que se destaca de esta Bienal de 1962 es la creación del debate serio sobre el textil como medio artístico. Hasta ese entonces la tapicería era considerada un arte mural asociado a la arquitectura. Estas nuevas piezas presentadas mantenían el relato figurativo en cuanto a imagen, pero introdujo y manipuló de forma experimental todo tipo de fibras y técnicas añadiendo el fieltro, el papel, la costura, el *patchwork* y el bordado y los combinó en un nuevo sentido plástico, otorgándole al tapiz un nuevo estatus independiente de la arquitectura. Las piezas en su mayoría de la Europa del Este eran diseñadas por el artista pero tejidas en talleres de

¹⁷ Gracia Cutuli (fue la primera artista argentina invitada a la Bienal Internacional del Tapiz en Lausana, Suiza) Citada en el prólogo de Rafael Squirru en *Arte Textil Argentino Hoy*, Empresa Bayer Argentina y Kraftwerk Union A.G. Colección *Tramando*, Buenos Aires, 1986.

tapicería a excepción de Polonia¹⁸ que en los años sesenta ya tenía incorporadas las “artes aplicadas” a las academias de “bellas artes”, por tanto los artistas estaban familiarizados tanto con la tapicería como con el tejido. A su vez, la mayoría de los talleres de tapicería fueron destruidos en la Segunda Guerra Mundial lo que llevó a los artistas a crear sus propios diseños y manufactura para la tapicería.

En el año 1997 la artista colombiana Pilar Tobón fundó la Organización de *Woman in Textile Art* (Mujeres en el Arte Textil) que en el año 2000 adoptó el nombre de *World Textile Art Organization (WTA)*. Esta Bienal internacional se organizó por primera vez en el Museo de Arte Latinoamericano de la Florida, Miami (USA) y se tituló *Renacer Precolombino 2000*. Esta Bienal aún sigue vigente habiendo tenido su presentación en el año 2009 en la Argentina, en el 2009 en México y en el pasado 2017 se celebró en Montevideo (Uruguay) la VII Bienal celebrando su duodécimo Aniversario.



1



2

1. *Primera Bienal Internacional de Tapicería* en Lausanne, Suiza, 1962 Archivo: W. Sadley Alice Pauli Archivos.
2. Portada de presentación de la *VII Bienal Internacional de Arte Textil*, Montevideo, Uruguay, 2017.

Es en esta Bienal donde se libera a los materiales y técnicas textiles de su subordinación al dibujo y a la pintura, ya que como decía la investigadora Marie Fréchette,

Las cualidades sensibles de la textura, del grano, del color, de la maleabilidad del tejidos, los procedimientos de entrelazamiento, de remetido, de anudado... del modo de hacer personal del autor, el descubrimiento del hilo, de la urdimbre o de la trama en todas sus variantes, todos estos

¹⁸ Giselle Eberhard Cotton: “The Lausanne International Tapestry Biennials (1962-1995) The Pivotal Role of a Swiss City in the “New Tapestry” Movement in Eastern Europe After World War II”, University of Nebraska – Lincoln, Textile Society of America Symposium Proceedings, 2012.

elementos han dejado de ser simples acompañantes de una información que se pretende transmitir, ya que constituyen por sí mismos agentes de información y, por tanto, información. Ahora se puede decir que la obra ya no es objeto de reproducción, no en vano su "sentido" se elabora en todas las fases de la producción.¹⁹

El arte textil tiene un notable historial porque supo construir su propio lenguaje, reivindicando poco a poco sus herramientas, sus posibilidades y habiendo incorporado a la costura y al bordado como variables paralelas al telar. Gracia Cutuli cristaliza esta cuestión que refiere a la nueva apertura del lenguaje textil ahondando en el origen de su semántica y preguntándose:

¿Por qué el textil? En la continuidad histórica tecnológica, los textiles han expresado y simbolizado intercambio ritual, poder político y social, así como valores ideológicos y estéticos. Género, identidad, clase, ocupación, rango pertenencia; un reflejo de conceptos culturales se inscribe en los signos textiles. Los artistas que recurren al textil como medio apelan a su capacidad mnemónica, a esos signos que traducen significados e ideologías.²⁰

Más tarde se puso el énfasis en que las propias fibras textiles estuvieran anudadas, hiladas, tejidas o puestas unas al lado de las otras. Y una vez hecho esto se pasó de la pared a ocupar el espacio del suelo. En resumen, todos los materiales que usan como materia prima fibras entramadas o tejidas, reciben el nombre de textiles.

1.2 El papel calado como antiguo recurso productor de tramas textiles.

La profusión del calado, donde el vacío es mayor que lo lleno, genera una imagen a medio camino de su disolución.²¹

Calar conlleva un tiempo y un ritmo concreto: es un acto repetitivo, rítmico, meditativo, requiere de una vista afinada y un pulso quieto. Una buena base de corte, una herramienta afilada y una postura adecuada para evitar

¹⁹ Marie Frechette, *El tapiz*. Barcelona, W. Ed. Skira. 1985, p.206.

²⁰ Gracia Cutuli, "La carga semántica del textil" en el catálogo *La carga semántica del texti*, selección del envío al *Musée de la Tapisserie Contemporaine*, Angers. Francia. Diciembre 2004 hasta mayo 2005.

²¹ Manuel Ameztoy, "Bosque sin espinas" en *Papel 3D* en *La Nación*, 27 de septiembre de 2015.

contracturas. Todos podemos calar una hoja de papel si quisiéramos, no hay una complejidad técnica o limitaciones de conocimiento. Numerosas terminologías referidas al término calado se encuentran publicadas en diccionarios, páginas de libros, internet, etc. Algunas definiciones encontradas azarosamente en páginas comerciales publicadas en internet ejemplifican las acciones como entresacar, quitar y disminuir como comunes al lenguaje cotidiano propio de la tela y del papel:

“La labor que consiste en entresacar y juntar hilos de una tela es el calado;

“El término calado se emplea para nombrar a la tarea que se desarrolla en un tejido o tela con una aguja, haciendo que los hilos se junten o quitando alguno. De este modo se lleva a cabo una especie de imitación del encaje.”²²

Podríamos resumir entonces que:

- Cuando calamos un papel se entresacan las figuras entre la fibra.
- En el acto de calar un papel se quita materia.
- El acto de calar una hoja de papel disminuye la extensión de una imagen.
- Calar es interferir en la urdimbre.
- Calar es ahuecar una superficie.
- Cuando calamos sustraemos pero se construyen nuevas realidades.
- Quitamos el positivo y usamos el negativo como matriz para volver a visualizar ese positivo inicial.

Calar es un modo de producción que también pertenece y se incluye en el universo textil. Calamos un papel para mirar a través de él y descubrimos qué hay detrás del mismo. Se revelan nuevos fragmentos de realidades a través de una mínima intervención del papel. Podemos pegarle a esa abertura algún papel transparente de color o no y nuestro punto de vista va a ser muy distinto al anterior. Esa intervención también nos permite no sólo ver nuevas realidades, sino crearlas, haciendo uso del calado como plantilla para dejar marcada su huella sobre algún soporte. En este caso hablamos de un estencil y el papel calado es nuestra matriz que nos permitirá ver la imagen calada, pero ya impresa. También podemos producir una trama visual con ese motivo, repitiendo un patrón de diseño una y otra vez,

²² <https://definicion.de/calado/>

combinando sus colores, su ubicación, pero manteniendo una intención compositiva para conformar una trama visual. El calado en papel o llamado *Kiri-e* es una técnica sustractiva porque se elimina parte del material para que aparezca una nueva forma visual. En palabras de Gregory Ulmer, "(...) lleva innecesariamente una doble lectura: la del fragmento percibido en relación con su texto de origen y la del mismo fragmento incorporado a un nuevo conjunto, una totalidad diferente".²³

Los *Katagami* o *Ise-katagami*²⁴ es el arte japonés consistente en la realización de plantillas o patrones de papel utilizados para la estampación textil principalmente de kimonos. Las plantillas se realizan a partir de capas muy finas de papel *washi*²⁵ superpuestas (normalmente papel de morera), encoladas e impermeabilizadas con jugo de caqui, de ahí su color característico marrón tierra después de ser ahumadas. Este proceso proporciona a los papeles gran flexibilidad permitiendo que los cortes sean más precisos. Los dibujos son cortados con cuchillos finos, normalmente se usan cuchillas de tipo pincel o herramientas con puntas de diversas formas geométricas a modo de finísimas troquelados.



3



4

3. Chaochow, *Drama*, Katagami, Región de Kwangtung, Japón, s.f

4. Nanking, Katagami, Región de Kiangsu, Japón, s.f

²³ Gregory L. Ulmer: "El objeto de la poscrítica" en Hal Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985.

²⁴ *Kata*-forma, *Gami*-papel

²⁵ Se conoce como *washi* el papel elaborado siguiendo el método tradicional japonés. Se caracteriza no solo por su brillo y finura, sino también por su capacidad de absorbencia y resistencia, que lo hacen un material duradero.



5

5. Anónimo, Katagami a color, Región de Kwangtung, Japón, s.f

La técnica utilizada en la estampación textil aplicando el uso de las plantillas es el *Katazome*²⁶, que consiste en imprimir con ayuda de una espátula un compuesto especial resistente hecho de harina de arroz a través de la plantilla para que, al teñir el tejido por completo, el color no se adhiera a las zonas impregnadas con la harina de arroz, haciendo efecto de reserva.



6

6. Técnica del *Katazome*



7

7. *Bingata stencil, Cherry blossoms and madarine ducks*, Período Edo

El proceso se repite cuantas veces sea necesario y cuan largo sea el tejido con el fin de plasmar el diseño. Después de que la pasta de arroz se ha secado se incorporan los colores con ayuda de un cepillo sobre las áreas libres de pasta de arroz para después pasar a ser lavado y fijado. Otro método también muy común es utilizar las plantillas como estenciles, aplicando el pigmento a través de los huecos generados en la plantilla y reproduciendo la imagen en la superficie inferior.²⁷

²⁶ El significado de *katazome* viene de Kata- plantilla / e- dibujo / some - teñir, dar color. Es una técnica tradicional encontrada en Kyoto, y Okinawa.

²⁷ Nobuhiko Sugihara: "Japanese Katazome (stencil dyeing)" en *Katazome, japanese stencil and print dyeing. Tradition and Today*, Tokyo, The National Museum of Modern Art, 1980.

Esta técnica ha podido multiplicar sus recursos y extenderse a Occidente, articulando sus resultados visuales con el discurso contemporáneo articulándose con la “noción de gráfica expandida”, que como bien define Silvia Dolinko, “puede implicar, por una parte, cuestiones de orden material o de dispositivos en función del desarrollo de recursos y técnicas, y en oposición al más acotado repertorio histórico del grabado. Por otra parte, puede relacionarse con posibles intervenciones en el espacio”.²⁸ El estarcido, en término de Raymond Williams podría considerarse un recurso “residual” que en la década del sesenta, época de apertura y discusión de cánones, adopta su “estatuto artístico” siendo recurrente, en el arte contemporáneo, su pluralidad de lenguajes y cualidades estéticas.

El calado en papel nace en Oriente, pero a su vez tiene sus antecedentes en numerosos países y en la actualidad, la mayoría de ellos, resguardan la tradición que se transmite entre generaciones. Algunos ejemplos a considerar son:

México: San Salvador de Huixcolotla es un municipio del Estado de Puebla al que se considera cuna del papel picado. El papel picado es un papel de uso ornamental que consiste en tener figuras recortadas de manera artesanal. Se caracteriza por la alta densidad de los huecos dejados en el papel, que son los que forman las figuritas que se pueden apreciar cuando el papel se extiende. Suelen usarse para diversas celebraciones.

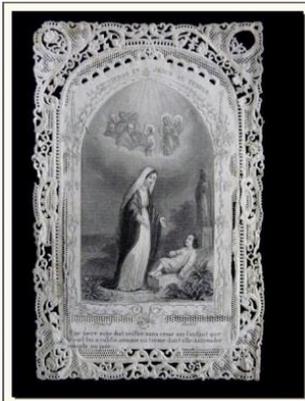


8

8. José Ascención Reynoso Luna, artesano heredero y pionero del *Papel Picado* en Puebla (Mexico) Podemos ver sus herramientas. Cinceles, martillos y cortantes¹⁸

²⁸ Silvia Dolinko: “Apuntes sobre una gráfica expandida” *Rinoceronte* (Revista de la Facultad de Arte y Diseño PUCP), Lima, 2012.

Francia: Los *canivets* son encajes de papel cortados con un cuchillo pequeño. Eran realizados frecuentemente por las religiosas de los conventos a finales del siglo XVII en Alsacia y hacia 1800 eran de uso en común en los medios protestantes para adornar las cartas o votos bautismales ofrecidos por el padrino o por la madrina.



9



10

9. Canivet originario de Francia que data del 1870. *Virgen Maria y Jesús en el templo*
10. Johann Jakob Hauswirth (de la región de Berna. 1808-1871) *Montée à l'alpage calado en papel* .30 x 39.8 cm, 1857.

Suiza: Los *Scherenschnitt* proceden de Suiza. Dos escuelas van de la mano, una tradicional con escenas rurales y paisajes alpinos y otra contemporánea onírica y geométrica.



11

11. *Voa Stretscha 2*, Instalación site specific realizada en papel por los artistas contemporáneos suizos Karen Winzer y Ernst Oppliger en un establo ubicado en Zorten (pueblo de montaña ubicado en el Cantón suizo, Graubünden en el año 2010)

Polonia: Los *wycinanki* en Polonia son recortes con motivos de inspiración floral o agropastoril. Existen dos estilos distintos: los de la región de Kurpie de un solo color, más depurados, con motivos estilizados y preponderancia de los recortes simétricos con escenas de la naturaleza y animales; y los de Lowicz con motivos muy coloreados e inspirados en escenas aldeanas.



12



13

12. Lowicz WYcinanki

13. Wycinanki Kurpioswkie

El calado como técnica propia del trabajo en papel aparece también en el diccionario del arte textil y se define como: "espacio formado entre dos capas de hilo de urdimbre por donde se introduce la trama"²⁹ siendo el encaje la técnica textil visualmente más parecida a un papel calado.

Se podría decir que un encaje es una tela donde los motivos están rodeados por espacios vacíos, y los distintos elementos del diseño se conectan y sostienen por medio de barras o redes. De este modo en los encajes, los sectores abiertos están formados por redes o mallas, mientras que los motivos o figuras están formados por espacios donde el tejido es más compacto. El diseño es producto de la conexión entre ambos. El tejido de encaje abarca a toda aquella variedad de telas abiertas ornamentadas. A diferencia de otros textiles, puede estar elaborado con distintas técnicas de tejido, como ser el enlazado, trenzado, entretejido, retorcido o anudado de las hebras, con construcción manual o mecánica.³⁰

²⁹ Celestina Stramigioli en *La Argentina Textil*, Patrimonio del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2018.

³⁰ Delia H. Etcheverry: "Colección de Encaje. Identificación de Encajes según la técnica" en Fascículo 1 de la *Revista Patrimonio*, Museo Nacional de la Historia del Traje, Buenos Aires.

Tanto en la obra de Johanna Wilhelm como en las de Delia Tossoni aparecen ambos tipos de calado/encaje.



14



15

14. Johanna Wilhelm, *Amazona*, paper cut, 70 x 50 cm, 2013.

15. Delia Tossoni, *Purificando... cuerpos... almas.*, Tejido a dos agujas, tanza, filtros de cigarrillos 190 x ancho variable x 80 cm. (Tercer premio, 101 *Salón Nacional de Arte Textil, Palais de Glace*, 2012)

Julia Masvernati, artista argentina quien trabaja con los calados en papel, sostiene:

La obra es lo que queda del diálogo con la forma, es una búsqueda de síntesis en la exploración de lo óptico y lo táctil. Los materiales traen su propio sentido de uso, histórico, social y sus referencias. Entonces, se da un proceso de transformación de esa materia en una búsqueda poética. Cada obra contiene virtualmente la posibilidad de crecer, expandirse, multiplicarse y generar resonancias, como si fuera una pequeña parte de algo mayor desconocido.³¹

Para confirmar que el calado es una técnica de producción contemporánea citaré la obra del artista argentino Manuel Ameztoy que es testimonio visual de la expansión de los límites del papel. La composición en capas (el artista las denomina "velos") que construyen una nueva dimensión espacial enaltece al textil no tejido (un tipo de tela formada por fibras unidas a través de procedimientos químicos) y "(...) a través de la creación, recreación, repetición y superposición de motivos y tramas, investiga cómo

³¹ Julia Masvernati en *Arte Abstracto (Hoy) = Fragilidad + Resiliencia*, Buenos Aires, CEEBA, 2005.

extraer de cada materia la forma que le es inherente en virtud de sus leyes.”³² y “(...) la riqueza de los calados, lo excesivo del color y el volumen, lo obscuro de su gravitación, contrasta con la pobreza del material. El textil no tejido (*non-woven fabric, tessuto non tessuto,*) es quizás el textil más pobre disponible en el mercado.”³³ Y es justamente esta elección que le da más fuerza a su trabajo.



16. Manuel Ameztoy, De la serie: *Las fuentes del Nilo*, papel y myler calado, galería Cecilia Caballero-arte contemporáneo, octubre de 2011



17. *Paraísos desplegados*, Vista de la instalación en *Faena Arts Center*, Buenos Aires, 2012

El propio artista denomina a su obra “calado de textil no tejido”. La crítica publicada en un texto llamado “El artificio natural”³⁴ da cuenta que este

³² Beatriz Vignoli: “Gráfica genética: la obra de arte como sistema viviente en Manuel Ameztoy.”, en catálogo *Las fuentes del Nilo*, galería Cecilia Caballero-arte contemporáneo, Buenos Aires, octubre de 2011.

³³ Presentación del artista en *Miniartextil 2013 - Eros* en Palazzo Mocenigo, The Museum and Study Centre of the History of Fabrics and Costumes, Venecia, Italia, 2014.

³⁴ Ivana Romero: “El artificio natural”, *Desarrollo MOR*. Revista No. Rosario (Argentina), 2012.

artista elige un soporte delicado sobre el que va labrando colores y texturas. Las obras se despliegan en el espacio como un tejido abigarrado o como las líneas voluptuosas de un follaje selvático por el que se filtra algo de luz. A su técnica se le suma la repetición y superposición de motivos diseñados con la elegancia propia del dibujo geométrico.

Los calados están trabajados a partir del principio de repetición de patrones y están espejados, cuelgan desde el techo en capas superpuestas que se extienden hasta el piso en varias ocasiones. Este juego de superposiciones, junto con los diseños calados de plantas y flores, recuerda la exuberancia de los paisajes que les dieron origen.³⁵

Todas o casi todas de sus obras caladas tienen en común una materialidad delicada que como bien describe Beatriz Vignoli,

Es una especialidad de Ameztoy el saber esculpir (mediante la técnica artesanal del calado) en papeles especialmente frágiles. Y en el organicismo finisecular de William Morris o de Hokusai encuentra inspiración para elaborar las arquitecturas de nervaduras que los sostienen. También en sus dibujos y xilografías, donde la repetición de módulos como células va tramando un tejido de coherencia extrema, despliega Ameztoy su particular reescritura del funcionamiento de lo vivo. En sus esculturas en papel, el oficio de grabador le permite premeditar todos los efectos: incluso el del claroscuro, planteado en capas.³⁶

1.3 Cortar–pegar/cortar-coser: técnicas de producción que comparten.

El papel es noble, incluso el más barato. Su superficie resiste todo: escribir, dibujar, pintar, pegar, doblar, bordar, romper y volver a armar. Pero también permite crear objetos en volumen, y por eso lo elijo.³⁷

Cortar y pegar /cortar y coser son actividades que van de la mano y se hilvanan entre sí, tanto en el papel como en la tela. La obra se identifica con la acción y forma parte de la experiencia de su realización.

³⁵ Luciana García Belbey: “Paraisos terrenales”, en *Ramona*. Texto de presentación de la exposición de Manuel Ameztoy: *Los Paraisos desplegados* en Faena Art Center, 2012.

³⁶ Beatriz Vignoli: “Gráfica genética: la obra de arte como sistema viviente en Manuel Ameztoy”.en *Las fuentes del Nilo* en la galería *Cecilia Caballero-arte contemporáneo*, octubre de 2011.

³⁷ José Luis Anzizar: “La vuelta al monte” en *Papel 3D, La Nación*, septiembre de 2015.

Ambas combinadas y en acción sucesiva construyen una estructura que puede o no ser sólida. Pegar recortes de papel entre sí daría como resultado una urdimbre y con la trama pueden cerrarse los vacíos de ese plano. Esta acción, traducida al universo de las telas es similar: En el bordado, en la costura, en el tejido, se combinan los puntos para cerrar un plano y crear una estructura y en la acción de deshilar se quitan los hilos del tramado de una tela para desarticular esa estructura. Las técnicas más tradicionales que dan cuenta de este último proceso se denominan *Vainicas* y *Hardanger*.



18

18. Bárbara Laub, (mi abuela materna). Ejercicios de bordado *vainicas*.

Cortar es por un lado, la acción anterior a una futura unión entre partes o bien la desfragmentación de un todo que no tiene por qué volver a unirse. Con sólo cortarle un fragmento a una hoja ya estamos interviniendo su fibra y su identidad se modifica. Con el corte quitamos una parte y a través de la misma descubrimos otra, porque miramos a través de la apertura y visualizamos dos nuevas realidades: la del vacío que quedó en el papel intervenido y la del lleno que aparece de la realidad que elegimos. El corte restante también lo podemos añadir a otro soporte creando otra variable visual. Podemos asimismo, con esa porción de papel, obturar un detalle de la realidad que nos rodea y crear una nueva representación. Estas y otras innumerables combinaciones y variaciones son posibles con un solo corte. El pegado y la costura son por otro lado, acciones de unión y de delimitación visual entre fragmentos. En cuanto al universo papel, el *collage* es el máximo representante de esta acción y en cuanto al universo de la tela podemos decir que el *patchwork* como técnica se asemeja mucho al *collage*

en papel, dado que a partir de la unión de fragmentos recortados se construyen realidades.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, cortar y pegar como técnicas para crear nuevas realidades se hacen muy presentes. En ese contexto se vive una apertura a diferentes materiales y procedimientos en todos los movimientos artísticos de vanguardia. Ana Paula Simioni hace un recorrido del lugar que ocuparon las denominadas "artes aplicadas" y relata que en el Occidente ocuparon un lugar inferior que coincidió con el inicio de la creación de las disciplinas de la Historia del Arte: Giorgio Vasari, ya en el Renacimiento, consideraba digno de llamarse artista aquel individuo dotado de capacidades intelectuales capaz de constituir un estilo propio. La actividad artística era una práctica individual, fruto del trabajo intelectual que le conferiría superioridad a su creador. Tal distinción se pautaba según un padrón de habilidades técnicas provenientes de las llamadas "grandes artes", que a partir de ese momento eran definidas como todas aquellas basadas en el diseño (la pintura, la escultura y la arquitectura). El diseño era considerado fruto de una acción mental ejecutado por las manos. Este era el punto que separaba a las "puras artes" de otras modalidades asociadas a la artesanía. A finales del siglo XIX con el declive del prestigio de las Academias, esa situación comenzó a transformarse, lo cual aún no llevó a la desaparición de las jerarquías. En las primeras décadas del siglo XX, algunas artistas se destacaron por el dominio de las artes textiles, intentando hacer de estas artes un género autónomo: Alice Bailly, Giacomo Balla, Sonia Delaunay, Regina Gomide Graz, son sólo algunos ejemplos. Cabe aclarar que estas artistas no pretendían romper con el cánón de la Historia del Arte, ni con sus jerarquías inherentes, al contrario, buscaron insertar al textil dentro del campo del arte confiriéndoles el estatuto del arte, sin colocar en jaque los conceptos y prácticas que impregnan las definiciones acerca de lo que es o no arte como mecanismo de exclusión en el interior del campo artístico.³⁸

Este nuevo abordaje a comienzos del siglo XX, deja como resultado la introducción de algunos elementos textiles para reemplazar determinados

³⁸ Ana Paula Simioni: "Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan", Buenos Aires, Revista Proa, nº02, vol.01,2010.

“fragmentos de la realidad” y las intenciones de simplificación de la realidad con el uso del papel, lo demuestra la obra de Henri Matisse. El artista decía: “ El papel recortado me facilita el dibujo sobre el color; lo que considero una simplificación, pues en vez de dibujar el contorno y ponerle el color, pinto directamente sobre el color, con lo que se logra una mayor exactitud en el dibujo al no tener que trasponer el color.”³⁹. Serán los cubistas los primeros que introducen mediante el *collage*, trozos de textiles y partes de alguna prenda. El *collage* como bien define Gregory Ulmer como “la innovación formal más revolucionaria en la representación artística (...) aunque la técnica en si es antigua, el *collage* fue introducido en las “artes superiores” por Braque y Picasso.”⁴⁰ Rosalind Krauss con una mirada similar define a esta nueva contribución estética como “el primer ejemplo en las artes pictóricas de algo parecido a una exploración sistemática de las condiciones de representabilidad implicadas por el signo.”⁴¹ La primera obra que se conoce como el máximo exponente del *collage* es *Nature morte à la chaise cannée*, una obra realizada por Pablo Picasso en mayo de 1912 en la que incorporó un trozo de hule real que imita a la esterilla de una silla. Meses más tarde, en septiembre de ese mismo año, Georges Braque modifica una composición que él había pintado al óleo y realizaría *Comptoir et verre* que es considerada la *ópera prima* de los *papiers-collés* (1912)⁴². Herta Weschler en su investigación acerca de la Historia del *collage* lo describe de esta manera: “en el cuadro las texturas se resaltan con arena o aguas de la madera pintadas, mientras que en el collage son reproducidas por pedazos de tapiz de color que contrasta con los blancos y negros del dibujo a carbón(...)”⁴³ utilizando un papel decorativo que imita las vetas de la madera: “En el collage se celebra la autonomía del montaje analítico,

³⁹ Henri Matisse en Gilles Néret en *Henri Matisse Recortes*, Colonia, Benedikt Taschen, 1995.

⁴⁰ Gregory L. Ulmer: “El objeto de la poscrítica” en Hal Foster, *La Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985.

⁴¹ Rosalind Krauss, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996 en Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal, 2001.

⁴² Derivado del francés y significa papel pegado. Los artistas pegan piezas planas (papel, tela, etc.) en la pintura de la misma manera que lo harían en el collage.

⁴³ Herta Weschler: “Los cubistas y su círculo” en *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Colección Comunicación Visual – Editorial Gustavo Gili S.A, 1976.

experimental, "autorreflexivo" sobre sus propias estructuras." ⁴⁴ y "Braque descubre que los papeles pegados permiten el justo empleo del color. Hacen posible separar por completo el color de la forma, permitiendo la aparición de ambos elementos por separado. El color y la forma ejercen simultáneamente su acción pero no tienen nada que ver entre sí." ⁴⁵

La aparición de materiales extrapictóricos en las obras de Picasso y Braque le daban una nueva forma a la vida cotidiana y esto fue la consecuencia de una serie de experimentos en torno a la "propia identidad de la pintura".⁴⁶ A partir del año 1912 tanto Picasso como Braque comenzaron a experimentar con formas tridimensionales a partir de papel. Braque por un lado hace esculturas con papel doblado y Picasso construcciones en papel, hojalata, madera y otros materiales. A partir del año 1914 el papel se emplea como objeto, no sólo como soporte y los artistas se concentraron en las relaciones de texturas, tonalidades y motivos estampados en telas y tapicerías. Esta innovación da cuenta que el collage fue una revolución estética del siglo XX. De esta manera introducen en las composiciones materiales "reales", materiales según Apollinaire "empapados de humanidad"⁴⁷.



19



20

19. Picasso, Pablo, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, collage de óleo, hule y pastel sobre tela, 27 x 35 cm. 1912, París, Museo Picasso.
20. Braque, Georges. *Compotier et verre*, óleo sobre tela, 60 x 73 cm. 1912, París, Centre Pompidou.

⁴⁴ Simón Marchán Fiz: "La estética del siglo XX y la metáfora del "lenguaje" en *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.

⁴⁵ Herta Weschler., *Íbid*, pág. 25.

⁴⁶ Herta Weschler., *Íbid*, pág. 25.

⁴⁷ Apollinaire, Guillaume, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière & Cie, Éditeurs. Collection *Tous les arts*, 1913.

La aparición de un material textil en una pintura fue en su momento un gran cambio de visión no sólo por la incorporación de un material ajeno al universo de la pintura, sino porque ese nuevo material reemplazaba un objeto real y la representación se hacía más real. “El paradigma de lo contemporáneo es el *collage*”⁴⁸ tal como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst decía que el *collage* “es el encuentro de dos realidades distantes en un plano ajeno a ambas”⁴⁹. La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí.

1.4 Papel de tela y tela de papel: simbiosis visual que abre una nueva mirada hacia el universo de lo textil.

Hasta el siglo XX, las obras de arte referidas a “lo textil” aquellas que bien por las técnicas empleadas – por ejemplo tejer, coser o tricotar-, bien por los materiales utilizados – telas, hilos, lanas o por el tipo de objetos que se realizaban o representaban – elementos de vestir, alfombras u otra confección de uso doméstico - remitían al ámbito de las labores textiles de tipo funcional y/o decorativo. Pero los artistas de comienzos del siglo XX supieron articular el arte con la artesanía, modificando el estatuto de los materiales que hasta ese entonces estaban asociados a una determinada función y /u objeto. Esta relectura del material abre un diálogo inclusivo hacia la producción textil. En ese contexto nos encontramos también ante un retorno hacia la estética de los tapetes decorativos, que cuenta con dos fuentes históricas importantes.

Por un lado en el siglo XV, particularmente en Francia cuando en 1447 instala Jehan Gobelin, quien era un joven tintorero, su taller de tintura y tejido en París, comienzan a decorarse las paredes con textiles a gran escala. Un breve recorrido de la historia de las paredes decoradas con tapices (que eran destinados a amueblar los palacios reales o a entregarse como obsequios diplomáticos), señala que a comienzos del siglo XVII el rey

⁴⁸ Max Ernst: “Más allá de la pintura; ¿Cuál es la más noble conquista del collage?” en Pere Gimferrer y Alfred Sargatal, *Max Ernst, - Escrituras*. (Trad.). Barcelona, Polígrafa, 1982.

⁴⁹ Max Ernst., *Íbid.*, pág. 70.

Enrique IV alquila en el barrio de Gobelín de París unos edificios para los tejedores flamencos que habitaban en París. En 1662, Luis XIV adquiere el hotel de Gobelins fundando así la *Manufacture Royale des Gobelins*.⁵⁰ Con la Revolución Francesa las manufacturas reales prácticamente desaparecen, pero el emperador Napoleón reactiva los encargos y a mediados del siglo XIX se presentan las producciones en las grandes exposiciones universales. Luego de la Primera Guerra Mundial los talleres de tejido suman mujeres como trabajadoras.



21

21. Las tejedoras en la fábrica de telares en Merton Abbey, Londres, ca. 1881

A partir de 1950 la manufactura evoluciona y tejen a partir de ampliaciones fotográficas, exploran la abstracción y comienza una búsqueda muy rica en cuanto a combinación de materiales y técnicas.

Y en segundo lugar en Inglaterra, a mediados del siglo XIX esos tapices que eran muy preciados por las clases nobles comenzaron a sustituirse por el papel pintado. El tapiz en su momento era un símbolo de elegancia y pertenecía a la élite y era tan válido como una pintura o una escultura, pero el costo era tan alto incluso para los miembros de la alta sociedad, siendo el papel pintado una opción más accesible. Los indicios señalan que el papel pintado y caligrafiado surgió alrededor del 200 a.C. en China, con la

⁵⁰ Museo Nacional de Bellas Artes: *El tapiz del Gral. San Martín: historia de una restauración. Obras maestras de la Manufacture des Gobelins de Francia*, Buenos Aires, 2018.

utilización de los rollos colgados a las paredes y luego fue adherido para reforzarlas.



22



23

22. Escena de chinos pintando rollos de papel, período Edo, s.f

23. Sung Ying-Hsing, reedición de 1927. Ilustración que pertenece a un libro sobre la tecnología china publicado en 1637.

Los primeros rollos de papel pintado chinos llegaron a fines del siglo XVI al local de la Compañía de Indias en Amsterdam. Los holandeses, hábiles comerciantes, abrieron un mercado de venta de rollos. A partir de ese momento fue solo cuestión de una década que estos papeles decoraran el interior de las casas de diferentes maneras, principalmente con representaciones del entorno natural y de la vida cotidiana. A fines de siglo XVII aparecieron en el mercado los papeles hechos en la India y los japoneses pintados en China. Francia en 1759, bajo el reinado de Luis XV era el máximo exponente de esta moda que a partir del siglo XVIII⁵¹ se adueña de la industria papelera que es subsidiaria de la textil, especialmente en España donde se impuso de moda la decoración mural. Los fabricantes de papel en ese país transformaron el material base – el papel- dándole la apariencia de sedas, cortinajes de terciopelo, cuero repujado, madera lacada⁵² y a mediados esta moda se extendió hacia los movimientos del *Art Nouveau* y por *Arts y Crafts* en Inglaterra.

⁵¹ Tsien, Tsuen-Hsui: “China, inventora del papel, la imprenta y los tipos móviles” *El Correo, Año XXV, Publicación mensual de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)*, París, Diciembre de 1972.

⁵² Maria Teresa Canals Aromi: “El papeles como revestimiento mural: iconografía de inspiración española en los papeles pintados del siglo XIX” en Juan Carlos Arias Divito, *Personas, hechos y lugares*



24



25

24 Diseño realizado por Charles Lock Eastlake para Jeffrey &Co. Londres, 1868

25. *Sunflower*, Diseño para empapelados decorativos. Realizado por Jeffrey & Co, Londres, 1878



26



27

26. The Drawing Room at *Old Swan House*, Chelsea, Decorado por William Morris & Co. alrededor de 1890

27. La sala de estar de *Kelmscott House*, obra de William Morris & Co, 1896

En 1930 hubo un auge de coleccionar muebles y ornamentaciones típicas del período comprendido entre 1830 y 1860. En paralelo a esto, comenzó una etapa de redecorar las paredes con los motivos florales, que habían sido inspirados en los diseños japoneses de aquella época.⁵³ El papel pintado de China se importaba a Méjico y hay testimonios visuales que "el

en torno a la Manzana de las Luces. Buenos Aires, Publicación del Instituto de investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces, junio 2015.

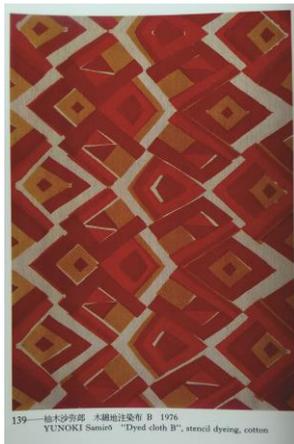
⁵³ Charles Spencer en *The Aesthetic Movement 1869-1890*. Catalogue of an exhibition at the Camden Arts Centre London. 15 August-7 October 1973, Londres, Academy Editions, 1973.

cuarto del Gobernador de Popayán, José Castro Correa, en 1789 estaba empapelado".⁵⁴

La estética de los empapelados decorativos como elemento determinante de la obra, cobra notoriedad tanto en el arte como en el diseño contemporáneo: la vanguardia del siglo XX abre esta posibilidad, posibilitando su transformación y resignificación visual. El papel a comienzos del siglo XX se incorporaba también en reemplazo de los materiales textiles y es justamente el papel estampado con diseños determinados que imitaba diversos materiales textiles. Los *papiers collés* que llevó al "abandono de sus dogmas al arte de la pintura"⁵⁵ para tomar la figuración de objetos reales, dan cuenta de lo antedicho. Tanto el papel como la tela no sólo se incorporaban como materiales para reemplazar la realidad sino que también, modificando sus propiedades daban cuenta de una nueva realidad. No sólo imitaban una realidad, sino que al desvincularse parcialmente con lo funcional aparecen entramados al concepto de estatuto artístico. Acuña esta nueva condición aparece en los espacios legitimadores para ser articulada con el análisis estético. Tanto en el universo del papel como de la tela encontramos asociaciones y similitudes que refieren a las acciones de intervención del material. Comparten las acciones, pero se denominan de manera distinta. Palabras como calado, encaje, ensamble, pegado, superposición, corte, rotura, arrugado son algunas palabras del diccionario habitual que usamos para referir a lo que se puede hacer con estos materiales. Esta trama conceptual da cuenta de esa simbiosis la que los une bajo el universo de lo textil.

⁵⁴ Juan Carlos Arias Divito, *Personas, hechos y lugares en torno a la Manzana de las Luces*. Publicación del Instituto de investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces, Buenos Aires, junio 2015.

⁵⁵ Luis Gowland Moreno, *El collage*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A, 1968



28



29



30

28. Samiro Yunoki, *Dyed cloth B*, estencil sobre algodón, 1976

29. Samiro Yunoki, *Dyed cloth A*, estencil sobre algodón, 1970

30. Keisuke Serizawa, estencil sobre algodón, 1970

A partir de esta década se abren dos propuestas estéticas: una más espacial, que desarrolla las formas según el comportamiento del material, y otra más formalista, influenciada por el minimalismo y abstracción que usa la flexibilidad del material. Ambas tendencias generan tensión en el espacio a través de la torsión, la gravedad y las fuerzas exteriores que activan el discurso de las obras, generando nuevas estéticas perceptivas para el espectador. En los años ochenta se busca la esencialidad del tejido, intentando desmaterializarlo y recién a partir de los noventa, es cuando el textil comienza a expandir sus límites involucrándose en el mundo artístico con principios muy experimentales y variados que dan cuenta de la combinación e inclusión de nuevos materiales, desafíos en cuanto al montaje y al contenido de la obra que se articula coherentemente con las técnicas textiles.

Un claro ejemplo de las nociones de desmaterialización, flexibilidad, decoración, transformación y composición del actual arte textil en nuestro país están muy presentes en la obra de la artista argentina Viviana Rodríguez, quien obtuvo con la obra *Sedería Mario* de la Serie *Tiendas de Gerli*, (tejido en papel) el Segundo Premio en el 106° *Salón Nacional de Artes Visuales* (2017), categoría Textil en el PG. El análisis crítico lo comenta de esta manera:

Utilizando un procedimiento constructivo propio de la escultura, ensambla, una finas tiras de papel perfectamente, de manera que cada parte conforme un todo. Su obra se constituye a partir de una exhaustiva investigación del material, de sobrepasar el límite de su utilización, innovando y animándose a dar un paso más hacia el espacio. Pero además el ensamble se fortalece al ser utilizado como soporte de una idea, el papel se transforma en línea de tiempo. Tejer una vida, enlazar fragmentos de recuerdos hasta construir el cuerpo de la memoria. Recuerdos que si alguna vez se enrollaron sobre sí mismos, ahora desean volcarse y derramarse. Desean compartirse dejando de ser propios, enlazándose con los recuerdos del otro que se deja envolver para trasladarse así a su propia e íntima memoria.⁵⁶



31

31. Viviana Rodríguez, *Tienda Manuela*, Tejido con papel, 125 x 76 x 130 cm. 2015

32



32. Viviana Rodriguez, *Sedería Mario* de la Serie: *Tiendas de Gerli*, tejido en papel ha obtenido el Segundo Premio en el 106° Salón Nacional de Artes Textil (2017), Palais de Glace.

La artista en este caso reproduce un género textil como si fuéramos a comprarlo en una tienda, y la trama realizada está hecha con tiras de tela entretejidas en una bobina de papel muy típica también de las tintorerías o de las tiendas de papel (librerías) que envuelven regalos. La obra es un papel de regalo. Esta obra echa luz sobre el lugar que ocupa el papel como material en el SN. La obra de la artista articula la materialidad resistente del papel como generador de tramas textiles que dan cuenta de una estructura sólida con la sutileza de sus recuerdos personales. Es en esa unión

⁵⁶ Paula Zaccaría: “De la serie *Tienda Manuela* en la 105 edición del Salón Nacional de Artes Visuales 2016”, para *Arte Online*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 2016.

conceptual cuando la función del papel se vuelve a resignificar, adoptando de esta manera un nuevo estatus: el de obra artística.

Ester Nazarian lo comenta de esta manera: "(...) hay ciertos materiales con los que le gusta trabajar y, por ello siente un enorme placer, en secuencias oníricas y yuxtaposiciones inquietantes, peregrinaciones personales, la pérdida, el recupero, el sueño" ⁵⁷. El encuentro con las tramas visuales de la obra de Rodríguez permite echar luz sobre la multiplicación de variables visuales que proponen las díadas: "papel de tela" y "tela de papel" que confluyen en el universo textil del arte contemporáneo. La materialidad del papel y de la tela se entrelaza para convertirse en un nuevo material que se aplica tanto al campo funcional como así también a la esfera de lo puramente estético porque se inserta como objeto de contemplación en un espacio legitimador. El nuevo estatus que adopta la materialidad lo definen Leo Chiachio y Daniel Giannone con estas palabras: "Ya no sería arte menor o *craft*, sino algo cercano al "alto arte". "⁵⁸

Los empapelados decorativos, el papel de terciopelo, el papel charol, el papel entelado mutaron su condición, resignificando su lectura y aparecen, en nuestra contemporaneidad textil como nuevas opciones visuales en obras realizadas por distinguidos artistas argentinos que a continuación se citan.



33

33. Papeles pintados. Colección del *Museo de la Ciudad*, Buenos Aires

(Los papeles pintados se encuentran en la tapa de cuadernos de documentación contable pertenecientes a la Dirección General de tabacos y Naipes del Rio de la Plata existentes en el Archivo General de la Nación)

⁵⁷ Ester Nazarian: Tensiones entre el recuerdo, lo vivo, el sueño..." para *Arte Online*, 23 de diciembre de 2015.

⁵⁸ Leo Chiachio & Daniel Giannone viven y trabajan en Buenos Aires, Argentina. <http://www.artesur.org>

En 22 de septiembre de 2017 se inauguró una muestra llamada *El papel del arte. Lo extraordinario en lo cotidiano* en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires⁵⁹ combinada con la producción creativa titulada *Redundadas* del artista argentino Alejandro Bovo Theiler que utiliza el soporte de los papeles decorativos como recurso plástico que “nos presenta una propuesta de abierta transformación creativa y de resignificación de aquellos tesoros heredados, vestigios de infancias.”⁶⁰ El artista citado fue premiado en dos oportunidades con un tercer y segundo premio en el SNAT en los años 2009 y 2012. El artista considera que “los materiales son un tema y un mensaje”.⁶¹ Los registros documentales cuentan que los papeles pintados llegan desde Cádiz a Buenos Aires el 17 de febrero de 1806⁶² y en su colección se hallaron diversos motivos decorativos. La colección de papeles pintados del *Museo de la Ciudad* da cuenta de cómo los diferentes tipos y su elección superan, muchas veces, las tendencias y son el reflejo de los gustos, las costumbres y la mentalidad de una época, llegando a convertirse en piezas de diseño y protagonistas de la decoración de interiores.



34



35

⁵⁹ Casa Altos de Elorriaga, Defensa 219. Ciudad de Buenos Aires.

⁶⁰ Texto publicado a modo de presentación en el folleto de la exposición del Museo de la Ciudad. Buenos Aires, 2017.

⁶¹ Alejandro Bovo Theiler en Javier Mattio: “Con la fuerza de los ancestros”, Córdoba, *La Voz*, 16 de abril de 2015.

⁶² Juan Carlos Arias Divito, *Personas, hechos y lugares en torno a la Manzana de las Luces*. Publicación del Instituto de investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces, Buenos Aires, junio 2015.

34. La sala de exhibición de la muestra titulada *El papel del arte* en el Museo de la Ciudad, Buenos Aires, 2017.

35. Portada del folleto de la exhibición *El papel del arte*

Mariela Scafati es otro ejemplo de nuestra actualidad que transforma la materia en poética visual. Entre sus series existen las decoraciones murales que pueden leerse en vínculo con la desarticulación de sus pinturas, pero reordenadas a modo de collage, se conforma un patrón de diseño. Acerca de esta instalación relata la artista:

Ella consiste en tres paredes empapeladas con un *wallpaper* azul impreso en dorado. A la distancia se ven enormes rombos, de cerca son unos personajes imaginados con sus sombras doradas. Llegué a ella pensando en mis pinturas abstractas de estructuras simples, cuya construcción comienza en un extremo del cuadro y cuando llego al otro extremo, el cuadro existe. Pensando a mis pinturas como objetos surge esta idea extrema de pensar de dónde salieron.⁶³



36. Mariela Scafati, *Pasos dorados*, Instalación con empapelado pintado y serigrafiado, platos de porcelana pintados y pinturas. 4 m x 4m x 4m. Muestra *Vé, véte y vuelve*. Diana Aisenberg, Mariela Scafati y Alejandra Seeber. Buenos Aires, Alianza Francesa, 2008.

⁶³ Mariela Scafati: “Y el cuadro existe”, Diario *Página 12*, 25 de enero de 2008.

Daniel Juárez hace uso del papel charol. Este material se originó como un derivado del charol propio de la industria textil (cuero pintado por un barniz especial que no se agrieta) creado en los Estados Unidos en 1818 que comúnmente se usa en la industria textil para aplicarlo al diseño de carteras, zapatos, cinturones y demás accesorios. En su obra *Ahora vos y yo somos iguales* (Charol sobre MDF, 200 x 128 cm – 2014) seleccionada en la 103 edición del *Salón Nacional de Artes Visuales 2014* en Categoría Textil podemos visualizar las coincidencias de textura que tiene con una tela bordada o tejida por ejemplo, pero está realizada con recortes de papel charol y pegada sobre una placa de mdf.



37

37. Daniel Juárez, *Ahora vos y yo somos iguales*, charol sobre MDF, 200 x 128 cm. Obra seleccionada en la 103 edición del *Salón Nacional de Arte Textil*, Buenos Aires, *Palais de Glace*, 2014.



38

38. Leo Chiachio & Daniel Giannone, *Pombero, Pomberito y Yaguareté*. Bordado a mano con hilos de algodón, lana y rayón s/tela. 2,90 x 1,65 mts, 2006-2008



39



40

39. Leo Chiachio & Daniel Giannone, *Selva enjoyada* (vista de instalación). Bordado a mano con hilos de algodón y lana s/tela con estampado manual por serigrafía. Medidas variables.

40. *Selva enjoyada* (detalle)

Las texturas visuales que por su factura y brillantez tienen las imágenes realizadas en papel charol, tienen un cercano vínculo con los bordados en hilo de algodón y/o de seda que también son muy brillantes. Los bordados de los artistas Daniel Giannone (quien de niño debía esconder sus bordados en el colegio de monjas al cual asistía porque no era una actividad propia de los varones) y Leo Chiachio dan cuenta de tal semejanza. Tanto el charol como el bordado con hilos se relacionan con el mundo textil, orientado hacia la moda, a la vestimenta y a los accesorios. Materiales y técnicas emparentadas con el mal llamado “arte menor”.

Nos gusta imaginarnos como paladines de la justicia y de la belleza de las artes menores, de los materiales baratos de uso escolar (brillantina con cola, lápices de colores, etc.) o doméstico (hilos de coser, de bordar, botones, mostacillas, etc.), que al ser utilizados se van transformando y embelleciendo en cada obra. Es como si los colocáramos en una categoría de “alto arte” o lo que podría ser “alta costura”⁶⁴.

Esta pareja de artistas elige la técnica porque como bien señala Viviana Usubiaga, “sus procedimientos rituales guardan una carga libidinal significativa. Condensan la suavidad del trabajo paciente –con la *grafía* de

⁶⁴ Viviana Usubiaga: “Sobre hilos, flechazos, flores y caprichos del amor” 2004 en *Monobordado*, Buenos Aires Pasaje 17 Arte Contemporáneo, 2016.

una caricia-con la violencia de múltiples estocadas que desgarran para dejar rastro. Es el erotismo de pintar con agujas. La tela se desangra en colores textiles que se modulan con tijeras.”⁶⁵ Tanto las obras en charol de Daniel Juárez como las de Leo Chiachio y Daniel Giannone se vinculan no sólo por la manera de engendrar su imágenes de culto y tenerlos como protagonistas de su propio relato, sino porque en sus obras impera un juego dialéctico entre materiales y técnicas que estaban “reservadas antaño al género femenino y que sublimaba las fantasías de convento en manteles”⁶⁶ Estas se resignifican cuando exhiben sus obras en un museo o en una galería: “Un bordado mostrado en una galería de arte contemporáneo, coloca a la pieza en otra instancia.” ⁶⁷

En la actual serie de calados y collage en papel titulada *Eine Panne* realizada por quien les habla, hace uso del papel de terciopelo rojo para resaltar algunos sectores de la composición.



41

41. Melanie Mahler, De la serie: *Eine Panne* - : *icuidado!* , calado y collage de papel. 2017

En síntesis, determinados materiales y técnicas son los recursos que conforman el universo textil. Todos ellos, ya sea de manera única y/o

⁶⁵ Viviana Usubiaga: “Sobre hilos, flechazos, flores y caprichos del amor” 2004 en *Monobordado*, Buenos Aires Pasaje 17 Arte Contemporáneo, 2016.

⁶⁶ Viviana Usubiaga, *Íbid.*, pág. 35

⁶⁷ Leo Chiachio & Daniel Giannone en entrevista con Mariano Mayer: “Leo Chiachio & Daniel Giannone”, Madrid, Revista *Neo* 2, 2009.

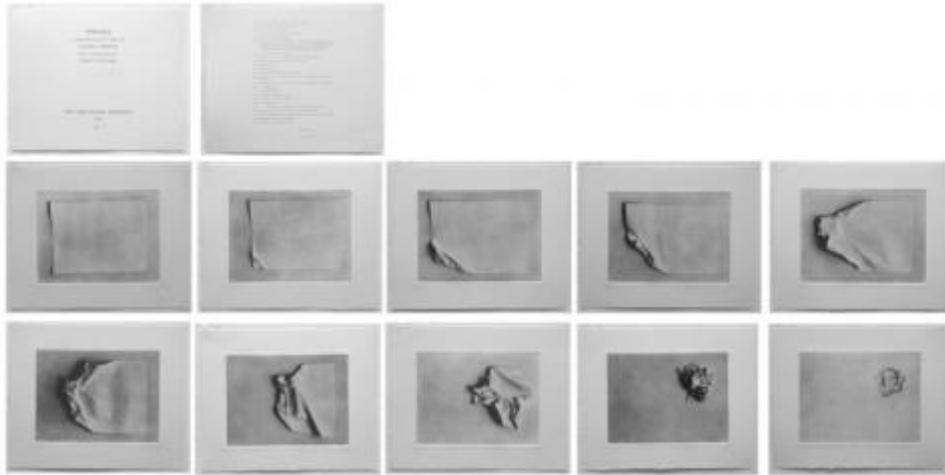
combinados entre sí, producen tejidos de muy distinta calidad, textura y colorido: como por ejemplo, tejidos rugosos o suaves; planos o voluminosos; bidimensionales o tridimensionales; en definitiva, toda una gama de formas y calidades que se asocian a la industria textil o a la vestimenta, pero que se convierten en “objetos estéticos” independizados de su conocido sentido funcional o comercial, contribuyendo de esta manera “a expresar identidad de género y artística”.⁶⁸ Cuando esto ocurre, la actividad textil, incluso por su condición artesanal tan próxima a la del artista, pasa a ser considerada por sus cualidades estéticas y a ser evaluada con criterios propios de las teorías del arte. Los elementos textiles se convierten así en un recurso plástico y creativo que busca vías de diálogo entre el artista y el espectador.

1.5 El papel no sólo es soporte. Aparece en obra y como tal a partir de su materialidad: Un análisis de la obra de Liliana Porter *Wrinkle* 1968 y *Wrinkle Environment Installation II* (1969)

Porter fusiona así la referencia al soporte y la materia de la obra: representa la transformación de un papel, impreso sobre un papel. La secuencia del arrugado provoca, desde la simpleza de la imagen y del objeto –un papel–, una reflexión sobre las relaciones entre materialidad y sentido; en particular, con el uso de la fotografía refuerza el juego de reenvíos entre soporte de la obra, referencia al objeto real y surepresentación.⁶⁹

⁶⁸ Ana Maria Battistozzi: “Tirando del hilo en pos del origen” en *Monobordado*, Buenos Aires, Pasaje 17 Arte Contemporáneo, 2016.

⁶⁹ Silvia Dolinko, *Liliana Porter. Wrinkle*, en Malba. Colección, intranet.malba.org.ar



42

42. Liliana Porter, *Wrinkle*, Portfolio de 10 fotograbados, cubierta y poema sobre papel. Edición N° 1: medida total (horizontal): 43 × 539 × 3.5 cm. 1968, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2003

La obra de Liliana Porter, que son fotograbados monocromos, incluida en la exposición *Verboamérica*, (ubicada en una sala junto a otras obras de la misma exhibición, situada en el primer piso del *Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, Malba) que “pone en evidencia la crisis de la linealidad y unicidad del tiempo histórico que ha tenido lugar durante la globalización” con Agustín Pérez Rubio y Andrea Giunta como curadores, da cuenta del nuevo reordenamiento de las obras en las salas que no se centró “en las nociones que desde una perspectiva eurocéntrica tradicionalmente ordenaron las producciones latinoamericanas (...) activamos aquéllas que dieron nombre a los proyectos que los propios artistas formularon cuando crearon sus programas estéticos distintivos(...)”⁷⁰.

La obra de Liliana Porter incluida en la Sala IV titulada *Ciudad letrada, ciudad violenta, ciudad imaginada* no es una excepción de esta nueva propuesta curatorial y fue hace un par de años gran revelación frente a las cuestiones del objeto representado con tanta simpleza estética pero de gran fuerza conceptual que acompañó la reflexión acerca de la problemática del soporte y de la materialidad. Esa construcción de un nuevo lenguaje visual que refuerza el debate acerca de la naturalización de la representación de

⁷⁰ Andrea Giunta: “Todas las partes del mundo” en *Verboamérica*. Fundación Constantini. Colección Malba, Buenos Aires, 2016.

objetos simples cuyos aspectos “le ha conferido el estatus de ser candidato para la apreciación por alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte)”⁷¹ lo ubica como un “artefacto” que tiene un conjunto de propiedades que como afirma George Dickie ha adquirido un cierto estatus dentro de un marco institucional llamado “el mundo del arte”.

Así como la obra *Wrinkle* operó como referente visual que resignifica la materialidad del papel para conferirle el estatus de “obra de arte”, también la obra de Matilde Marín en sus *fotoperformances*, en este caso en particular una que data del año 2004 titulada *El diario de mañana* que pertenece al conjunto de la serie *La recolección*, hace uso del papel arrugado dejando visible parte del titular del diario *La Nación* corroborando de esta manera la referencia al momento de crisis que la Argentina padeció en el 2001.



43

43. Matilde Marín, *El diario de mañana de la serie: La recolección*. Fotoperformance, 2004.

⁷¹ George Dickie: “La teoría Institucional del Arte” en *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 2005.

En ambos casos el papel es el objeto de análisis: es el protagonista de las composiciones a partir del cual se traman poéticas similares: según la lectura de Shifra Goldman, Porter hace uso del proceso del arrugado como analogía con el problema de los desechos en los Estados Unidos y como “metáfora del despilfarro de objetos”⁷². Matilde Marín también resuelve la acción sujeta a una narrativa determinada. En este caso, el papel arrugado “es la metáfora de un país en conflicto y fragmentado”⁷³. Su trabajo gráfico desde un principio “está conectado íntimamente con el papel y la seduce la gran ductilidad que tiene y su posibilidad de funcionar en diferentes situaciones plásticas”⁷⁴. Lo que se destaca en ambas propuestas es la simpleza visual como resultado de una cotidiana destreza artesanal (arrugar, abollar, doblar, plegar) y este resultado es el factor constitutivo para su valoración.

La obra de Porter debe verse como la totalidad de la secuencia visual que construye ese objeto - obra que a su vez es representado por una técnica gráfica (el fotograbado, una técnica que articula grabado en metal y fotografía). La artista involucra de esta manera un planteo entre presentación y representación. Silvia Dolinko sostiene que “se trata de la representación de la transformación de un papel impreso sobre un papel reproducido sobre un papel”⁷⁵. “La obra fue realizada en Filadelfia durante su estadía como artista en residencia en la Pennsylvania University. Se trata de una edición del *New York Graphic Workshop* (NYGW): éste era el taller de edición y experimentación gráfica, activo en Nueva York entre fines de

⁷² Shifra Goldman: “Presencias y Ausencias: Liliana Porter en Nueva York, 1964-1974” en *Liliana Porter*, publicación producida y editada por el Centro Cultural Recoleta y Malba –Colección Constantini, Buenos Aires, 2003/2004.

⁷³ Adriana Lauría: “La recolección” en *Matilde Marín, bricolaje contemporáneo*, Investigación personal de la artista como parte del programa de *Bocas Abiertas* de la Secretaría de Cultura de La Nación realizado en Barcelona y editado en Buenos Aires, 2005.

⁷⁴ Nelly Perazzo: “Matilde Marín. Fuera de los límites” en *Art Nexus Internacional*, Bogotá 1995 en Jorge López Anaya, *Matilde Marín. Incisiones y fragmentos*, Santiago de Chile, Fernando Arce Ediciones, 1996.

⁷⁵ Silvia Dolinko: *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, p.351.

1964 y 1970, integrado por Porter junto con el artista uruguayo Luis Camnitzer y el venezolano José Guillermo Castillo.⁷⁶

Esta obra, como otras de Porter de esa etapa conceptual entre los años 1968-1977, explora recursos novedosos con imágenes y materiales muy simples para cuestionar convenciones artísticas. Lo más brillante en su obra es la capacidad visual que construye para comunicarle al espectador la trama problemática de conceptos: construye un lenguaje para manifestar preocupaciones filosóficas que refieren a la naturalización de la representación visual y sus consecuencias, hace constantes preguntas, reduce al mínimo los recursos compositivos, desmitifica al objeto artístico y lo sustituye por imágenes "sin connotaciones expresivas a priori"⁷⁷.



44

44. Liliana Porter, *Wrinkle Environment Installation II* (1969-2009).

Un año más tarde, en 1969, la artista continuó el camino de la exploración referida al papel arrugado y comenzó a realizar grandes instalaciones compuestas por papeles con arrugas impresas en offset y desplegadas en

⁷⁶ Silvia Dolinko, intranet.malba.org.ar

⁷⁷ Inés Katzenstein, *Liliana Porter, Fotografía y Ficción*, Centro Cultural Recoleta y Malba –Colección Constantini, Buenos Aires, 2003.

una pared. "hay un elemento activo y también un espacio negativo (la parte lisa de la pared) "⁷⁸ Esta instalación da cuenta del proceso de arrugado accidental de un grabado que reproduce asimismo un papel arrugado y esto permite a la artista reflexionar sobre la distancia entre realidad y ficción. Asimismo realizó una instalación más interactiva que incluía el montaje de blocs de hojas para que el público arrancara y abollara. En relación con estas indagaciones de Porter en torno a la expansión de recursos gráficos y de construcción de una poética sobre los gestos del papel y de los objetos, *Wrinkle* puede considerarse como una obra bisagra.

Para concluir, hemos visto en el recorrido de este capítulo que tanto el papel como la tela no sólo se constituyen y se conforman a partir de un factor en común como lo es la fibra, sino que tanto objetos materiales como soportes funcionales se convierten asimismo en obra artística. Ambos materiales comparten a su vez asociaciones y similitudes que refieren a las acciones de intervención de la materia y como en nuestra contemporaneidad que brega por la expansión de recursos y propone la transversalidad de las disciplinas del arte, se resignifica la lectura de estos materiales para dar cuenta de su nuevo estatus que se articula con el análisis estético de los espacios legitimadores.

Las poéticas en papel del arte contemporáneo argentino son el testimonio de la multiplicidad de variables visuales que produce el papel. El cruce entre la inclusión de las obras en el circuito cultural hegemónico con la paulatina premiación le otorga al papel como obra un acento de consagración.

⁷⁸ Carmen Fernández Aparicio (<http://www.museoreinasofia.es>)

Entre la tradición y el lenguaje contemporáneo.

Los husos destinados a ayudar en el hilado de las fibras textiles, pueden ser útiles también para representar nuestros posibles trayectos en el arte textil. Por él avanzamos cada una con su huso, dejando correr un haz de fibras que dibuja el sendero elegido, que lo muestra lineal y tenso, o enredado y repleto de nudos, flexible, dudoso en ocasiones y siempre dispuesto al cruce, a la red y a las tramas colectivas.¹

Baudelaire consideraba que a mediados del XIX cuando color, líneas, sonidos y movimiento dejaron de servir primariamente a la causa de la representación, los medios de expresión y las técnicas de producción se convirtieron en el objeto estético.² Considerando esta crítica y partiendo de esta base se echará luz sobre determinadas líneas argumentativas que remarcan la pluralidad de lecturas que ofrece la materialidad del papel, como así también la expansión de sus límites en los espacios legitimadores del arte transformando su estatus de objeto funcional y de soporte al de objeto estético sujeto a criterios de valoración. Los discursos que refieren a las nuevas lecturas del mundo visual en cuanto desafíos, técnicas innovadoras, intercambio conceptual y apertura de ideas están en constante diálogo con las prácticas expandidas propias del arte contemporáneo que en palabras de Jorge López Anaya se destacan por su "hostilidad hacia los límites y su opción por el pluralismo."³ Estas prácticas contemporáneas se cristalizan con la puesta en crisis de las nociones de *forma* y *lenguaje* que Andrea Giunta pone como eje de debate en el arte contemporáneo a fin de "reponer el modo legitimador de ambas (...): en qué medida tales principios de valor fueron centrales en la constitución de un cánón que, con distintas

¹ Viviana Debicki, *Poética de los husos Tránsitos posibles en lo textil*. Prólogo de la exposición realizada en el Centro Cultural Paco Urondo. Buenos Aires del 16 de junio al 7 de julio de 2017. Artistas participantes: Viviana Debicki; Emilia Demichelis; Marisa Domínguez; Carmen Imbach Rigos; Betina Sor; Natalia Suárez; Florencia Walfisch.

² Charles Baudelaire: "El pintor de la vida moderna" en *La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente*, Buenos Aires, Santillana, 2013.

³ Jorge López Anaya, *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A, 2007.

intensidades, el arte ha ido cuestionando desde los años 60⁴. En la actualidad, Andrea Giunta afirma que “existen diversos compromisos en la organización de los circuitos culturales que permiten preguntarse por qué se incluyen unas obras y no otras. Razones coyunturales (que suelen no estar demasiado desvinculadas de cuestiones políticas y económicas)”⁵. La aceptación de las obras se articula con los criterios de las indagaciones teóricas realizadas por tres críticos y teóricos del arte– Goodman, Danto, Dickie– que oscilan con sus posturas entre los terrenos de la estética y de la filosofía del arte para dar cuenta que las nuevas apuestas visuales siempre estarán vinculadas a factores ordenadores que regulan el “extravío de los límites”⁶ desprendido de la paulatina desarticulación de la “autonomía de los lenguajes artísticos”⁷ que se plantea como un punto de inflexión entre el arte moderno y el arte contemporáneo. Los criterios a tener en cuenta son:

La identificación de los aspectos estéticos y no estéticos que Nelson Goodman articula con las nociones de *ejemplificación* y *denotación* que atribuye a objetos artísticos y no artísticos. Subraya que la experiencia estética es una experiencia cognoscitiva y se da cuando aparecen como dominantes cuatro síntomas, pero el autor aclara que cualquiera de ellos puede faltar y hallarse también en experiencias no estéticas: *la densidad sintáctica* que es propia de los sistemas no lingüísticos, la densidad semántica que es propia de la representación, la *repleción sintáctica* que distingue a los sistemas semánticamente densos más representacionales de los más diagramáticos y el rasgo que distingue a los sistemas ejemplificadores de los denotacionales.⁸ La “teoría institucional” de George Dickie⁹ que pone el acento en la obra como artefacto “que deviene en

⁴ Andrea Giunta: “Acerca del arte más contemporáneo” en *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009.

⁵ Andrea Giunta, *op cit*, pág, 125.

⁶ Jorge López Anaya, *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*, Buenos Aires, Emecé Editores S.A, 2007.

⁷ Andrea Giunta, *Íbid.*, pág, 125.

⁸ Nelson Goodman: “Arte y entendimiento - Síntomas de lo estético-” en *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

⁹ George Dickie, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

“arte” si recibe ese estatus por la apreciación de un institución social denominada “mundo del arte.”¹⁰ y en último lugar Arthur Danto que con su mirada filosófica del arte, remarca que si bien es cierto que las obras de arte constituyen una serie delimitada de objetos la

diferencia es que ya no resulta tan fácil identificarlos como tales porque cualquier cosa imaginable puede ser una obra de arte, y la razón de su estatus ha dejado de ser una cuestión de mero reconocimiento (...) y deberá encontrarse situado en un contexto impregnado por una teoría que lo configure como tal.¹¹

Estos tres enfoques dan cuenta que el arte “deslimitado”¹² actual también se ordena bajo determinadas normas establecidas según cada lugar que acepte estos nuevos lenguajes. Estos aún siguen vigentes porque orientan al ojo del espectador para que se adecúe a las pautas del gusto regidas por los cánones legitimadores de los espacios hegemónicos como canales de difusión, expansión y trascendencia. Esta argumentación se reafirma con las palabras de Usubiaga quien reflexiona acerca de los términos *institución* y *acción* en el campo artístico contemporáneo de la Argentina:

Si bien en varios momentos de nuestra historia cultural la oposición a los modelos institucionalizados del arte ha sido la estrategia y el motor de los proyectos autogestionados por artistas, en otras tantas circunstancias la interacción entre estas formaciones y las instituciones ha sido la modalidad operativa más frecuente.¹³

La inquietud planteada se presenta como el marco contextual que da cuenta de la aparición de dos problemas vinculados entre sí. El primero refiere a un problema estético que echa luz sobre la legitimación del “papel como obra” que es el tema de esta tesis. Las producciones en papel fueron catalogadas hasta el año 1950 en nuestro país como un “arte menor”, pero a partir de la

¹⁰ Jorge López Anaya, *op.cit.*, p.5.

¹¹ Arthur Danto: “La belleza y la definición filosófica del arte” en *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

¹² Jorge López Anaya hace referencia al término “deslimitado” porque ya no es “el arte de las obras de arte”

¹³ Viviana Usubiaga: “Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en la Argentina” en *Poéticas Contemporáneas. Itinerarios en las Artes Visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011.

década del cincuenta comenzó a circular junto a las obras gráficas y cerámicas, libros de arte y tapices. Este objeto decorativo y funcional, dentro del proceso de modernización, devino en una obra de arte.

Y el segundo se articula con problemas género que reflexionan sobre la división de trabajo entre las tareas "femeninas" y "masculinas" y la posible disolución de esa división.

La primera se presenta como un relato lineal y progresivo acerca del universo de las llamadas "labores"¹⁴ (dentro de las cuales también se incluye al papel como material) como técnicas tradicionales que eran exclusivas al ámbito de las mujeres. El tapiz siempre ha sido una labor artesanal con fines decorativos identificada con el universo femenino de matiz narrativo porque se contaban con imágenes hechos cotidianos, paisajes y escenas de la vida mundana. El bordado ha sido la técnica tradicional más acorde al tapiz que se conoce comúnmente.

En nuestro país, el desplazamiento del concepto de tapiz como representación de lo real a la exploración del tapiz como "acto"¹⁵ coincide con las rupturas y operaciones críticas que emprende la vanguardia argentina de la década del sesenta. Los tapices dejaron de tener sólo uso decorativo, dado que se incluyeron nuevas técnicas, combinaciones de materiales como así también apuestas compositivas. Silvia Dolinko justifica esta transformación a partir de la década del sesenta cuando "la progresiva presencia de los tapices como producción revisaba sus tradiciones de realización y se reposicionaba en el circuito artístico. A su vez resultaba indicadora de la expansión de bienes simbólicos propia de este período de "euforia y milagros de desarrollismo"¹⁶. Este cambio le otorgó al tapiz un

¹⁴ Cecilia Fiel y Nelly Perazzo en: *Estela Pereda Profesión: sus labores*. Buenos Aires, Papers Editores. 2009 hacen referencia al término **Labor**: obra de coser, bordar, etc: "anda siempre con alguna labor de aguja entre las manos" (extraído del diccionario de la Lengua española. Espasa –Calpe, 2005).

¹⁵ Ana Longoni y Fernando Davis: "Cuidado con la pintura" en Ana Longoni y Fernando Davis, *Doscientos años de Pintura Argentina*, Volumen III, Buenos Aires, Banco Hipotecario, 2012/2013.

¹⁶ Silvia Dolinko: "Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico" en Silvia Dolinko y María Isabel Baldasarre en *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Volumen I. Caia, Buenos Aires. Eduntref, 2011.

nuevo estatus convirtiéndose en “dispositivo”¹⁷ creativo devenido en obra de arte. La práctica visual contemporánea se constituye a partir de una trama de dispositivos: Jacques Aumont define al concepto de dispositivo como el conjunto de determinaciones sociales que regulan la relación del espectador con la imagen, entre las que figuran los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas¹⁸. Como bien lo define Bengt Oldenburg (crítico de arte, periodista y editor):

Nuestras antiguas categorías, en este caso la que identificaba el tapiz como arte textil, se amplían y se rompen ante la influencia y confluencia de otras modalidades del arte visual. Se juega con nuevas técnicas que imponen conceptos nuevos. Nos esperan, tal vez, móviles que se reclaman a sí mismos como tapices y, seguramente dentro de poco, tejidos interactivos, donde el texto nunca quede fijado. A medida que crece nuestra experiencia, como un globo que se hincha, se agranda aún más la superficie que ésta presenta hacia el exterior, hacia lo desconocido.¹⁹

Desde el punto de vista institucional, “la notable presencia de exposiciones colectivas de tapices y alfombras que se sucedieron desde fines de los años sesenta daba cuenta de la nueva legitimidad de esa producción.”²⁰ Como objeto estético comienza a incluirse dentro de los cánones propios de aquel referente legitimador de nuestro país, el ya citado SN. En el año 1978, se crea el SNT con sede en las SNE, Posadas 1725. Siguiéron dos ediciones consecutivas hasta el año 1980 en la misma sede. En los años 1982 y 1985 expone las obras seleccionadas en el *Centro Cultural Las Malvinas*, Florida 753. A partir del año 1986 (con ediciones cada dos años) hasta el año 1992

¹⁷ El término “dispositivo” en este contexto refiere al concepto que desarrolló Jacques Aumont en su libro *La Imagen*. Barcelona, Editorial Paidós, 1992 como el conjunto de determinaciones sociales que regulan la relación del espectador con la imagen, entre las que figuran los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción.

¹⁸ Jacques Aumont, *La imagen*. Barcelona, Editorial Paidós. 1992.

¹⁹ Bengt Oldenburg: “El nuevo Arte Textil Grandes Premios Salón Nacional, 1978 – 2008” en *Revista Tramemos* 58, Buenos Aires, 2010.

²⁰ Silvia Dolinko: “Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico” en Silvia Dolinko y María Isabel Baldasarre en *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Volumen I. Caia, Buenos Aires. Eduntref, 2011.

inclusive, vuelven a exhibirse en las SNE. En el año 1994 con sede en la Provincia de la Pampa, dos años más tarde en el *Museo Provincial de Bellas Artes Emiliano Guiñazú*, Luján de Cuyo (Mendoza) y en el año 1988, se edita el último catálogo de la Categoría Textil y se expone la selección en el *Complejo Cultural Santa Cruz*, Río Gallegos, en Santa Cruz. A partir del año 2000, las ediciones son anuales y se reúnen todas las secciones en un solo catálogo titulado *Salón Nacional de Artes Visuales* con sede en las SNE del PG hasta el año 2017, dado que en la actualidad se están haciendo reformas edilicias y este año se celebrará en el *Museo del Bicentenario*.

El caso visual que mejor ilustra este punto de inflexión se dio cuando la artista Gracia Cutuli obtuvo el Gran Premio de Honor con la obra *Componga un vuelo de gaviotas* en el I SNT celebrado en las SNE del PG, año 1978. Su obra no solo presentaba volumen, indicio por cierto ya muy transformador en aquel entonces, sino que la pieza presentada estaba conformada por unidades combinables. La imagen podía ser modificada y la plataforma visual ya anticipaba ser experimental.



45



46

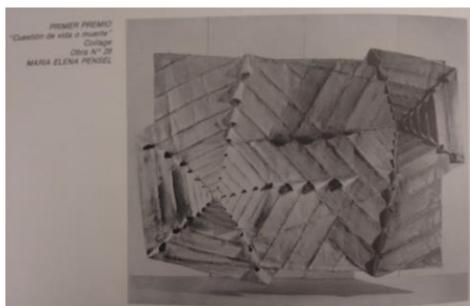
45. Gracia Cutuli, *Componga un vuelo de gaviotas*, tapiz combinable, telar alto liso, 1978.

46. Alicia Silman, *Serie De la danza: Personaje mítico iniciando el vuelo*, Collage de cartón corrugado, s/F.

Otra obra que también desarticuló los parámetros tradicionales de premiación del SN fue *Personaje mítico iniciando el vuelo* de Alicia Silman quien obtuvo el Gran Premio de Honor en el VI SNT en 1986. Esta obra realizada en papel y cartón corrugado desarticula e interpela las técnicas y recursos que proponía el reglamento que recibía "obras originales e inéditas, hechas a mano, cuya técnica sea controlada por el artista creador

y que comprendan todas las expresiones artísticas cualquiera sea su procedimiento y materiales, siempre que encuadren específicamente en el Certamen²¹. Es notorio que en el relevo de los catálogos desde el *Primer SNT (1978)* hasta el *IV SNT*, año 1986, figuren en su gran mayoría sólo técnicas tales como el tapiz, técnicas de cestería, el telar, el telar alto lizo, telar criollo, bordado, macramé, enhebrado y cosido, collage con telas y batik que encuadran "específicamente en el certamen". Se presentan excepciones como en el *Tercer SNT*, 1980 en el cual le fue otorgado el primer premio del Apartado B ("obras creadas y realizadas por un equipo de autores") a la obra titulada *Manantiales* de Julia E. Mauro y Malena Mera realizada con entubado de polivinilo en PVC y tramado a mano en PVC. A partir del *VII SNAT*, año 1988 se observan nuevas técnicas tales como: papel hecho a mano, papel industrial, assamblage textil, tejido y fotoimpresión.

El SNT, a partir del año 1988 se pasó a llamar SNAT y en su octava edición se le otorgó a la artista María Elena Pense²² el Primer Premio por su obra *Cuestión de vida o muerte*, no es un detalle menor remarcar que la obra fue realizada con la técnica del *collage*: este reconocimiento vuelve a ser otro punto de inflexión en los criterios de premiación del SN que continúa con su voluntad de ampliar el corpus de obras como nuevas apuestas visuales dentro del arte contemporáneo argentino.



47

47. María Elena Pense. Primer Premio. *Cuestión de vida o muerte* Collage. s/F.

El Arte Textil incluido como una variable contemporánea en nuestro país presupone una nueva apertura conceptual que se enfrenta a los

²¹ *Primer Salón Nacional de Tapices*, Ministerio de Cultura y Educación. Secretaría de Estado de Cultura. Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, 1978.

²² Nace en Buenos Aires, 1941, Vicepresidenta del CAAT (Centro Argentino de Arte Textil). Creado en 1977.

entrecruzamientos entre las narrativas canónicas y los lenguajes actuales propios del universo textil, dado que las técnicas y los materiales que hasta los años 90 se conocían como propias de las labores artesanales (el bordado, el entrelazado, la costura, el tejido) aparecen formalmente en esta nueva categoría o disciplina del arte llamada Arte Textil con claras transformaciones visuales: objetos, libros, e instalaciones como innovadoras apuestas creativas que se articulan en este nuevo espacio. Con las labores tradicionales (coser, bordar y tejer) podemos construir un lenguaje contemporáneo como objeto de arte, como narrativa en un libro de artista o como motor activo con el espectador cuando aparecen las técnicas y los materiales en una instalación.

El resultado de este cruce discursivo entre lo tradicional y lo contemporáneo pretende descentralizar en teoría a las categorías artísticas formales para darle la entrada a nuevas prácticas visuales difíciles de catalogar: el papel abandona su condición de ser solo un recurso o técnica y se presentará como a fin de ser juzgado con valoraciones estéticas.

Esta nueva apuesta que presenta al papel como recurso de obra neutraliza los criterios que aún se debaten a las producciones en papel como un nudo entre la urdimbre tradicional y la trama contemporánea.

2.1 “Que sepa coser, que sepa bordar”: Una reflexión acerca de los discursos sociales y culturales sostenidos en un arte tradicional.

Hombres, mujeres y niños cosiendo una misma tela, quizás sea la imagen más elocuente.²³

“Que sepa coser, que sepa bordar...”²⁴ es un fragmento del título del libro de María Fernanda Lorenzo que nos habla acerca de la incorporación de las mujeres a la vida académica y que da cuenta de los roles socialmente definidos para las mujeres. El título refiere a su vez a las dos primeras

²³ Cecilia Fiel: “Tu coserás” en: *Estela Pereda. Profesión: sus labores*, Buenos Aires, Papers Editores 2009.

²⁴ María Fernanda Lorenzo, *Que sepa coser, que sepa bordar que sepa abrir la puerta para ir a la Universidad, Las académicas en la Universidad de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX*, Buenos Aires, Eudeba, 2016.

oraciones de la segunda estrofa de la tan conocida canción *Arroz con leche*. Es un tema muy popular de la primera infancia que echa luz sobre las habilidades que debe tener una mujer para que cumpla con los requisitos de un hombre que aparenta no contar con esos dones. Como algo exclusivo y propio del universo femenino. La canción, probablemente de origen francés del siglo XIV se presenta como el punto de partida para una reflexión acerca de aquellas artes tradicionales que durante muchos siglos fueron asociadas al universo femenino. En 1993 Andrea Giunta presentó la ponencia "La mirada femenina y el discurso de la diferencia" en el I Coloquio Latinoamericano de Estética y Crítica *Los Signos del Arte* organizado por la Universidad de Buenos Aires y la Asociación Argentina de Estética en el Centro Cultural Recoleta. El texto de ese ensayo comenzaba con una serie de preguntas que cristalizaban las problemáticas acerca de la posible existencia de un arte "de mujeres", de la existencia de específicas características femeninas o masculinas "que permiten establecer corpus diferenciados en las producciones artísticas" (...) de sí "es la presencia temática de quien lo hace, un actor necesariamente femenino, o es la manera de hacerlo, la presentación de ciertos datos que nos hablan de una peculiar sensibilidad femenina, casi de una marca del cuerpo" ²⁵. Estas inquietudes también entran en vínculo con la noción de "artista mujer" y con el trabajo textil identificado con el género femenino. Andrea Giunta afirma que actualmente "no podemos sostener con certeza que hay un arte de mujeres y un arte de varones. Ni siquiera hay un modo femenino y un modo masculino de expresarse en el terreno del arte."²⁶ Sin embargo, si examinamos en detalle la presentación y premiación de obras de artistas mujeres en comparación con la de los hombres hasta la década del sesenta en nuestro país, particularmente en el SN, era evidente que aún no existía la paridad. Andrea Giunta hace una observación de la lista de premiaciones y comprueba que a partir del año 2000 hasta la actualidad se han incrementado los premios a las artistas mujeres, pero aún así comenta que

²⁵ Andrea Giunta: "Arte, feminismo y políticas de representación" en Andrea Giunta, *Feminismo y Arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, SigloVeintiuno editores, 2018.

²⁶ Andrea Giunta, *op. cit*, pág.,66.

“la equidad de género no forma parte de la agenda del arte argentino”²⁷. Ella hace un relevamiento con gráficos de porcentajes que dan cuenta de los resultados de la participación y premiaciones de cada una de las disciplinas propuestas por el SN desde su apertura en 1911 hasta el año 2017 y verifica que en Textil (1978-2017) es el único rubro en que aún dominan las mujeres. Este dato nos habla de una identificación que hasta la actualidad no ha logrado desarticularse ni desentenderse de la cuestión social.

En relación con esa cuestión, Ana Paula Simioni se pregunta si las labores son y existen en virtud de sus atributos materiales, independientemente del creador. Las artes textiles, en particular los bordados, parece ser el caso de objetos “naturalmente vinculados al quehacer femenino” tales labores fueron históricamente feminizadas en el mundo occidental como resultado de la imposición de un proceso académico. Desde el siglo XVI, las academias promovían la formación en virtud de la consagración de los artistas. Este sistema establecería la “jerarquía de géneros”, entendido como un sistema de clasificación de las modalidades artísticas que las escalonaba, estableciendo como modalidad más “alta” a la pintura histórica que era un dominio casi exclusivo a los hombres artistas y consideradas como “bajas” a las artes aplicadas, vistas como domésticas y por extensión, asociadas al estigma del trabajo femenino.²⁸ Pasaron a denominarse géneros “menores” a las miniaturas, a la pintura sobre porcelana y con acuarelas, al estudio de naturalezas muertas, y a todas las artes aplicadas, particularmente a la tapicería y al bordado. Como en su mayoría son, en casi todas las culturas de hoy día, las manos de las mujeres quienes “retuercen la fibra, componen hilos, generan formas y le otorgan tintes, palabras, conceptos”²⁹: con telas, con hilos, con papel. Las mujeres siempre han ovillado vivencias, recuerdos, mandatos y saberes heredados. Es quizás por esta importancia sentimental apegada al proceso por lo que se ha asociado tópicamente el arte textil a lo femenino.

²⁷ Andrea Giunta, *op.cit.*,pág.,52

²⁸ Ana Paula Simioni: “ Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyán” Revista Proa, n°02, vol.01, Buenos Aires, 2010.

²⁹ Viviana Debicki, en *Poética de los husos Tránsitos posibles en lo textil*. Prólogo de la exposición realizada en el Centro Cultural Paco Urondo. Buenos Aires del 16 de junio al 7 de julio de 2017.

Desde fines del siglo XIX, en nuestro país, las mujeres se integraron en el trabajo asalariado fuera del hogar. El rubro textil, al igual que la industria de la alimentación, las fábricas de cigarrillos y de fósforos fueron los primeros sectores que le dieron un lugar al trabajo de la mujer en una fábrica. Lo textil comenzará a producirse industrialmente y ello repercutirá en la relación de la mujer con esta labor y con los diferentes trabajos derivados de la misma: cose y confecciona ropa para el consumo familiar, por encargo para mujeres diferenciándose así de los sastres y ocupando un lugar social. Cuenta Mirta Z. Lobato que en

Fábricas como las de Ángel Bracera, ubicada muy cerca de la actual Plaza del Congreso unas cuatrocientos cincuenta mujeres confeccionaban vestidos, tapados, trajes para hombres y mujeres, ropa para niños y cascos para los vigilantes. En otras compañías como *Sere* entre quinientas y mil trabajadoras confeccionaban bolsas que se utilizaban en las cosechas de cereal, lonas para cubrir carros, parvas y vagones del ferrocarril y para armar carpas para las cuadrillas de trabajadores varones.³⁰

Los variados usos del Arte textil que tradicionalmente eran funcionales, dado que cubrían y protegían se fueron transformando para dar paso a una gran multiplicidad de recursos y procedimientos que se enriquecen dentro del campo artístico hacia la actual heterogeneidad del hacer, sin siquiera hacer distinciones de género. Viviana Debicki nos acerca a la idea cuando dice: "... con su amplitud de recursos y procedimientos, tan permeable frente a otras disciplinas como afín a las producciones en cruce. En esa heterogeneidad del hacer, que enriquece y amplía los límites de su campo artístico, lo textil nos encuentra en camino."³¹

Pero a este nuevo camino se le están extraviando algunos eslabones en cuanto a los usos y a las prácticas textiles. Mónica Millán describe muy bien esta situación cuando dice que "Las hilanderas y tejedoras son muy viejitas

³⁰ Mirta Zaida Lobato: "Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX" en Laura Malosetti Costa, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

³¹ Viviana Debicki, *Poética de los husos Tránsitos posibles en lo textil*. Prólogo de la exposición realizada en el Centro Cultural Paco Urondo. Buenos Aires del 16 de junio al 7 de julio de 2017.

y la gente joven ya no quiere tejer. Entonces, hay modelos de telas que se están perdiendo. Me gustaría fotografiar eso y hacer una clasificación. También de los puntos. Yo tengo un material enorme. Se podría hacer pero nunca conseguí los fondos”.³² Pero no sólo hay tejedoras “muy viejitas”, sino también están los “viejos tejedores muy sabios pero casi muertos de pobreza”³³ que se han vinculado a la manipulación de grandes telares porque requerían gran esfuerzo físico. El proceso de elaboración de la tela ha sido casi siempre labor de la mujer: el hilar el lino y la lana. Hoy día, estas diferencias no son tan exclusivas, al contrario, las técnicas se combinan, se atraviesan, se intercalan y tanto mujeres como hombres participan de la creación textil en cualquiera de sus propuestas visuales.

Ya a comienzos del siglo XX, la Escuela de la Bauhaus³⁴ intentó fusionar lo funcional con lo estético a objetos cotidianos y la técnica del bordado como labor femenina cobró una identidad más artística, sin embargo la escuela relegó intencionadamente a las mujeres a tareas más “femeninas” como los talleres textiles. Marisa Vadillo en su libro *Las diseñadoras de la Bauhaus: una revolución silenciosa* reflexiona acerca de los ámbitos de repercusión que por aquel entonces tenían los productos de la Bauhaus:

(mobiliario, textiles como alfombras y tapices, objetos de cocina, cerámicas, pinturas murales, etcétera) comprobamos que tienen una naturaleza común muy asociada a la realidad femenina de la época: la mayoría de los productos fueron pensados para el hogar, por lo tanto un espacio que era de dominio femenino absoluto en aquel momento.³⁵

Los propósitos formales de la vanguardia que pretendía incluir las habilidades femeninas como parte de su proyecto de arte no llegaban a ser

³² Mónica Millán en: Georgina Gluzman, “El vértigo de lo lento de Mónica Millán: presentar mundos”. En *Caiana*. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 2 | Año 2013.

³³ Viviana Fulchieri: “Las tramas de la memoria, Más que una tejedora, María Inés Papy es una animadora sociocultural que tiene al tejido como una herramienta para revitalizar viejas tradiciones.” *La Voz del interior*, 18 de mayo de 2014.

³⁴ Nombre derivado de la unión de las palabras en alemán “Bau”: construcción y “Haus”: casa. La Bauhaus fue la primera Escuela de Artesanía, Arte, Diseño y Arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar, Alemania y clausurada en 1933 por el régimen Nazi.

³⁵ Marisa Vadillo, *Las diseñadoras de la Bauhaus: una revolución silenciosa*. Colección de ensayo: El árbol del silencio. Alicante, Editorial Cántic, 2016.

muy claros porque se manifestó hasta los años setenta/ochenta de manera marcadamente desigual. Esa distinción se hace evidente entre matrimonios conocidos de la vanguardia: Josef Albers y su mujer Anni³⁶ (profesora en el taller textil de la *Bauhaus*) trabajaron con motivos y fuentes similares en formatos distintos siendo la pintura (de Josef) mucho más valorada como género hasta recientes recuperaciones. Algo similar sucedió con el matrimonio Delaunay. Robert con sus pinturas y Sonia con sus textiles, diseños y puestas escénicas. Sonia Delaunay fue una activa realizadora y defensora del *arte total en tanto* “la intención de crear una única obra donde se produzca la síntesis de todas las artes (...) que pasa por la fusión de los géneros dentro de cada una de las disciplinas, sigue con el deseo de fusionar las distintas artes y finaliza con la voluntad de que todas estén presentes en una única obra”.³⁷ Como esposa del artista Robert Delaunay el marco de su tiempo hizo que sus propuestas quedaran en el escenario histórico como efímeras manifestaciones de las artes decorativas. Así lo manifestaba ella: “Se comete una auténtica y flagrante injusticia con nosotros dos. A mí me colocaron en las artes decorativas y no quisieron admitirme como pintora completa.”³⁸



48



49

³⁶ Annelise Else Frieda Fleischmann, de origen judío, (Berlin 1899- Orange Connecticut 1944) debe su fama, en gran medida, a su tratado *Del tejer* escrito por ella en 1965 y reeditado en español en una edición ampliada a color por el Museo Guggenheim de Bilbao en el marco de la muestra *Tocar la vista*, 2017/2018 realizada en dicho Museo.

³⁷ Iosune Aizpun Vilchez: “La teoría de la obra de arte total como categoría formal en el primer Romanticismo alemán”, Costa Rica, Humanidades. Revista de la Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica, Volumen 8. No. 1, 2018.

³⁸ Guillermina Valent: “Arte impreso sobre textil”, VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. (Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional La Plata, Buenos Aires, 2012)

48. Anni Albers, en 1937, en su estudio del *Black Mountain College*, fotografiada por Helen M. Post.

49. Sonia Delaunay. Su nombre verdadero era Sarah Ilínichna Stern (Hradyzk - Ucrania- , 1885 - París, 1979), fue una pintora y diseñadora francesa.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, en Europa y en los Estados Unidos, si bien se hace visible una marcada expansión de las técnicas textiles abordadas por artistas muy populares del mundo del arte como Andy Warhol y Joseph Beuys por ejemplo (sólo para citar a algunos de un amplio corpus de artistas de aquella época) aún seguía muy presente la lucha discursiva referida a la identificación de lo textil con el universo de lo decorativo y artesanal entendido como "destreza o técnica empírica o sistematizada, utilizando tecnología no industrial, mediante las cuales se crean o producen objetos elaborados manualmente y/o con escasos recursos instrumentales y/o técnicos, destinados a cumplir una función utilitaria con contenidos artísticos."³⁹. Los materiales y las técnicas del universo textil comienzan a desplazarse a partir de la década de los sesenta hacia lo que Octavio Paz denomina "el lado de la contemplación". Este nuevo estatus entendido como una realidad autónoma y autosuficiente que "...no está más allá de la obra sino en ella misma (...) no posee ya referencia alguna" ⁴⁰. A su vez, en la escena artística de Buenos Aires, con un remarcado desplazamiento temporal se ha registrado que "hasta los años noventa, el bordado, las mostacillas, la brillantina, los plásticos, los esmaltes anacarados no se asociaban al gusto estético erudito"⁴¹ pero es a partir de esos años que ingresan recién como "materiales legítimos". Andrea Giunta señala que las artes menores,"antes aconsejadas solo para señoritas (bordado, cerámica artes de decoración manual, maquetas en miniaturas), ahora podían constituir el repertorio del arte culto, pronto oficial."⁴²

³⁹ Art.2 de la Ley de Protección al Artesano y de Preservación, Promoción, Desarrollo y Difusión de las artesanías, Provincia. De Córdoba, 1990.

⁴⁰ Octavio Paz: "El uso y la contemplación", en *Relación de saberes –variaciones sobre el mismo tema-* artículo publicado en Revista Colombiana de Psicología (publicación semestral del Departamento de Psicología de la Universidad Nacional de Colombia) Bogotá, 2009.

⁴¹ Andrea Giunta, *Feminismo y Arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2018.

⁴² Andrea Giunta, *Ibid.*, pág. 18.

El Arte Textil que se asocia como una apuesta contemporánea extraída de un ámbito articulado con lo funcional y/o decorativo, nos hace reflexionar acerca de la cuestión de las aproximaciones y diferencias entre artes decorativas y Bellas Artes para anticiparse como un cambio de paradigma cultural y revelar la multiplicidad de tramas in-definibles.

2.2 La descentralización de las categorías artísticas: el debate acerca de los entrecruzamientos entre las narrativas canónicas y los lenguajes actuales propios del universo textil.

La especificidad que emana de la obra de arte está, a menudo, determinada por la naturaleza del material elegido para su ejecución, es el carácter del material el que define a la obra. Aquello que puede ser dicho con papel no puede ser expresado con mármol. Esta afirmación significa que todo material posee características fundamentales que, precisamente permiten establecer diferencias netas entre ellos. (...) Como todo material está provisto de características formales y expresivas, parece esencial reconocer la existencia de esta dualidad.⁴³

La expresión se libera de la imagen espacial del lenguaje y de los significados impuestos.⁴⁴

Estas dos citas están emparentadas a pesar de su contradicción. Tienen un tono arbitrario e ilustran muy bien las inquietudes que se abren ante la cuestión de la categorización de las disciplinas del arte. Las categorías artísticas se tejieron al concepto de tradición, se instalaron como institución cultural y se perpetuaron como discurso dialéctico entre pasado y presente. La obra se identifica con un lenguaje determinado y este crea reglas para diferenciarse de otros lenguajes. En otras palabras, la pintura es pintura porque responde a determinados materiales y procedimientos que la

⁴³ Thierry de Duve: “Kunst met papier als arbeid, arbeid met papier als Kunst” (Arte con papel como trabajo; trabajo con papel como arte). International Cultureel Centrum, Anvers. Junio/Agosto/79), en: Centro Argentino de Artistas del Tapiz. *Tramemos*. Buenos Aires, Año 5-Número. 14. Boletín del Centro Argentino de Artistas del tapiz (CAAT), Septiembre 1982. Traducción al francés : M.Verstreten – Traducción al castellano: S. Saltiel.

⁴⁴ Benjamin Buchloch: “Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, en: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid. Ediciones Akal, S.A, 2004.

definen como tal, como por ejemplo, es el caso de la pintura al óleo sobre lienzo. Algo similar sucede en la escultura que refiere al volumen, al grabado por su condición de múltiple, el dibujo abarcará materiales que lo construyen como tal, las instalaciones con la apropiación del espacio, la fotografía estará vinculada al grabado por su condición múltiple y lo textil refiere a la trama que es susceptible de abarcar distintos lenguajes. Pero la cuestión de la diferenciación de las disciplinas en el arte no es sólo propia de nuestros días. Ya en los tratados del Renacimiento, en escritos de Alberti, Leonardo o Miguel Ángel son frecuentes tanto las distinciones entre cada una de las artes plásticas como el reconocimiento de sus caracteres comunes y aún las comparaciones entre ellas y la música, por ejemplo.

Diana Wechsler cuestiona la categorización del arte y tiene una mirada crítica del llamado "arte oficial" que sostuvo estas diferenciaciones hasta mediados del siglo XX. Dice así:

Esa tradición académica es el resultado de un proceso activo e intenso de selección de artistas, obras, modalidades expresivas, iconografías. Uno de los escenarios centrales de esta operación de delineamiento de un perfil del arte oficial fue el *Salón Anual de Bellas Artes*: en cada coyuntura participar o quedar excluido marcaba el adentro o el afuera respecto de lo instituido.⁴⁵

Este orden aparente se ve conceptualmente agrietado y en constante análisis porque en la actualidad no hay reglas que definen a las expresiones artísticas según un orden o cánones arbitrarios. León Ferrari lo explicita de manera muy clara: "Creo que las divisiones son muy adecuadas en botánica, donde existe una necesidad intrínseca de poner etiquetas. En arte, eso es absolutamente dispensable. Si querés tocar mis esculturas, podés hacerlo con las manos, con un arco de violín, como se quiera"⁴⁶.

Jacques Aumont⁴⁷ afirma que el material es uno de los elementos que influye en toda relación individual con las imágenes. Podríamos vincular

⁴⁵ Marta Penthos y Diana Wechsler (coordinadoras), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

⁴⁶ León Ferrari y otro: "Berimbau: artefacto para dibujar sonidos" en Pablo Fessel (comp.), *De Música*. Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación, 2006.

⁴⁷ Jacques Aumont, *La imagen*, Barcelona, Editorial. Paidós, 1992.

esta afirmación con el objeto material de esta tesis y en este caso confirmar que las múltiples variaciones que ofrece el papel como soporte "... trae consigo la semántica de un esquema de apropiación, producción y circulación diferenciado."⁴⁸

Habida cuenta de esta histórica confrontación de los límites y los no límites para definir al arte, Susanne Langer⁴⁹ afirma que "(...)el hecho de que todas las actividades artísticas están vinculadas entre sí ha sido tan evidente como el de sus caracteres distintos".⁵⁰ La autora enfoca el problema de la relación entre las artes partiendo de la distinción entre ellas, indagándose sobre cada una "qué es lo que crea, cuáles son los principios de creación en determinado arte, cuál es su alcance y sus posibles materiales. Por más que los pigmentos y el lienzo de un cuadro ya existían, es fundamental la intencionalidad del creador. Éste les ha dado una organización tal que los convierten en un objeto diferente"⁵¹.

El filósofo argelino-francés Jacques Rancière reflexiona acerca de este tema y sostiene:

No es solo una cuestión de ir más allá de las disciplinas, sino de romperlas. Mi problema ha sido escapar constantemente de la división entre disciplinas, porque lo que me interesa es la cuestión de la distribución de territorios que es siempre una forma de decidir quién está calificado para hablar acerca de qué. La delimitación en disciplinas se refiere a la más fundamental delimitación que separa a aquellos considerados calificados para pensar, de aquellos considerados como no-calificados; aquellos quienes hacen ciencia y aquellos quienes son considerados los objetos de la ciencia.⁵²

⁴⁸ Guillermina Valent, *Arte impreso sobre textil*, Universidad Nacional de La Plata- Facultad de Bellas Artes VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 2012).

⁴⁹ Susanne Langer, filósofa estadounidense nacida en 1895 y muerta en 1985. Seguidora de Ernst Cassirer e influida también por Wittgenstein.

⁵⁰ Susanne Langer, *Los Problemas del Arte*, Buenos Aires, Infinito, 1966.

⁵¹ Susanne Langer, *Íbid.*, pág. 87

⁵² Daniel Martín Duarte Loza cita la entrevista: "Jacques Rancière and Indisciplinarity" de Baronian, M. y Rosello M a Jacques Rancière en el año 2008 en: "Arte indisciplinario" publicado en *Metal* N.º 1 (*Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*) es una revista que reúne, conecta y presenta el trabajo del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) y de sus integrantes, Facultad de Bellas Artes, Universidad nacional de La Plata, julio 2015.

Ante este panorama conceptual en el cual conviven las clasificaciones de los lenguajes visuales (según los procedimientos que los conforman y los materiales que los constituyen) con las intenciones actuales de ruptura de esos parámetros, el Arte Textil se constituye como una nueva variable que señala que los límites entre las técnicas son muy porosos, por tanto difíciles de definir y ordenar. Tanto el papel como la tela se presentan como materiales y soportes con y a partir de los cuales pueden crearse obras que fácilmente podrían denominarse también pinturas, esculturas, objetos, instalaciones, dibujos, grabados, entre otros. Las propiedades que comparten estos dos materiales (versatilidad, flexibilidad, liviandad) tienen la capacidad de convertirse en trama y urdimbre, resultado visual que se convierte en “un instrumento para valuar”, como “la vara con que medir las producciones”⁵³ dentro del circuito que legitima al papel como objeto devenido en obra de arte con intenciones propiamente estéticas y “percibida en su *forma* más que en su *función*”⁵⁴ .

Esta nueva aceptación e inclusión de las obras en papel como disciplina textil responde también a lo que Néstor García Canclini considera “... un nuevo contexto, la apertura de posibilidades históricas diferentes, permite reorganizar las disposiciones adquiridas y producir prácticas transformadoras”.⁵⁵ En las obras textiles “la “hechura” (materia y técnica) y el “sentido” se articulan en una unidad indivisible generando belleza”⁵⁶ para ser parte de los campos legitimadores del arte. En el texto de Georgina Gluzmán se resume con claridad lo dicho con anterioridad:

⁵³ Georgina Gluzman: “El vértigo de lo lento de Mónica Millán: presentar mundos”, En *Caiana*. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 2 | Año 2013. Buenos Aires, 2013: El presente trabajo tiene como objeto la obra *Situación de estudio. El vértigo de lo lento* de Mónica Millán.

⁵⁴ Pierre Bourdieu: “La disposición estética” en *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Barcelona, Editorial Taurus, 1988.

⁵⁵ Néstor García Canclini: “La Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu”, (Introducción) en Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura*, Editorial Grijalbo, Mejico, 1990, sintetiza este concepto como “el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas”, p.3.

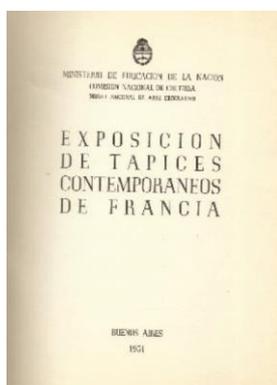
⁵⁶ Maria Alba Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión: “Arte” ¿vs? “Artesanías”*. Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino – Telefónica, 2002: 4. Lo artesanal es percibido como “el lugar donde habita la ‘identidad nacional’, eterna e inmutable.

Por otro lado, desde la segunda mitad del siglo XX se ha asistido a una revalorización de las artes textiles, tanto a nivel internacional como en el contexto latinoamericano. Tras ser postergadas durante siglos, en los que se consolidó el sistema de las bellas artes en oposición a las artes menores, frecuentemente feminizadas, el interés por lo textil ha dado origen a instituciones propias, como salones y premios, a la vez que ha permeado ámbitos antes reservados a las artes mayores. Sin embargo, el ingreso a los lugares de prestigio y legitimación encuentra a menudo resistencias.⁵⁷

En nuestro país, el debate acerca del estatus de la artes decorativas, también llamadas artesanales y las Bellas Artes tuvo un quiebre en la industria cultural cuando se sucedieron tres grandes exposiciones: en el año 1951, una exposición de tapices contemporáneos de Francia presentados en el *Museo de Arte Decorativo*, en 1970 una de la Bauhaus⁵⁸ en el *Museo Nacional de Bellas Artes* y en 1984 una exposición de obras sobre papel titulada *Artistas en el papel* organizada por la gestión del CCCBA que luego itineró por el *Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán* y en el *Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino*.



50



51

50 y 51. Portada y portadilla del Catálogo de la exposición de tapices contemporáneos de Francia en el Museo de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1951.

⁵⁷ Georgina Gluzman: "El vértigo de lo lento de Mónica Millán: presentar mundos", En caiana. Revista electrónica de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 2 | Año 2013. Buenos Aires, 2013.

⁵⁸ Muestra titulada: *50 años Bauhaus*. Exposición alemana bajo el patrocinio de la República Federal de Alemania, preparada por el *Württembergischer Kunstverein Stuttgart* juntamente con el *Bauhaus-Archiv Darmstadt* y organizada por el *Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1 de septiembre al 10 de octubre de 1970.



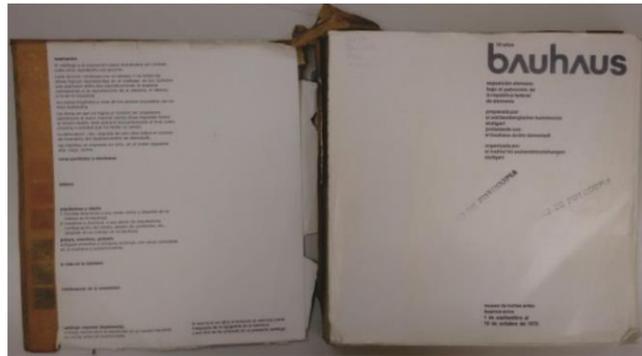
52

52. Exposición *50 años Bauhaus* en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 1970. Foto de archivo. Fuente consultada:

www.bellasartes.gob.ar/museo/historia



53



54

53 y 54. Tapa externa e interior del catálogo de la muestra *50 años Bauhaus*. Fuente: Biblioteca del MNBA.

Las dos primeras exposiciones, tanto la de los tapices como la de la Bauhaus dieron a conocer innovaciones y múltiples variables textiles: Silvia Marrube, jefa de investigación y de archivo del MS dice así:

En los años setenta la realización de tapices se revitaliza gracias a las influencias de los movimientos *folk*⁵⁹ que destacan los aspectos artesanales de las producciones culturales. Se incorporan entonces técnicas provenientes de América y de Europa como el *sprang*⁶⁰, el macramé, el

⁵⁹ La palabra *folclore* proviene del inglés *folklore* compuesta de *folk* (gente, pueblo) y *lore* (tradición o conocimiento). La palabra *folklore* fue inventada por el anticuario británico William John Thoms (1803-1885), para reemplazar el término "Popular Antiquities".

⁶⁰ Antiguo procedimiento de elaboración de textiles elásticos. De origen escandinavo, es una técnica muy antigua (1500 a.C aprox.) Se construye usando sólo la urdimbre, sin trama y se obtiene la apariencia de una red.

collage, el trenzado, el nudo, el *patchwork* y la *pasamanería*⁶¹. También se agregan otros materiales como los provenientes de la industria, como ocurría en otras técnicas artísticas, como el plástico, el acrílico y las fibras sintéticas. De las artes plásticas se incorporaron otro tipo de aportes como el desprendimiento del tapiz del muro y el carácter tridimensional de las obras. *La Bienal de Lausana*, en Suiza, en 1963 y en especial la de 1973, dio lugar a nuevas técnicas, de allí que surgieron dos vertientes, por una parte los diseñadores de cartones para tapices y por la otra los artistas plásticos que realizaban sus propias obras o supervisaban su realización.⁶²

Con estos antecedentes fue el MS el primer espacio que en 1971 institucionalizó una exposición exclusiva titulada *Tapices y Alfombras Contemporáneas* con la participación de artistas argentinos dedicados al universo textil. La multiplicidad de propuestas visuales que se presentaban daba cuenta de aquellos aspectos innovadores que referían a los materiales y a las técnicas que se habían podido ver en otras oportunidades mencionadas en el párrafo anterior. La crítica positiva y la recepción de un público sorprendido contribuyó al pedido de la realización de un *Salón Municipal de Tapices*. “En 1979 ese Salón se hace Bienal y a partir del año 1981 se ha establecido la diferencia entre técnica clásica y técnica artesanal.”⁶³ Estos dos campos de producción textil, lo clásico por un lado: “Técnicas clásicas (realización del cartón en base al cual se ejecuta el tapiz en un taller)”⁶⁴ y lo artesanal por el otro (el telar, el bordado, el tejido, la costura, inclusión del papel, multiplicidad de materiales que se combinan entre sí) que aún hoy a pesar de presentarse “diferenciados, interactúan, se cruzan”⁶⁵ se incluyen en los parámetros formales del Arte Textil que

⁶¹ Conjunto de objetos de decoración confeccionados a base de cordones, borlas o galones.

⁶² Silvia Marrube: “Sobre el Salón y la Colección de Arte Textil” texto publicado en “Arte On line” en el marco de la *Bienal de Arte Textil*, Museo Sívori, Buenos Aires, septiembre a octubre 2015

⁶³ Silvia Marrube: “Sobre el Salón y la Colección de Arte Textil” texto publicado en “Arte On line” en el marco de la *Bienal de Arte Textil*, Museo Sívori, Buenos Aires, septiembre a octubre 2015..

⁶⁴ ORDENANZA N° 36.689. Tapices, Artículo 79. Centro de Información y Archivo Legislativo CEDOM, de la Legislatura porteña, Buenos Aires.

⁶⁵ María Alba Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión: "Arte" ¿vs? "Artesanías"*. Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino – Telefónica, 2001.

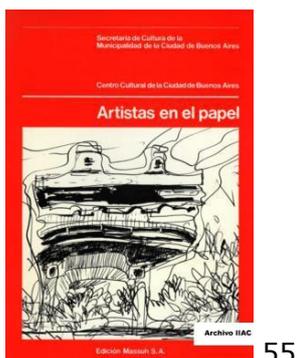
incluyen la trama y urdimbre como condición estructural y a la fibra como elemento constitutivo. En cambio, desde sus comienzos, en el SN que se celebra todos los años en el PG, no se ha subdividido la categoría Arte Textil como lo continúa haciendo hasta el día de hoy el *Salón Municipal* en el MS. La convivencia entre las técnicas clásicas y artesanales se anticipa como un campo de reflexión que fusiona las diferencias de las categorías artísticas para neutralizar la trama legitimadora que pretende clasificar las obras según su materialidad.

Artistas en papel fue un proyecto que convocó a decenas de artistas para que realizaran obras sobre papel de grandes dimensiones. Cada artista recibiría un rollo de siete metros otorgado por la empresa papelería *Massuh S.A* en conjunto con el arquitecto Giesso, quien en su momento era director del CCCBA (Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, actual Centro Cultural Recoleta) Las críticas acerca de aquella muestra destacaba las bondades del papel que se había convertido en un "dato cultural"⁶⁶ y la exposición se articuló con una disquisición sobre la *cultura del papel* que como plantearía Viviana Usubiaga "...dada su condición de vehículo de información (periodística, literaria, artístico-visual) señalaría la oposición planteada entre cultura de masas y cultura de elites. Glusberg afirmaba: "En este sentido, frente a la *cultura* de la tela, que implica una cierta unicidad de la producción, que otorga un carácter de pieza única, exclusiva, al hecho artístico nos enfrentamos con la convocatoria a una cierta democratización (...) es la cultura del papel que refleja como los pintores festejan el gran cambio que se da en el país."⁶⁷ Esta "diferencia ideológica" de los soportes estaba en sincronía con la era democrática al ofrecer igualdad de condiciones para la producción de obras.⁶⁸

⁶⁶ Laura Buccellato y Carlos Espartaco: "Artistas en el papel" en *Artinf*, año 8 n.º 46-47, junio-julio 1984,pág.38.

⁶⁷ Viviana Usubiaga: "'Cultura democrática': nueva fisonomía de los circuitos oficiales del arte." en *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

⁶⁸ Laura Buccellato y Carlos Espartaco: "Artistas en el papel" en *Artinf*, año 8 n.º 46-47, junio-julio 1984,pág.38.



55

55. Tapa del catalogo de la exposición *Artistas en el papel*, CCCBA, 1984.

En sincronía con estas tres exposiciones que posicionaron las obras en papel en los circuitos culturales se sucedieron otras exhibiciones: en el año 1999 el evento *Papel 98* realizado en Centro Cultural Recoleta con más de 200 obras de artistas que trabajaron experimentalmente el papel tanto en escultura, como así también en la pintura, el tapiz, en el espacio y en libros, en el año 2000, la Asociación de Artistas Papeleros de Argentina (AAPA) “durante los meses de mayo-junio-julio realizó muestras con veintiocho artistas: Primero en el *Museo Municipal de Bellas Artes Félix de Amador* de Luján y en el palacio de Belgrano R. *Fundación Mecenas*”⁶⁹ y en el año 2003 en el *Palacio de las Artes-Museo del Papel* de la ciudad de Buenos Aires se llevó a cabo el primer Salón titulado *Papelones* con la obra de treinta artistas con obras gráficas, tapices, troqueles sobre papel.⁷⁰

En resumen, tenemos certezas que en la actualidad en la Argentina los discursos acerca de las definiciones de los lenguajes visuales bajo categorías se fueron enajenando, entrelazando, anudando con otros hilos, descosiendo fragmentos para volver a la trama que en la actualidad es susceptible de ser intervenida con nuevas propuestas, ideas y variables discursivas. “Afirmamos que las diferentes disciplinas mantienen fronteras porosas por fuera de las fronteras políticas y académicas que intentan blindarse”.⁷¹ Y aun así, en destacados circuitos culturales, se mantienen vigentes las estructuras ordenadoras.

⁶⁹ *Papel y Estampa*, Buenos Aires, *Grabart*, No.8, julio-agosto de 2000.

⁷⁰ *Papel y Estampa*, Buenos Aires, *Grabart*, No.15, diciembre de 2003.

⁷¹ Leticia Muñoz Cobeñas: “Globalización y creatividad en el arte contemporáneo” artículo publicado en *Arte e Investigación* (N.º 12), pp. 47-56, Buenos Aires, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. noviembre 2016.

2.3 El calado en papel como dispositivo visual en la Argentina: un nuevo giro estético.

Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar, al menos parcialmente, fuera del mundo del arte.⁷²

Marta Rosler⁷³ (1991)

Bien sabemos que la obra de arte no es sólo un conjunto de herramientas, cuenta también con la "artefactualidad" como condición. Como sostiene George Dickie "estos artefactos pueden tener propiedades (...) perceptibles que son relevantes y propiedades perceptibles que no lo son.(...) Uno puede "percibir estéticamente "tanto las propiedades relevantes como las no relevantes de las obras de arte."⁷⁴ Esta responde también a la construcción del estrato histórico-arqueológico en el que se desarrolla. El autor Josu Larrañaga Altuna lo describe de este modo: "Sus articulaciones multifuncionales pertenecen al mundo en el que habita; sus modos de semiotización o sus prácticas referenciales se nutren de las condiciones de enunciación y de problematización de cada época, de los paradigmas visuales, tecnológicos, éticos, teóricos (...)"⁷⁵. Y continúa:

(...)en la actualidad contemporánea la práctica artística se configura como un tejido rizomático de componentes heterogéneos. La actividad artística se presenta como un conjunto de relaciones entre elementos heterogéneos, entre multiplicidades y no como organismo estanco".⁷⁶ Coincidimos con Félix Guattari que en el arte contemporáneo se ponen en marcha "... las praxis generadoras de heterogeneidad y de complejidad."⁷⁷

⁷² Martha Rosler y Brian Wallis, *If You Lived Here: The City in Art, Theory, and Social Activism : A Project (Discussions in Contemporary Culture)*, Seattle, Dia Art Foundation and Bay Press, 1991.

⁷³ Martha Rosler investiga cómo las realidades socioeconómicas y las ideologías políticas dominan la existencia contemporánea.

⁷⁴ George Dickie: "El objeto estético" en *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 2005.

⁷⁵ Josu Larrañaga Altuna: "El arte sabe: agítese antes de usar" en *Arte e Investigación* (N.º 12), pp. 13-29, Buenos Aires, Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata, noviembre 2016.

⁷⁶ Josu Larrañaga Altuna, *Íbid*, pág.25.

⁷⁷ Felix Guattari, *Caosmosis*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1996.

Siguiendo la línea de argumentación de Aumont, ya mencionada en la página 5 de este capítulo, que da cuenta de la permeabilidad de sentidos que se reflejan en las prácticas artísticas actuales, dado que se construyen sobre una pluralidad de factores, se propone retomar la inquietud sugerida en este apartado que afirma que el calado en papel se configuró como un nuevo dispositivo creativo-visual en la Argentina: en la actualidad, este recurso se reafirma teniendo un crecimiento paulatino en los circuitos culturales.

El calado en papel es por un lado una técnica de producción que connota a la obra cargada de sentidos personales, de conceptos e ideas y de interpelaciones analíticas por parte de un sujeto/espectador como sucede con cualquier obra de arte. Pero por otro lado, el calado también se presenta como un dispositivo denotativo que transforma a las especificidades de la materia en un nuevo lenguaje en comunión con un conjunto de factores de cambio ideológicos y discursivos propios de nuestro país que se debate entre una trayectoria visual histórica con un fuerte anclaje canónico y un aventurado apéndice contemporáneo como objeto de estudio.

Esta técnica que aparenta estar asociada a las prácticas de artistas emergentes en nuestro país, se presenta como una novedad en los circuitos culturales. Se presenta como un fenómeno "indisciplinario"⁷⁸, como un punto de inflexión a partir del cual se amplía el abordaje metodológico desde una triple perspectiva: como si enfocáramos al objeto de estudio, al mismo tiempo, desde tres lugares distintos.

Contemplamos, en principio, al menos, tres ángulos posibles para acercarnos a este nuevo fenómeno estético: Uno refiere a las propiedades novedosas, cuyas especificidades dan cuenta de la versatilidad que construye una multiplicidad de variables visuales, otro ángulo nos acerca a la problemática de la territorialidad, es decir, con qué parámetros se la clasifica y se la delimita como nueva disciplina estética: qué criterios de

⁷⁸ Daniel Martín Duarte Loza: "Arte indisciplinario" Artículo publicado en *Metal* N.º 1 (*Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*) es una revista que reúne, conecta y presenta el trabajo del Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) y de sus integrantes, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, julio 2015.

valoración se ajustan para ser definida como una disciplina del universo textil y quién establece esos límites. El último ángulo da cuenta del *statu quo* que adquiere el calado como técnica y a partir del cual se articulan los debates acerca de la noción de obra que, a través del nuevo uso de la materialidad y su presentación, se consolida la obra en el circuito artístico, categorizándola como arte, y más específicamente, como una innovadora apuesta visual del arte contemporáneo en nuestro país.

La obra de Julia Masvernats es un referente por excelencia en nuestro país para ilustrar visualmente estas tres instancias de análisis. A partir del calado en papel, su obra construye una multiplicidad de variables visuales y que, en palabras de la artista, se acentúan las transformaciones del material. En referencia a su obra explica su proceso:

(...) las imágenes parten de fotografías que tomo o encuentro, de situaciones en el espacio físico generadoras de sensaciones: hilos enredados, nudos de autopistas, paisajes urbanos, edificios en construcción, montañas de escombros, textos, etc). Las convierto en dibujos calados sobre el papel, luego son digitalizadas, vectorizadas, manipuladas, para reproducirlas en una máquina de corte láser. En esta migración de un soporte a otro, de un material a otro, se producen rupturas, traducciones y saltos, reinterpretaciones. La imagen se descompone, se transforma en otra cosa.⁷⁹



56



57

56 y 57. Julia Masvernats, *La rebelión de los artefactos*, Instalación de guirnaldas / teatro de sombras, Premio Arte BA Petrobras de Artes Visuales. Cuarta edición, 2007.

En segundo lugar, la obra de Andrés Paredes, que en 1998 conoció a una profesora suiza en Obera, (Misiones) que lo acercó a la técnica e imagen de

⁷⁹ Julia Masvernats, en entrevista con la autora. 2018.

los *Scherenschnitte* (cortes en papel), es testimonio visual que muestra a partir de sus calados (en papel, lona vinílica o mdf) la "fragilidad del papel, el enjambre de luces y sombras (...) que trae a la memoria los bordados del Paraguay"⁸⁰ y la disolución de todas las posibles arbitrariedades y normas legítimas propias de las categorías artísticas. Las líneas finas, de apariencia quebradizas han ganado autonomía y entretejen el sentido de la obra. Este modo de producción es in-clasificable según las normas propias de los lenguajes visuales que proponen límites según su materialidad y abordajes compositivos. Como bien dice Fabián Lebenglik acerca de su obra: "Paredes no sólo piensa en la materialidad de su trabajo sino que, al tomar volumen, sus líneas en el espacio también proyectan sombras que son una consecuencia del calado. Ausencia y presencia; contrastes que forman parte de su trabajo"⁸¹ y de esta manera su obra atraviesa los parámetros canónicos de las disciplinas artísticas.



58

58. Andrés Paredes, *Vuelo*, Lona vinílica calada y pintada. 500 x 400 cm. Buenos Aires, *Fundación PROA*, 2011.

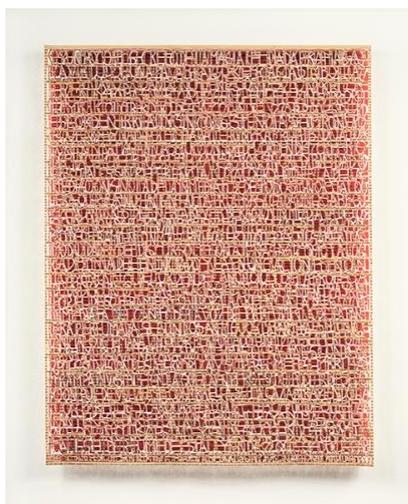
Por último los calados de Pablo Lehmann se consagran en el SNAT: en el año 2008 obtuvo el GPASNAT por su obra *Fibras de texto*, que según las palabras de Laura Casanovas "generan una trama que simula estar hecha de hilos"⁸². El trabajo del material y su factura compositiva se asemejan a

⁸⁰ Ana María Quijano: "Destinada a perdurar, la primavera eterna de Andrés Paredes", jueves 31 de mayo de 2012, Municipalidad de Apóstoles, Misiones.

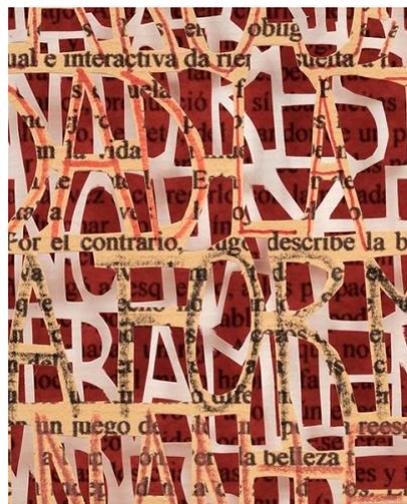
⁸¹ Fabian Lebenglik, "Líneas y otras proliferaciones" *Diario Página 12*, Buenos Aires, Febrero 2015.

⁸² Laura Casanovas, "Premios y legitimación", Redacción *Diario La Nación*, Sección Arte/Muestras, Buenos Aires, 10 de enero de 2009.

un tejido o a la fibra de una tela. La trama y la urdimbre están presentes, factores determinantes para premiar una obra en este Salón. La idea de fragilidad es connotada por el papel, pero además por el trato que le da el artista al calarlo. Como señala Pablo Lehmann: "En palabras de Barthes, el calado extenúa la sustancia sin agotarla y con ello hace ver el vacío. Me interesa darle protagonismo a esa fragilidad, a ese vacío; por eso evito que los volúmenes escultóricos "ocupen" el espacio, quiero que se inscriban en él, que generen texto con ese espacio."⁸³



59



60

59. Pablo Lehmann, De la serie: *Más allá de la urdimbre, Fibras de cuerpo III*, papel calado, 64 x 50 cm. 2008.

60. Pablo Lehmann, De la serie: *Más allá de la urdimbre, Fibras de cuerpo III*, papel calado (detalle)

Estos tres artistas actuales son sólo algunos exponentes en nuestro país que hacen uso de la trama que da como resultado el calado como un lenguaje visual que articula la técnica tradicional con las representaciones contemporáneas. Pablo Lehmann da cuenta de este giro estético y comenta:

La trama es para mí la forma abierta que adquiere necesariamente todo lenguaje y conlleva una posibilidad que le es inherente: cualquier palabra puede ser conectada con cualquier otra en un espacio que es "homogéneamente diverso". Y esas tramas son configuradas en la forma de un

⁸³ Pablo Lehmann en entrevista con Virginia Rioseco: "La palabra como poética material", Buenos Aires, *Arte al límite*, 2011.

objeto, como una forma de evitar la representación, para dar paso así a una presentación –a secas- del lenguaje, escenificado en un soporte.⁸⁴

En la Argentina, el papel calado se teje en la urdimbre de los discursos canónicos que lo sitúan como un Arte Textil y en la trama que atraviesa el status de obra legítima siempre caminando *Tras los pasos de la norma*.⁸⁵

Y cada vez alejado a cualquier clasificación, abierto a cualquier lectura.

⁸⁴ Pablo Lehmann en María José Pero: “El texto esculpido. Pablo Lehmann”, Buenos Aires, *Arte al límite*, 2007.

⁸⁵ Marta Penhos y Diana Wechsler, *Tras los pasos de la Norma, Salones Nacionales de Bellas Artes: 1911-1989*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

Un nuevo lugar para la obra en papel: el Salón Nacional como institución que consagra y legitima.

Durante la inauguración los espectadores, mezclaron los colores. Al finalizar la muestra junté todo el material en una mochila y fui a un edificio en el centro de Buenos Aires subí a la terraza, y desde ahí arrojé todo el papel hacia la calle. Este fue mi primer *Lanzamiento*.¹



61

61. Juliana Iriart, *Lanzamiento*, Palais de Tokio, 18:30 hs. 20 de junio de 2013, París, Francia.

En la imagen aquí reproducida vemos un fragmento del *Palais de Tokio* que es un edificio con estilo *Art Decó*² dedicado al arte moderno y contemporáneo. Ubicado cerca del Trocadero, en París, fue inaugurado en el año 1937.

En esta imagen convive la estructura del edificio con la fugacidad de la acción. Esa estructura es intervenida y en un instante la rigidez de la forma aparenta desvanecerse en el aire: lo impenetrable de ese edificio aparenta alivianarse, dado que el gesto lo interviene dejando una superficie más porosa, desestructurando visualmente su rigidez. La imagen aquí seleccionada también figura la pesadez y la liviandad como dos

¹ Juliana Iriart, *Papel*, Buenos Aires, “Lelé de Troya”, 2002.

² Movimiento de diseño popular de origen francés (abarca a partir de 1920 hasta 1939 aproximadamente). Se caracteriza por la utilización de líneas definidas, formas elegantes y simétricas.

características que son propias del papel. Estas variables las confirma Luciana Lamothe cuando escribe una crítica sobre la obra de Iriart: "Cuando se apila, el papel, adquiere un peso que hace difícil pensar en la unidad como algo tan frágil".³

Los *Lanzamientos* de Juliana Iriart ilustran la trama conceptual de este capítulo que tendrá el foco puesto en dos características opuestas y propias del papel: la solidez y la fragilidad. Estas dos propiedades que se acompañan a partir de la contradicción y que en simultáneo forman unidad, se articulan con la trama discursiva que operan como tamiz (refiriendo a los criterios de selección) de la cultura hegemónica entendida, siguiendo a Bourdieu, como un espacio de reconocimiento arbitrario, social e histórico de su valor en el campo de lo simbólico y a la "aprehensión y la apreciación de la obra que dependen también de la intención del espectador, que, a su vez, depende de las normas convencionales que rigen la relación con la obra de arte en una determinada situación histórica y social..."⁴

La obra de Juliana Iriart resulta un estudio de caso significativo para poder dar cuenta de las intenciones de este capítulo que se presenta como el nudo de la investigación, el cual pretenderá desatarse a partir de un material bibliográfico y fuentes que plantean posturas por momentos, muy contradictorias. En el título del capítulo se tejen varios puntos de análisis que activan el debate acerca de la validación de la obra en papel y que cristaliza las problemáticas en torno a las cuestiones de la legitimidad que se analizan en los espacios hegemónicos de nuestro país.

Se abordarán determinados factores visuales en torno a la organización y a la paulatina modernización cultural que sentó las bases para la renovación de determinados aspectos del estatuto del SN que como bien define Silvia Dolinko, "resultó funcional a los emprendimientos institucionales."⁵ El SN como ejemplo de "una *institución conservadora* entendida en este caso

³ Luciana Lamothe: "Sobre los lanzamientos de Juliana Iriart", 2003. <http://julianairiart.blogspot.com.ar>

⁴ Pierre Bourdieu: "La disposición estética" en *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*, Barcelona, Editorial Taurus, 1988

⁵ Silvia Dolinko; "Redefinición de espacios en los ámbitos oficiales" en *Arte Plural, el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

desde un sentido amplio de *archivo cultural*⁶ que ha podido convivir a partir de la década de los ochenta desde su propia representatividad, con la apertura de nuevos espacios formales para el arte, lugares físicos para la producción y la formación artística, no sólo en la ciudad de Buenos Aires (que si bien se ha establecido históricamente como el centro cultural), sino también en las periferias locales. Esta expansión cultural articuló nuevas plataformas de reflexión como alternativas a situaciones críticas de la dinámica institucional y enmarcó el contexto del debate acerca de la legitimación del papel como obra en el Arte Textil.

3.1 Lo textil en el papel y el papel en lo textil: una relación recíproca que anticipa el debate hacia una nueva inclusión.

En el Arte Textil tiene que haber trama y urdimbre y los materiales que componen a la obra tienen que estar realizadas con fibras. Tanto el papel como el papel de diario se pueden anudar y trenzar y de esta manera forman una trama.¹¹

Queda claro con esta cita de Laura Ferrando que los rasgos que debe portar una obra para ser clasificada bajo la categoría de "Arte Textil" deberá tener como material a la fibra, como factores estructurales a la urdimbre como así también a la trama y como técnicas básicas al anudado y al trenzado. Mientras que estos rasgos que son considerados hasta la actualidad como los factores condicionantes para que la materialidad de una obra se clasifique según la norma establecida, también confrontan con estas palabras de Silvia Sieburger: "Cuando el hilo cuenta algo más allá del hilo, el papel del papel y el mimbre del mimbre, recién allí empieza la obra"¹². Esta confrontación cristaliza los discursos del SNAT que hasta los años ochenta argumentaba la validación de la obra según su técnica y materialidad en sintonía con las disciplinas del arte. Cabe destacar que esta cita de Silvia Sieburger aparece publicada en el año 1988 y se encuentra en un artículo celebrando el VI SNT (1986), en el cual fue premiada la obra de

⁶ Silvia Dolinko, *Íbid.*, pág. 74

¹¹ Laura Ferrando en: "Arte Textil: Más allá del tapiz" publicado en: *ArteZ TV*, 3 de octubre de 2012.

¹² Silvia Sieburger en *Tramemos (Centro Argentino de Artistas del Tapiz)* Buenos Aires, Año 11 - Número. 29. Boletín del Centro Argentino de Artistas del Tapiz (CAAT). Buenos Aires, Octubre de 1988.

Alicia Silman (realizada en cartón corrugado y papel) ya mencionada en el capítulo anterior. En este contexto de transformación del discurso legitimador se hace mención a la amplitud de criterio del jurado que seleccionó las obras, habiendo incorporado otros materiales tales como el papel y el cartón que conforman un nuevo lenguaje visual en el campo textil. Desde esta perspectiva se desarticulan los parámetros tradicionales a los que alude Laura Ferrando.

La presencia de esta obra en un espacio de alta visibilidad introduce un nuevo objeto de estudio que se entrelaza con lo que Arthur Danto denomina "la crítica pluralista" que tuvo lugar alrededor de 1964 cuando se determinó que "una definición filosófica del arte no se vinculaba con ningún imperativo estilístico, por lo que cualquier cosa podía ser una obra de arte."¹³ Esta crítica libera a la obra de su estatuto material como factor determinante para su clasificación: la obra comienza a independizarse de los criterios valorativos que indica la trama discursiva del propio campo artístico institucional. Las palabras de César Paternosto que sostienen que "el paradigma textil, es decir, la matriz geométrica ortogonal inherente a la estructura del tejido opera como una construcción para conceptualizar el espacio, dándole forma, división, dirección y unidad, también como una semántica visual"¹⁴ echa luz sobre el cambio conceptual y visual que se estaba construyendo en torno al universo de lo textil. Este cambio estructural en el paradigma textil lo aclara también Andrea Elías cuando dice: "la matriz geométrica ortogonal del tejido americano que menciona Paternosto conceptualiza el espacio y desafía el tiempo"¹⁵.

Esta pluralidad de nuevos materiales y desafíos compositivos tiene sus antecedentes en los años sesenta cuando las artistas argentinas Gracia Cutuli, Pajita García Bes y María Martorell interpelan el textil tradicional con

¹³ Arthur Danto: "Relatos legitimadores y principios críticos" en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Paidós, 1999.

¹⁴ Cesar Paternosto: *La conexión Norte/Sur: una abstracción de América* en "Temas". Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2000.

¹⁵ Andrea Elías en "El ardid del tiempo. Sobre el paradigma textil contemporáneo." Catálogo de la exposición titulada *El ardid del tiempo. Sobre el paradigma textil contemporáneo* realizada en el Museo de Bellas Artes de la provincia de Salta. 2016.

la consecuente apertura a nuevos soportes, materiales y medios. Gracia Cutuli lo define de esta manera:

He podido comprobar una apertura hacia la experimentación, no ya solo del arte textil en sus diversas manifestaciones, sino de la aparición de los llamados "sólidos flexibles" que, tratados como material textil son una invitación quizás a romper los límites entre la pintura, la escultura y el tapiz, separados por preconceptos que pierden vigencia.¹⁶

Casi en paralelo, desde y por la *Bienal de Lausana* (que era la pauta de la vanguardia textil en ese momento) realizada en el *Museo Cantonal de Bellas Artes y por el Centro Internacional de la Tapicería Antigua y Moderna (CITAM)*¹⁷ en Suiza a partir del año 1962 también se multiplicaron los nuevos desafíos. Desde ahí se discutía el avance técnico y estético. Esta Bienal expandió curiosidad y estimuló a muchos artistas argentinos a promover su arte textil. Ixchel Ledesma describe la repercusión de esta manera: "Si para la construcción de un tapiz era necesario un pintor que concibiera la imagen, un cartonero que la tradujera y un tejedor que la realizara, desde La Bienal ya se sugería una subversión a ese proceso. Una liberación del tapiz a la imagen pictórica que diera cuenta de la fortaleza del textil como lenguaje artístico por sí mismo."¹⁸ Con esta ampliación del campo de trabajo se empieza a hablar de "arte textil" en lugar de tapicería en un intento de hallar una denominación más amplia para las nuevas producciones, "fuera del significado cerrado a un objeto que connota la palabra tapicería".¹⁹ El entusiasmo por la participación vino de la mano del esfuerzo de los propios artistas como Gracia Cutuli fundadora de la Galería *El Sol* junto a su socio Jack Merguerian dedicada solo al tapiz y la creación del CAAT (Centro de Arte Textil Argentino) fundado el 21 de noviembre

¹⁶ Gracia Cutuli citada por Rafael Squirru en el prólogo de *Arte Textil Argentino hoy*. Empresa Bayer Argentina Kraftwerk Union A.G. Colección *Tramando*. Buenos Aires, 1986.

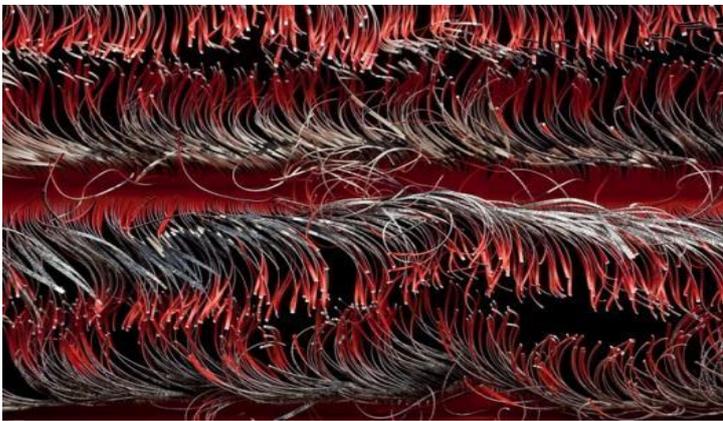
¹⁷ Daniel Giralt-Miracle: "Crisis del tapiz en la Bienal de Lausana" en el Diario *El País*, 30 de agosto 1979.

¹⁸ Ixchel Ledesma: "Territorios. Arte Textil Argentino 1970-1990". Galería Walden. Buenos Aires. 13 de Diciembre 2017 al 3 de marzo de 2018.

¹⁹ Julián Ruesga: "De la tapicería al arte textil" en *Artesan* (revista gallega) No. 2 del segundo semestre de 1989.

1977 "superando improvisaciones, supliendo inexperiencias, con buena voluntad, se fundó finalmente el CAAT²⁰ por Tana Sachs, Antoinette Galland, Azucena Miralles y Carola Segura.

Frente a la obra de la artista Sara Slipchinsky, Juan Carlos Romero plantea que "Papel, que en manos de los artistas visuales ha dejado de ser un simple soporte para los ideogramas, que más tarde pudieron convertirse en letras, ocupa hoy un lugar protagónico y así el blanco es llamado a ser ese espacio que nos sorprende cada vez con su mágica expresión...";²¹ puede considerarse a ésta como la mejor expresión sobre la plasticidad, fragilidad y resistencia del papel que hoy día ocupa un lugar consagrado en el universo textil.



64

64. Sara Slipchinsky, De la serie: *Erótica de papel*. Papel recortado. Detalle. 2009.

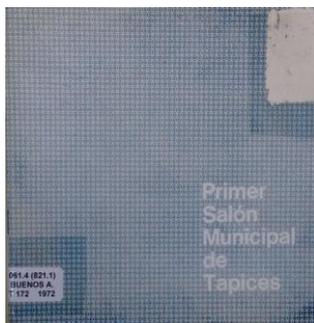
La sección "Arte Textil" que el SN establece a partir del año 1988, reconoce nuevas modalidades en cuanto a técnicas y lineamientos innovadores sujetos a la resolución compositiva. Las llamadas "técnicas personales" y "técnicas mixtas" abundan en las fichas de las obras que allí se presentan. Estas formas de catalogar una obra son menos limitativas y toman forma en base a criterios muy amplios para connotar la combinación de materiales y de técnicas en una misma obra sola. Gracia Cutuli ya lo había anticipado en una entrevista: "De los Salones creo que los menos limitativos son los que nosotros llamamos de Arte Textil. Por eso a veces, no sabemos si es arte

²⁰ Centro Argentino de Artistas del Tapiz (CAAT): "Una especie de editorial" en *Trameros*, Año 1 No.1, julio 1978.

²¹ Juan Carlos Romero, texto curatorial para la exposición *Erótica de papel*. Escuela Freudiana de Buenos Aires, Palermo, Buenos Aires. Agosto de 2009.

textil o estamos incursionando en técnicas mixtas”.²² Lo relevante es entender que esta expansión es producto del conocimiento de los límites que se articula con el conocimiento de las posibilidades.

El enfoque que hacen el SN y el *Salón Municipal* del MS (que inauguró en el año 1972 su *Primer Salón Municipal de Tapices* en la sede ubicada en el Teatro General San Martín - desde 1961 hasta 1995, año en el que obtuvo su sede propia en el Rosedal de Palermo-) en el que “no extrañará al visitante encontrar ejemplares trabajados según las más ortodoxas reglas del género²³, junto a sedas teñidas según el procedimiento del batik, telas bordadas a mano, paños con aplicaciones de otros tejidos, y aún una expresión desusada como es la realizada en cuero, recortado y teñido”²⁴ postulan al tapiz como “disciplina plástica”²⁵ y “despojando a la tapicería de todo efecto prestado de otras artes no quedaba más que el tejido y las fibras; en el límite de su definición, la flexibilidad.”²⁶



²² Gracia Cutuli entrevistada junto a Alicia Silman y Silvia Sieburger en *Diálogo con Artistas Textiles* reportaje realizado por Irene Rey. En. En *Tramemos*. Boletín del Centro Argentino de Artistas del Tapiz (CAAT). Año 12. No. 33, 1990.

²³ Refiere a las técnicas tradicionales europeas como Anudado *Smyrna*, Bordado aguja, Tejido telar, *Gros Point*, *Haute Lisse*, Nudo sueco, *Hooking*.

²⁴ Adolfo Luis Ríbera. Prólogo de presentación en el Catálogo: *Primer Salón Municipal de Tapices*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires de Buenos Aires, Secretaría de Cultura. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 11 de diciembre de 1972.

²⁵ Centro Argentino de Artistas del Tapiz (CAAT): “Una especie de editorial” en *Tramemos* (Boletín). Año 1 No.1, julio 1978

²⁶ Julián Ruesga: “De la tapicería al arte textil” en *Artesan* (revista gallega) No. 2 del segundo semestre de 1989.

63. Portada del catálogo del *Primer Salón Municipal de Tapices*. Museo Sívori, 1972.

64. Portada del catálogo del *VI Salón Municipal de Tapices*, Museo Sívori, 1979.

65. Portada del *VII Salón Municipal de Tapices*, Museo Sívori, 1981.

A partir del año 1979 se hace Bienal con intenciones de posicionamiento cultural muy claras tal como se preguntaba Nelly Perazzo; "¿Cuál es nuestra intencionalidad en este caso? Lograr la auténtica jerarquización del tapiz en la Argentina"²⁷ y a partir del año 1981 se establecen las categorías llamadas "técnicas clásicas" y "técnicas artesanales". En referencia a estas clasificaciones comenta Gracia Cutuli: "Consideramos tapiz a la obra textil para la cual se hayan empleado tanto las tradicionales técnicas del telar a mano, en sus diversos tipos, así como los más variados recursos, fuera cual fuere la libertad en la elección de los materiales o procedimientos de realización."²⁸ En el Catálogo del año 1981 aparece como técnica clásica el "telar alto lizo" y como técnica artesanal (tiento, cerda, madera, pasamanería, fibra animal). Esta diferenciación aún sigue vigente en la actualidad del *Salón Municipal* a diferencia del SN en el cual nunca hubo distinción de esta índole.

La obra de Myriam Jawerbaum *El futuro de la humanidad no está en el guerrero sino en el libro*, fue reconocida con el GPASNAT en el año 2016. La obra reúne la fragilidad del papel que en este caso se muestra resistente porque da cuenta de la estructura de la obra y la dureza del vidrio que por otro lado se muestra frágil como una hoja de papel cortada en fragmentos. Dos materiales que conviven en una obra bajo la categoría textil y distinguida con el máximo premio. Pero esta obra es sólo un ejemplo de un gran corpus de obras que a partir del año 1988, con la institucionalización de la Categoría Arte Textil como certamen nacional, atestiguaron un cambio sustancial en cuanto a la combinación de materiales: algunos de ellos derivados de la fibra y otro no. Esa apertura conceptual da cuenta de lo que

²⁷ Nelly Perazzo en el Prólogo del *Catálogo del VI Salón Municipal de Tapices* del Museo Sívori en el cual también obró de jurado en paralelo a su cargo como Directora del Museo.

²⁸ Gracia Cutuli en *El Tapiz*. Colección *El Arte*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1976.

sostiene Lorena Oporto desde el área de Investigación del Museo Sívori: “perduran las formas tradicionales del tapiz con nuevos elementos formales y compositivos”. Sólo tenemos certezas que pertenece al universo textil porque hay papel hecho a mano con diversas fibras artesanales y porque está la costura como técnica textil.



66

66. Myriam Jawerbaum, *El futuro de la humanidad no está en el guerrero sino en el libro*, Libro IV, Ventanillas de auto vandalizadas recogidas de la vía pública, resina poliéster, fibra de vidrio, papel hecho a mano de algodón, formio, banano y caña ambar 144 x 40 x 36cm, 1988.

Estas nuevas apuestas visuales como estrategias de cambio en diálogo con la ampliación conceptual de los requisitos formales que sostenía el estatuto del SNT hasta el año 1988 resuenan en las palabras de Oporto cuando dice:

Los conceptos de espacio y volumen transformaron la noción del tapiz, a partir de los distintos materiales y técnicas utilizadas. Inicialmente se tejían con lanas, hilos y sedas. Luego los artistas experimentaron con una gran variedad de materiales como hilo sisal, papel, crin de caballo, cáñamo, nylon, fibras sintéticas, metales, acrílicos, cuero, entre otros. Esta transformación en su organicidad permitió el desprendimiento del muro hasta la concreción de obras tridimensionales, como por ejemplo *¿Y ahora qué?* (1991) de Nora Correas.²⁹

²⁹ Lorena Oporto, (Área de Investigación de Arte Argentino- Museo Sívori): “Salones de Arte Textil o “Bienales de Tapiz” artículo publicado en relación a la exposición *Rasgos andinos en el textil contemporáneo*. Obras de la colección en el Museo Sívori, publicado el 8 de junio de 2016.



67

67. Nora Correas, *¿Y ahora qué?* Madera, clavo, cuero, alambre, junco, pigmentos 90 x 150 x 70 cm, 1991.

La diversidad de los recursos para la constitución de la obra hizo crecer a la disciplina Arte Textil para “enmarcar estas nuevas obras, jerarquizándolas e instalándolas en paralelo a las demás categorías de las artes visuales”, puntualiza Oporto, y agrega: “Año a año, el textil contemporáneo se actualiza con nuevos conceptos estructurales, para dar cuenta de las realidades y las problemáticas sociales, con la firme convicción de pertenecer a éste, nuestro territorio, manteniendo la estrecha relación ancestral entre hombre y el tejido”.³⁰

Si bien lo textil aparece entonces en un contexto que Zulema Maza señala como “hibridación del arte... en la cual las disciplinas se han ido diluyendo unas con otras, aún existen muchos artistas que defienden la especificidad de su lenguaje, pintores, fotógrafos, escultores, grabadores, dibujantes, etc; cada uno de ellos está representado en el Salón”³¹ a su vez se instala con mucha presencia como una variable visual en la cual entran en comunión todas las obras que incluyen nuevos materiales que se trenzan con las técnicas tradicionales propios del arte textil. Gracia Cutuli hace una

³⁰ Lic. Lorena Oporto, (Área de Investigación de Arte Argentino- Museo Sívori): “Salones de Arte Textil o “Bienales de Tapiz” artículo publicado en relación a la exposición *Rasgos andinos en el textil contemporáneo*. Obras de la colección en el Museo Sívori, publicado el 8 de junio de 2016.

³¹ Zulema Maza en “Primera Persona”, en Diana B.Wechsler en: *Salón Nacional 100 años Palais de Glace*, Buenos Aires, 2011.

lectura acerca de este cambio y enfatiza: "Como expresión independiente se libera de su campo e invade los otros y se interinfluencia."³²

3.2 La obra y el lugar: una reflexión acerca de tres espacios consagrados que valorizan al papel como la especificidad de la obra.

Mi sensación como artista es que mengua lo institucional. Pero no sólo por los lugares físicos [...] sino por una especie de carencia de masa crítica. Entonces, al desaparecer eso y al legitimarse desde las galerías, se corre el peligro de que se estime lo que se vende y no lo mejor. No se legitima lo bueno.³³

La artista argentina Silvia Brewda, de muy reconocida trayectoria, hace uso del papel como su herramienta artística. Continúa muy activa participando de numerosas exposiciones y entre ellas ha formado parte de la muestra colectiva titulada *Papel sujeto/objeto* curada por Juan Carlos Romero (año 2009 en el PG). Las obras allí expuestas tenían su foco puesto en el papel como centro de la obra. Entre los artistas expositores se encontraban Matilde Marín, Carla Rey y Teresa Pereda entre otros.



68



69

68. Vista de la exposición *Papel sujeto/objeto* en las Salas Nacionales del *Palais de Glace*, Septiembre de 2009.

69. Silvia Brewda, *Masitas y otras cosas*. Litografía – fotograbado – chine collé. 58 x 78 cm. 2009

En esa exposición se exhibieron obras a mi juicio inspiradoras, y esa obra de Brewda como particularmente significativa, porque daba cuenta de la

³² Gracia Cutuli citada por Rafael Squirru en el prólogo de *Arte Textil Argentino hoy*. Empresa Bayer Argentina Kraftwerk Union A.G. Colección *Tramando*. Buenos Aires 1986.

³³ Gabriel Valansi en Eloise Alemany y Victoria Lamdany en *Lo que nos rodea nos refleja*. Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2008.

fragilidad, de la simpleza, de la solidez y de la capacidad de transformación que ofrece el papel. La artista tiene un gran respeto por el papel, lo manipula, lo destrama, lo rearma y le da otro tipo de connotación siempre manteniendo la naturaleza del papel.

Unos años más tarde volví a ver obra de Silvia Brewda, pero esta vez en el año 2004 en *ARTE BA*, en el espacio *1/1 Caja de Arte* de Carla Rey, que desde el año 2002 (año de su primera presentación en el Barrio Joven con el grupo *Instantes gráficos*) hasta el 2013 inclusive se ha destacado año tras año con una impecable presentación de obras pertenecientes a artistas de notoria trayectoria en el mundo artístico. Pero esta vez y todas las veces que me encontraba frente a la obra de Silvia Brewda en un espacio cultural de circulación tan masiva no pude conectar con esa intimidad que emana de la obra de la artista. El papel en estos espacios cobra un tono más expuesto, no tan pleno de silencios y subjetividades que se identifican con su obra. Laura Feinsilber lo describe de esta manera:

A través de los años su obra ha dejado de ser representativa y ha puesto el énfasis en la experimentación de materiales y procedimientos mucho más ligados a su subjetividad. Esto requiere tiempo y a la manera de los alquimistas, espera su reacción en contacto con otros elementos y su consiguiente modificación por lo que el azar también juega un papel importante. Labor minuciosa de cortes de papel que caen en cascada, utilización del Braille como complemento visual pero además simbólico, óxidos, formas inesperadas, cortes circulares en el papel soporte.³⁴

El contexto atravesado con tanto ruido debido a la circulación masiva de los visitantes, empañó los canales para descifrar la magia del silencio que emana de su obra en papel.

Con esta comparación quiero adelantarme a la intención del apartado de este capítulo que señala los propósitos de tres lugares de exposición de la ciudad de Buenos Aires que exhiben al papel como obra: el *Museo de Arte Popular José Hernández*, la *Galería 1/1 Caja de Arte* y el *SNAT*.

³⁴ Laura Feinsilber: “Un ida y vuelta por la obra de Silvia Brewda “en el prólogo de presentación de la muestra de la artista titulada *Ida y vuelta*. Carla Rey Arte Contemporáneo, abril de 2012.

Los espectadores, las críticas y la pluralidad de repercusiones en el circuito cultural dan cuenta de que los artistas han hecho de estos espacios verdaderas instituciones legitimadoras para exponer la obra en papel que es arte como "resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional."³⁵ Cada espacio cultural "pareciera disciplinar a un conjunto diferenciado de personas en torno a un comportamiento hegemónico"³⁶. Esta visión se articula con la teoría *contextual* de George Dickie que define como gobernada por reglas que solo entienden quienes participan en la actividad y por artistas que también crean para un público de algún tipo. Estas reglas sostienen sus ideologías, hacen sus aportes y promueven estrategias de difusión para que el objeto se construya como obra de arte "por el sólo hecho de estar inserto en algún tipo de marco (...) que es responsable de que sea una obra de arte (...) y el marco, a su vez también incluye un papel para el público al que se le presenta el arte."³⁷ Marion Helft remarca que "La galería a veces legitima mejor que ciertos museos que están sometidos a la política. Muchas veces las cosas se han hecho sin las instituciones"³⁸. Todas estas cuestiones nos arriman a la problemática que refiere a las políticas culturales como eje central de las políticas públicas.

En primer lugar, debemos hacer una síntesis muy acotada acerca de las diferentes funciones que cada lugar tiene. El Museo, a diferencia del SN y de la Galería es una institución que reformula permanentemente su identidad y parte de la concepción de patrimonio como un conjunto de bienes que se acumulan; se reconvierten; rinden y apropian en forma desigual dependiendo del contexto histórico y del grupo de pertenencia. El capital cultural de un Museo está inmerso en un proceso social de

³⁵ George Dickie: "La teoría Institucional del Arte" en *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 2005.

³⁶ Américo Castillo: "La memoria como construcción política" en *El museo en escena. Política y Cultura en América latina*. Buenos Aires, Editorial Paidós. 2010.

³⁷ George Dickie: "La naturaleza institucional del arte" en *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 2005.

³⁸ Marion Helft en Eloise Alemany y Victoria Lamdany en *Lo que nos rodea nos refleja*. Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2008.

legitimación que “está abierto para todos los habitantes y que expresa y educa acerca de las distintas características de la población y los hallazgos...”³⁹ La figura del curador forma parte de la estructura interna del Museo, debido a que es la sociedad quien lo construye y a quien le pertenece. Castillo lo define de esta manera: “por lo pronto la legitimación del discurso unidireccional del curador ya está hoy cuestionada y el potencial de la digitalización (...) es también una realidad evidente.”⁴⁰

En un museo se exhiben y se exponen objetos y en palabras de Néstor García Canclini “al repensarlo como medio de comunicación, se trata de que se vean las obras como parte de procesos sociales”.⁴² Si quisiéramos profundizar aún más acerca de las definiciones y funciones de un Museo compartiríamos con Ellis Burcaw (1975) quien, museológicamente, distingue entre exhibición (*display*) y exposición (*exhibit*). “Una exposición es una exhibición más interpretación; o, una exhibición es mostrar [*showing*], una exposición de (de) mostrar y relatar [*telling*”⁴³. La exposición es, además, una puesta en escena de los objetos interpretados con los que se quiere contar y comunicar un relato. Desde un planteamiento de la nueva museología, como es el de Marc Maure (1996), “la exposición es un método; constituye uno de los más importantes útiles de diálogo y concienciación de que dispone el museólogo con la comunidad”.⁴⁴

El *Museo de Arte Popular José Hernández* es el lugar indicado en la ciudad de Buenos Aires que expone y promueve la artesanía como registro de la diversidad cultural y la tradición de nuestro país: los objetos utilitarios y de culto realizados en cerámica, metales, textil y cuero son el foco de investigación de dicha institución. Para que un objeto sea considerado una

³⁹ Américo Castillo: “La memoria como construcción política” en *El museo en escena. Política y Cultura en América latina*. Buenos Aires, Editorial Paidós. 2010.

⁴⁰ Américo Castillo: “La memoria como construcción política” en *El museo en escena. Política y Cultura en América latina*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2010.

⁴² Néstor García Canclini: “¿Que es hoy un museo? De los objetos a las experiencias” en María Paula Zacharias para Diario *La Nación*, sección “Ideas”, 30 de agosto de 2015.

⁴³ Ellis Burcaw, *Introduction to Museum Work*, USA, Altamira Press. Third Edition, 1997.

⁴⁴ Marc Maure, *Le Paysan et le Vikinga au Musée. Nationalisme et patrimoine en Norvège au XIX siècle*. Tidsskriftet Norkisk Museologi, 2004.

artesanía debe tener en primer lugar un “fin utilitario, en segundo lugar una alta transformación de la materia prima y por último debe haber una estrecha unión entre lo estético y lo utilitario”.⁴⁵ La primera exhibición de arte con obras en papel en este museo se inauguró en marzo de 2018. Titulada *Espacios desde vacíos* de la artista Noemí Zlochisti (que expone su primera muestra individual) da cuenta de la incorporación del papel no sólo como un material que construye objetos cotidianos y utilitarios tales que podríamos asociar a un objetos propios de un Museo de Arte Popular, sino que el papel en este espacio hegemónico también expande su funcionalidad y se muestra como plataforma de experimentación. La artista expositora viene del diseño gráfico y desde el año 2008 realiza una colección *Enrollados, papeles con otras vueltas* “de piezas utilitarias construidas en su totalidad con tiras de papel que al desplazarse unas de otras arman cuencos de diferentes tamaños y formas.”⁴⁶ Desde el año 2010 investiga el calado en papel. Esta muestra surgió como invitación del Museo hacia la artista porque había sido premiada en el 2011 en la *4ta Bienal de Artesanías* que organizaba el Museo hasta el año 2017, año en el que se fusionó con el *Concurso de Artesanías* del Fondo Nacional de las Artes que hasta hoy día sigue vigente.

Esta primera muestra de obras en papel que se exhibió en dicho Museo da cuenta de un cambio de paradigma porque el material no sólo es creador de objetos que pueden presentarse en una Bienal de Artesanías bajo la categoría “Otros materiales”, sino que en paralelo nos muestra la transformación de esa materialidad desde un lugar puramente estético desvinculado de su estatuto funcional (en este caso de estudio refiere al cuenco realizado con papel enrollado).

⁴⁵ Camila Feal, Curadora de la muestra *Espacios desde vacíos* en el Museo de Arte Popular José Hernández. Buenos Aires, Marzo de 2018.

⁴⁶ Camilia Feal, Prólogo de presentación de la muestra titulada *Espacios desde vacíos* en el Museo de Arte Popular José Hernández. Buenos Aires, Marzo de 2018.



70



71

70. Noemí Zlochisti, *Tintas caladas 4*. Tintas y acrílico sobre papel. 2018.

71. *El Mar - Homenaje a Jorge Luis Borges*. Papel enrollado, 2011. (Primer Premio en la categoría "Otros Materiales" en la IV Bienal de Artesanías de Buenos Aires organizada por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, el Museo de Arte Popular José Hernández y la Comisión de Patrimonio Histórico.)

No sólo es el MAPJH en la actualidad evidencia un tibio interés hacia la inclusión del papel como material que articula su nuevo estatus de obra autónoma con su marcada especificidad que es la función utilitaria para la creación de objetos populares, sino que otros museos, también afines a las artesanías populares, como es el caso del *Museo de Bellas Artes de Salta* que en el año 2016 presentó una muestra titulada *El ardid del tiempo. Sobre el paradigma textil contemporáneo* también ahondan en la multiplicidad de propuestas textiles, habiendo incorporado al papel como una nueva alternativa.

1/1 Caja de Arte nace por iniciativa de la artista Carla Rey en el año 2004 y se mantuvo en actividad hasta el año 2006 inclusive. Una galería ubicada sobre la calle Nicaragua, en Palermo que se insertó muy bien en el mercado del arte, ejercitó amplios canales de difusión y promocionó a muchos artistas argentinos que trabajaban tímidamente el papel como obra y que hoy día obtienen grandes reconocimientos en los circuitos culturales de nuestro país.⁴⁷

Bien sabemos que el primer propósito de cualquier galería es la venta de la obra como así también la promoción/difusión de nuevas propuestas. Pero Carla Rey que ya desde el año 2001 (año en el cual abrió la galería *Bacano* y en la cual se exhibió por primera vez una muestra exclusiva de obras en

⁴⁷ Pablo Lehmann, María Guerreiro, Malisa Sales, Patricia Salas, Analía Werthein, Tiny Weil, Zina Katz son actualmente artistas consagrados que comenzaron a exponer su obra en la Galería mencionada.

papel titulada *Piedra-Libro*) gestó este segundo proyecto con otros ojos. Roger Colom lo describe así:

El trabajo de una galería de arte es producir sentido. En esta ocasión lo voy a explicar desde el punto de vista comercial. La producción de sentido viene en varias formas: curaduría, exposiciones, catálogos, diálogo con el público, diálogo con coleccionistas, lograr que se escriba sobre el arte que se expone, producir libros y otros materiales. Evidentemente, el trabajo comercial implica otras cosas también, pero sin la producción de sentido, ese trabajo, al cabo de los años, resulta inútil: los precios de las obras se hunden, los artistas son olvidados. Esto de la producción de sentido es un trabajo arduo y son pocas las galerías en Buenos Aires que lo hacen. Una de ellas es *1/1 Caja de arte*, dirigida por Carla Rey, una mujer incansable.⁴⁸

1/1 Caja de arte no sólo fue una galería contemporánea en mostrar casi exclusivamente obras en papel, libros de artista y objetos gráficos, sino que se constituyó como un centro de proyectos, intercambios y de multiplicidad de sentidos que se agruparon por y para el papel. Esta galería no sólo se posicionó favorablemente en el circuito y mercado cultural, sino que supo tejer una red de códigos que anudan a artistas con intereses muy parecidos. Esta trama expandida y resistente no deja de crecer porque Carla Rey es gestora y ferviente entusiasta de proyectos grupales temáticos tales como "Basta de mujeres", 2002 en galería ATICA y arteBA, "Rosa maravillosa" arteBA 2003, "La suerte es loca" Panamá 2004, "Pasional", muestra itinerante; fundadora de tres espacios de exhibición y de gestión cultural: *Bacano*, *1/1 Caja de arte* y *Carla Rey Arte Contemporáneo*; extiende su conocimiento a través de la difusión de catálogos editados por el grupo de artistas *Instantes gráficos* pensado por ella, la divulgación de la obra de artistas que ella presenta como gestora en ferias internacionales contagia confianza y entusiasmo.

En el SN, en cambio, se exhiben obras que apuntan hacia lo que en palabras en Eduardo Médici describe como "un premio en el que todos quieren estar, y esto tal vez sea no sólo por lo que significa el Premio, simbólica y económicamente, sino porque el SN es varias cosas a la vez; lugar de reconocimiento, lugar de medida, lugar de pertenencia y,

⁴⁸ Roger Colom: "Sobre la galería y su directora" texto publicado en el blog de la artista. Abril de 2009.

agregaría, espacio de diálogo de saberes.”⁴⁹ Hoy continúa considerándose como “el más importante del país, por el recorrido de su historia, por el espacio que construyó en estos cien años y por la cantidad de artistas que han participado de sus premios, muchos de ellos claves en el arte nacional”⁵⁰. Se considera legítimo que los premios constituyan la acreditación de la obra y es una distinción para los artistas.

Del 20 de septiembre de 1911 data la aparición del primer *Salón Nacional de Primavera* que tiene su origen en 1877 con la conformación de la *Sociedad Estímulo de Bellas Artes* y su escuela (conformada por un grupo de aficionados del arte que se reunía alrededor del acuarelista y litógrafo italiano Aguyari, como uno de los mentores de los artistas de la nueva generación). El primer Salón realizado en la Argentina pretendía asemejarse a la *Société des Artistes Français* (Sociedad de pintores y escultores franceses establecida en 1881 en París. Su origen data de 1725, año en que se celebró la exhibición oficial de la Academia de Bellas Artes en París). Desde aquél año podríamos decir que el arte en nuestro país se institucionaliza. La exhibición de 1911 se realizó en el *Bon Marché*, actuales Galerías Pacífico, primera sede del MNBA y cargó a esta nueva institución de innumerables expectativas. Esta euforia la confirma Diana Wechsler cuando comenta cómo en el año 1911 cuando Ojeda se hace cargo de la sección *Nosotros*⁵¹, manifiesta: “...Estamos presenciando el comienzo de una nueva era en el arte nacional”⁵². El propio contexto de la Argentina de aquella época sostenía una dependencia ideológica con la Europa que prometía modelos culturales académicos, promovía becas de formación, formulaba cánones de apreciación estética para determinados grupos sociales y transmitía elementos culturales. Esto también implicaba “...la transmisión de

⁴⁹ Eduardo Mé dici en: “Primera Persona” en Diana B.Wechsler en: *Salón Nacional 100 años Palais de Glace*, Buenos Aires, 2011.

⁵⁰ Diego Perrota, *Íbid*, p.290

⁵¹ Revista mensual que aparece por primera vez en 1907. Dirigida por Bianchi y Giusti, procedentes de la facultad de Filosofía y Letras. En los años veinte la revista se convertía en una institución consagrada dentro del campo cultural.

⁵² Diana Wechsler, *Papeles en conflicto, arte y crítica entre la vanguardia y la tradición*. (1920-1930). Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA. 2003.

un sistema de pensamiento, de una organización especial del hombre y sus relaciones, no sólo con la sociedad sino con la historia”⁵³.

Ya al año siguiente, en 1912 se comenzó a convocar desde los primeros meses del año y la mirada fue más crítica y dura frente a la selección de obras. Ya en este Salón se adjudicaron tres premios adquisición. Para el cierre del texto crítico que escribió Atilio Chiaporri⁵⁴, como ferviente entusiasta de estos certámenes, se visualiza el espíritu categórico frente al reglamento y a la selección de los artistas, porque según él “... el artista argentino que no concurra, habrá demostrado una de estas dos cosas: que teme la comparación de su obra o que no puede hacer obra”⁵⁵. “Una obra premiada en el Salón tiene el privilegio de la adquisición oficial, el de instalarse en alguna sala del Museo, y puede llegar a formar parte de las incipientes colecciones privadas de Buenos Aires.”⁵⁶. Por aquellos años el punto más alto de la jerarquía artística en las academias europeas fue la pintura de historia y como cuenta Laura Malosetti Costa: “Los grandes premios de los Salones fueron para esas pinturas de género”.⁵⁷ A continuación, el año 1913 marca un hito dentro de los Salones oficiales, dado que incluye por primera vez el *Reglamento de la Exposición Nacional de Arte* que reproduce las obras premiadas en años anteriores y da a conocer un listado completo de los artistas, ordenado alfabéticamente, consignando además el nombre y las características de las obras presentadas, así como su precio. La periodicidad de las exhibiciones se multiplicaron año tras año construyendo la ilusión de que se estaba creando un verdadero arte nacional. Beatriz Sarlo por otro lado cuestiona los

⁵³ Marta Traba. *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores S.A., 1973.

⁵⁴ Atilio Manuel Chiaporri, (1880-1947) - Desde 1912 fue miembro del Jurado de Salones y desde 1909 hasta 1913 formó parte del personal del diario *La Nación* como crítico de arte.

⁵⁵ Atilio Chiaporri en: Jorge López Anaya, *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.

⁵⁶ Wechsler, Diana. *Papeles en conflicto, arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. (1920-1930)*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2003.

⁵⁷ Laura Malosetti Costa: “Arte e Historia” en Américo Castillo: “La memoria como construcción política” en *El museo en escena. Política y Cultura en América latina*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2010.

elementos que constituyen un arte nacional, afirmando que "... el gusto o la valoración de obras artísticas se forma en la alianza entre factores en tensión como son los criterios de legitimación, rechazos y reinserciones de los productos culturales".⁵⁸ Y sobre esta plataforma se tejen las problemáticas en torno al rol con el cual se lo identifica en la actualidad: como la institución clave que legitima cuando acepta y como un espacio hegemónico que consagra lo que premia.

El SN desde su primera aparición hasta la década del treinta se identificó como una Institución Cultural que tiene un reglamento y su argumento de valoración se atuvo en legitimar y dar a conocer una identidad nacional. Pero difícilmente es sostenible esta apuesta hoy día, porque como bien dice Danto, "Hoy el arte es producido en un mundo artístico no estructurado por ningún relato legitimador (...) en la conciencia artística queda el conocimiento de los relatos que no tienen más aplicación."⁶¹

En resumen, a partir del año 1932 se establece el PG como sede oficial para celebrar año tras año el SN que está organizado por el Estado y en cada nueva edición, incorpora un conjunto de obras al patrimonio nacional. Este patrimonio queda conformado por una colección heterogénea que crece todos los años para convertirse en acervo de la Nación. La red de Instituciones que participan en la organización del certamen, regulan y legitiman su conformación. La paulatina aparición de las disciplinas artísticas publicadas en los catálogos del SN permite dar cuenta de la pluralidad de criterios que se fueron redefiniendo año tras año: mientras que Pintura y Escultura permanecen desde los inicios, Fotografía se incorpora en 1974, Arte Cerámico en 1976, Arte Textil aparece en 1978 como Salón de Tapices y Nuevos Soportes e Instalaciones en 2000, con el antecedente de Investigaciones Visuales entre fines de los setenta y principios de los setenta.

⁵⁸ Beatriz Sarlo en Carmen Hernández: "Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano" en: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad de Venezuela. 2002.

⁶¹ Arthur Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Editorial Paidós Transiciones, 2003.

El SN nace como encargado de mostrar anualmente una selección de obras de producción local. Es una versión selectiva de un corpus de imágenes aceptadas y legitimadas, dentro de un espacio de consagración y prevalece como un conjunto icónico frente a un determinado grupo social. Es así como el SN, a través de los años, adquiere importancia y valor público, no solamente como el representante de una unidad visual que muestra la solidez de las producciones nacionales, sino que a su vez se configura como una plataforma de reflexión que hace presente el debate acerca de las problemáticas vinculadas a los criterios y a las políticas de aceptación y de rechazo por parte del jurado. El acento legitimador que ofrece el SN difiere tanto del Museo como medio de comunicación colectiva y agente democratizador de la cultura, así como de una galería con un fuerte énfasis en lo comercial.

La obra en papel exhibida y/o expuesta actualmente en un Museo, en una Galería o en el SN refleja el paulatino crecimiento y aceptación de este material/soporte ya constituido en obra. Atravesado por canales de difusión masiva de gran alcance popular que, sujeto a grandes desafíos y permeable a nuevos usos, lo ubican finalmente en un objeto de contemplación.

3.3 Tres momentos de discusión acerca de la legitimación de la obra en papel en el *Salón Nacional de Tapices* y en el *Salón Nacional de Arte Textil: 1978 – 1986 - 2000*

La trama de la vida humana se compone de hilos que vienen del pasado, entretejidos con otros formados por el presente. Desperdigados entre ellos, todavía invisible para nosotros, están los del futuro. El presente eterno: los comienzos del arte.⁶²

Esta cita de Sigfried Giedion nos sumerge en los tres momentos de discusión como ejes temporales que se proponen en este apartado. La selección no es azarosa y da cuenta de lo que la cita inicial también reafirma: para tejer una trama no debemos olvidar “los hilos que vienen del pasado, entretejidos con otros formados por el presente.”. Estas tres instancias que a continuación se presentan echan luz sobre los tópicos

⁶² Sigfried Giedion: “Fibras 09. Arte textil contemporáneo”. (Exposición de arte textil) en *Espacios para el Arte y la Cultura*. Organizan: Obra Social Caja Madrid. Madrid, 2009

conceptuales que conformaron en primer lugar al SNT en el año 1978. En el año 1988 aparece como SNAT con un reglamento que sacó las dos secciones (Sección 1: obras diseñadas y ejecutadas por sus propios autores que comprende dos apartados A -creadas y realizadas por un solo autor- B las creadas por un equipo de autores. Sección 2: obras realizadas en base a cartones creadas por un autor y ejecutadas por artesanos.). Esta modificación anticipó una mirada inclusiva que desató un orden establecido anticipando un nuevo giro estético y más expansivo. A partir del año 2000 se refuerza la hipótesis inicial que refiere a la legitimidad de nuevos materiales, recursos y técnicas vinculadas al quehacer textil. El Arte Textil se incluye por primera vez en un catálogo que reúne a todas las demás disciplinas titulado *Salón Nacional de Artes Visuales*. Este último hecho se presenta como la coyuntura que cambia el paradigma de los criterios de selección y de premiación de las obras dentro del actual SNAT y que da como resultado continuas miradas transformadoras sobre las prácticas estéticas tradicionales en la Argentina.

El papel como recurso estético ha tenido un gran desarrollo para posicionarse hoy día como objeto de contemplación aceptado en una disciplina artística validada por los criterios de un espacio legitimador como lo es un SN en nuestro país, siendo el Municipal a partir del año 1972 y el Nacional a partir del año 1978 los certámenes más considerados para la consagración de la obra. Gracia Cutuli, relata algunos antecedentes que enriquecieron la experiencia creativa textil:

A mi regreso de Francia continué diseñando alfombras para la empresa de Jack Mergherian, quien se interesó sobre la posibilidad de hacer tejer tapices en Buenos Aires cuando relaté mis experiencias en París. Entretanto, Claudio Segovia había reunido una importante colección de tejidos de Santiago del Estero, Catamarca y Salta, durante su periplo por parajes donde se mantenía viva la rica tradición del tejido en el país. Estas piezas serían expuestas en diciembre de 1963 junto con obras creadas por Claudio Segovia y por quien suscribe, invitados por el director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Hugo Parpagnoli. Esta misma muestra sería exhibida en 1964 en la *Pan American Union*, Washington DC, por invitación de Rafael Squirru. En 1963 se formó el *Taller del Río de La Plata*, dirigido por Antonio Berni, cuyos tapices se expusieron en Punta del Este en 1966. Mara Kurchan expuso desde 1963 hasta 1970 sus obras textiles en Buenos Aires y en varias ciudades del país.

En 1964 Josefina Robirosa presentaba en el Museo de Arte Moderno su exposición de tapices tejidos por Jacques Larochette, cuyo padre, Armand, emigrado de Francia, había instalado su taller en 1948 en la ciudad de El Bolsón. Luego llevará sus muestras a Estados Unidos. En agosto de 1964 se expusieron alfombras de Alberto Churba en *Estudio CH centro de arte y diseño*. 1964 sería el año de la fundación de la *Galería El Sol*, la primera en América dedicada al arte textil. Ninguna galería de arte en Buenos Aires se animaba a mostrar tapices, lo que impulsó a Jack Mergherian a la osadía de crear una galería especializada. Mergherian era director técnico, yo directora de arte y encargada de la difusión⁶³

Gracia Cutuli describe a la *Galería del Sol* como un centro de atracción y de difusión del Arte Tapiz. Dice así:

Entre sus cualidades fue la única que invitaba sin gasto alguno a los artistas a diseñar cartones que luego se tejían en su taller para exponer en la galería. Los artistas aceptaban como distinción ser invitados, citaré alguno de los prestigiosos creadores: Carlos Alonso, Héctor Basaldúa, Ary Brizzi, quien estudió la inclinación de las líneas en el tejido para que sus perfectas armonías no se vieran traicionadas por el insoslayable crecimiento ortogonal. Entre otros Víctor Chab, Benicio Núñez, Rogelio Polesello, Josefina Robirosa, Nicolás Rubió, Claudio Segovia, Clorindo Testa a las que sumo mis muestras anuales. Además se cedían las salas a artistas creadores independientes tanto de la Argentina como del exterior, entre ellos: los tapices que María Martorell había hecho tejer en Cafayate y los de Joan Wall, Tana Sachs con sus batiks y también invitada para tejer sus diseños, bordados de Estela Serra, pinturas de Roberto Duarte, esculturas Carlos de la Mota, cerámicas de Carlos Bartolini y tantos otros.⁶⁴



72

⁶³ Gracia Cutuli: “El Arte textil revisitado”. Texto publicado en el catálogo de *El ardid del tiempo. Sobre el paradigma textil contemporáneo* con la curaduría de Andrea Elías (Exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de Salta. 22 de julio al 8 de octubre de 2016).

⁶⁴ Gracia Cutuli en *El tapiz*. Colección El Arte. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1976.

72. Portada de la revista *Tapices* editada por *Galería del Sol*, 1966.

En 1966 se inauguró el *I Salón del Tapiz*, Premio *Galería El Sol*, en conjunto con el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En la presentación del catálogo, el director Hugo Parpagnoli, comentaba: “El catálogo de los nuevos diseños de un país no sería completo ni contemporáneo si no tuviera el capítulo tapices”⁶⁵. El crítico argentino Cayetano Córdova Iturburu escribía sobre el Salón: “Un arte argentino del tapiz se está gestando al amparo de esta magnífica iniciativa, un arte que tendrá seguramente nuestro sello, la marca de nuestro país y de nuestro tiempo, porque está siendo realizado por artistas nuestros, de mentalidad y sensibilidad actuales”⁶⁶. Este panorama alentador que da cuenta del paulatino crecimiento del Arte Textil en nuestro país, también tuvo en correlato con los acontecimientos textiles de nivel internacional: Algunas tendencias de esa época fueron: *Fibra-Espacio* en la Bienal de Lausanne del año 1983, *Escultura textil* en 1985 o *El textil vuelve al muro* en 1987. Y fuera de la bienal encontramos la *Stoffwechsel* en la Documenta de Kassel de 1982, *Architextures 85* en París, *Fibres et Fils* en Belfort en 1988 o *Fiber R/Evolution* en 1987 en Estados Unidos.

Con estos antecedentes relevo tres hilos temporales que se entretujan para armar la trama de la discusión que a continuación se desarrolla:

1. El *Primer Salón Nacional de Tapices* de 1978: las obras de Nora Aslan y Gracia Cutuli son premiadas.
2. *VI Salón Nacional de Tapices* de 1986: La obra de Alicia Silman abre el camino hacia el cambio del Tapiz al Textil
3. El *Salón Nacional de Artes Visuales* del año 2000 con una mirada más expansiva hacia nuevas disciplinas nucleadas todas por primera vez en un solo Catálogo.

⁶⁵ Hugo Parpagnoli, *Primer Salón del Tapiz, Premio galería El Sol* (catálogo), Editores Galería El Sol y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buenos Aires, 1966

⁶⁶ C. Córdova Iturburu en Gracia Cutuli: “El arte textil revisitado” en el catálogo de la exposición *El ardid del tiempo*. Museo de Bellas Artes de Salta. Salta, septiembre de 2016.

Cabe aclarar que estos tres ejes temporales son sólo un recorte de la historia del *SNAT* y el acento está puesto en determinadas obras que figuran como antecedentes y que hicieron posible el camino hacia la consagración de la autonomía del papel vinculado al universo textil.

En el apartado 3.2 ya presenté un breve recorrido del origen y del desarrollo del SN. Podemos decir que hoy, si bien fue ampliando sus secciones para incorporar nuevos lenguajes visuales, omitiendo algunos límites en cuanto a las representaciones visuales, a su vez se sigue regulando año tras año sobre su propia plataforma discursiva que pone el énfasis en la problemática de lo nacional ya no como ventana al mundo, como apertura, “como un recurso más entre los discursos políticos, propuestas educativas, escritos, publicidad y literatura...”⁶⁹ sino todo lo contrario, como dispositivo normativo que construye identidades en ciertos grupos sociales. Atendiendo al pensamiento de Luis Camnitzer, quien desde un punto de vista sociológico afirma que “el arte como disciplina es un excelente instrumento de construcción y afirmación de representaciones sociales”⁷⁰, podemos remarcar a modo conclusivo que las políticas del lenguaje que se construyen en este tipo de espacio legitimador son exclusivas a ciertos grupos sociales.

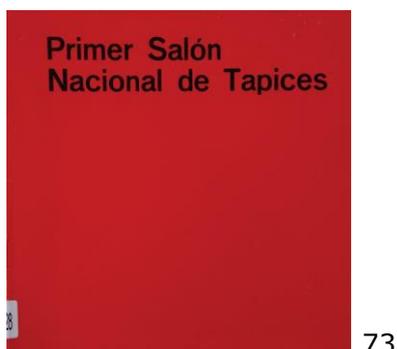
Nos remontamos al 17 de noviembre del año 1978 cuando se inaugura el *Primer SNT* en las SNE sobre la calle Posadas, en el cual resultan premiadas Nora Aslan y Gracia Cutuli. En aquél año las obras de tapicería se reglamentaban bajo las técnicas tradicionales “(...) alto y bajo liso, alternan con trabajos de macramé, trenzado, crochet, bordado, collages⁷¹, batik, etc.

⁶⁹ Diana Wechsler, *Papeles en conflicto, arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. (1920-1930)*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA, 2003.

⁷⁰ Luis Camnitzer en Carmen Hernández: “Más allá de la exotización y la sociologización del arte latinoamericano”. En: Daniel Mato (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad de Venezuela, 2002.

⁷¹ Silvina Trigos define al “*tapiz – collage*” como la obra que se logra uniendo todas las partes entre sí, superponiendo telas unas sobre otras, o integrando las partes a un fondo. Buenos Aires, Centro Argentino de Artistas del Tapiz. *Tramemos*. Año 4. Número 11. Boletín del Centro Argentino de Artistas del tapiz (CAAT). Octubre 1981.

Desde paisajes y figuras, hasta objetos textiles y tótems, la gama de todo posible quehacer en esta especialidad, está presente".⁷²



73. Portada del *Primer Salón Nacional de Tapices*, Buenos Aires, 1978



74



75



76

74. Gracia Cutuli *Componga un vuelo de gaviotas* (tapiz combinable) telar alto lizo. Gran Premio de honor, Salas nacionales de Exposición, 1978. (de esta manera aparece en el catálogo)

75. En color publicado en el catálogo del año 2000.

76. Nora Aslan, *Continuo*, telar alto lizo. Primer premio.

El SNT se desprende de una larga etapa de gobierno militar y con fuertes ansias al regreso de una etapa democrática. Cristina Rossi comenta que en esta etapa se puso el foco en la "redefinición del rol del estado, ya que el mercado sería el único regulador de las transacciones sociales"⁷³ y los

⁷² Centro Argentino de Artistas del Tapiz (CAAT). *Tramemos*. Año 1-Número. 2. Boletín del Centro Argentino de Artistas del tapiz Buenos Aires, Octubre 1978.

⁷³ Cristina Rossi: "Como un hilo de agua en la arena" en Marta Penhos y Diana Beatriz Wechsler, *Tras los pasos de la Norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

certámenes nacionales estaban aún en estrecho vínculo con regulaciones relativas a las formas en las que las obras debían presentarse, teniendo muy presente el clima de autocensura, nivel de represión y actuaciones de descalificación por parte del jurado que tenía un reglamento oficial que advertía que las obras no debían ser "... lesivas a los principios de la tradición cultural argentina." ⁷⁴ Asimismo aguarda su reconocimiento inicial entremedio de una trama de críticas voraces por parte de algunos artistas: "...abunda la mediocridad, algo a lo cual ya nos vamos acostumbrando a fuerza de conocer los resultados de este tipo de certámenes y no faltan tampoco las obras decididamente malas."⁷⁵ El nacimiento del SNT de ese año también convivió en paralelo con el escándalo del *LXVII Salón Nacional de Artes Plásticas* cuando la obra de Julio Barragán obtuvo el Gran Premio de Honor en medio de las cartas abiertas, notas aclaratorias a raíz de la repentina renuncia de Kenneth Kemble como miembro del jurado comenzadas las sesiones. En esa votación estuvo presente el hermano del artista premiado, lo cual también empañó la seriedad del jurado. Y es en "este contexto, la crítica al Jurado, a la deficiencia de las normas aplicables y a la injusticia, así como la exigencia de mayor transparencia esgrimida en nombre del público se instaura en el exiguo espacio que había para la denuncia en los años de la dictadura"⁷⁶ y a pesar de estas disputas y de un clima hostil, el SNT pudo abstenerse y sus claras intenciones cimentaron las huellas para un notable y paulatino crecimiento.

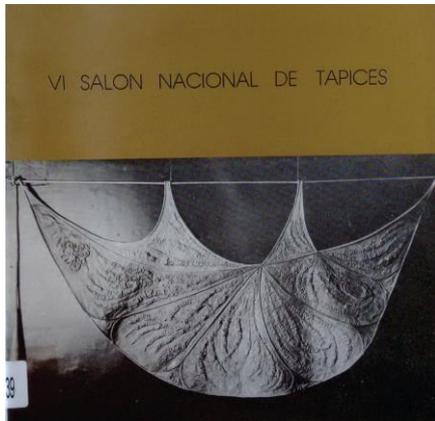
La primera obra realizada con papel está registrada en un catálogo oficial del VI SNT de 1986 que se celebró nuevamente en las SNE del PG (que se reabrieron un año antes, 1985, luego de cinco años durante los cuales el SN exhibió su acervo en otros espacios por falta de lugar: en el año 1980 en el MNBA y entre 1981 a 1985 en el *Centro Cultural Malvinas* ubicado en las

⁷⁴ Diana Wechsler, *Desde el Salón 100 años. Palais de Glace*. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Buenos Aires, 2011.

⁷⁵ Aldo Galli, *La Prensa*, 23 de septiembre de 1978 en Cristina Rossi: "Como un hilo de agua en la arena" en Marta Penhos y Diana Beatriz Wechsler, *Tras los pasos de la Norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

⁷⁶ Cristina Rossi: "Como un hilo de agua en la arena" en Marta Penhos y Diana Beatriz Wechsler, *Tras los pasos de la Norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero. 1999.

Galerías Pacífico). En este Salón, la artista Alicia Silman con su obra *Serie de la danza: Personaje mítico iniciando el vuelo* obtiene el Gran Premio de Honor del VI SNT.⁷⁷



77

77. Portada del VI *Salón Nacional de Tapices* en el cual resulta premiada la obra de Alicia Silman, 1986.



78



79



80

78. Alicia Silman, *Serie de la danza: Personaje mítico iniciando el vuelo* (cartón corrugado: tres hojas de papel de fibra vegetal, dos lisas y una ondulada pegadas entre sí. Medidas: 1.60 x 2.10 x 0.60m), 1986 (De esta manera aparece en el catálogo)

79. En color publicado en el catálogo del año 2000.

⁷⁷ Obra publicada en Centro Argentino de Artistas del Tapiz (CAAT), *Tramemos*. Año 81 -Número. 24. Boletín del Centro Argentino de Artistas del tapiz, Buenos Aires, Octubre de 1986.

80. La obra de Alicia Silman aparece publicada en el boletín del CAAT *Tramemos*. Año 8. No 24. Octubre 1986.

En el año 1988 el SNT se denomina SNAT , celebrando su VII edición en el PG: los materiales y las técnicas que aparecen en ese catálogo son la gasa, el collage, la técnica mixta (denominación que se incorporó con mucha fuerza en el vocabulario artístico que da cuenta de aquellas obras que tienen una notable mezcla de materiales) y el telar alto lizo.

Es a partir de estas nuevas inclusiones cuando se empieza a hablar de *arte textil* en lugar de *tapicería* para poder abarcar trabajos que ya escapan de lo funcional. Gracia Cutuli reflexiona una vez más acerca del tema y echa luz sobre el tema cuando dice: " frente a técnicas que ni siquiera emplean el telar, muchos han preferido llamar a las obras "arte textil"; "arte de textura"; "experiencias con fibras" o como en una interesante exposición en Nueva York titulada "enredos deliberados"⁷⁸ La artista Nora Correas obtiene en ese año el Gran Premio de Honor con su obra *No está muerto quien pelea*, una obra realizada con trenzados de cestería.⁷⁹ Como contracara de esta aceptación Jorge López Anaya escribe una fuerte crítica en el diario *La Nación* el 20 de agosto de 1988 que da cuenta de la tarea de selección del jurado que con "destacado criterio" premiaron la obra de la artista en un contexto "peligroso" del arte textil:

Este es un momento peligroso del arte textil. En las obras expuestas se advierte la ausencia de una afirmación estética de la unidad de forma y contenido. Pocos atienden al juego auténtico de las correspondencias entre el tema y el medio, entre el pensamiento, los procesos expresivos y los materiales que operan como soporte. El arte textil corre el riesgo de recrear la trivialidad de los academicismos, no por sus escenas banales, sino por los peligrosos mimetismos de las imágenes de tendencias pictóricas pretéritas, la materialidad de algunas, las "acumulaciones", las ideas pseudo conceptuales de otras. Lamentablemente las aproximaciones a las nuevas posibilidades del arte textil, las vías abiertas con la inclusión de los materiales sintéticos, la

⁷⁸ Gracia Cutuli citada por Rafael Squirru en el prólogo de *Arte Textil Argentino hoy*. Empresa Bayer Argentina Kraftwerk Union A.G. Colección *Tramando*. Buenos Aires, 1986.

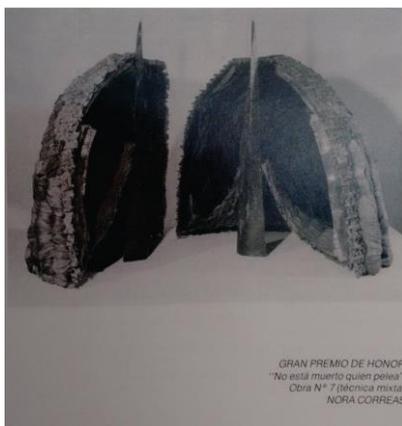
⁷⁹ Obra publicada en Centro Argentino de Artistas del Tapiz (CAAT), *Tramemos*. Año 11 -Número. 29. Boletín del Centro Argentino de Artistas del tapiz, Buenos Aires, Octubre de 1988.

madera, el papel –industrial o artesanal– no parecen haber sido comprendidas por la mayor parte de los expositores.⁸⁰



81

81. Portada del *VII Salón Nacional de Arte Textil*, 1988



82



83

82. Nora Correas, *No está muerto quien pelea*. Cestería. Gran Premio de Honor, 1988.

83. Publicación de la obra premiada de Nora Correas en el boletín *Tramemos*, CAAT, Año 11, No. 29, octubre 1988.

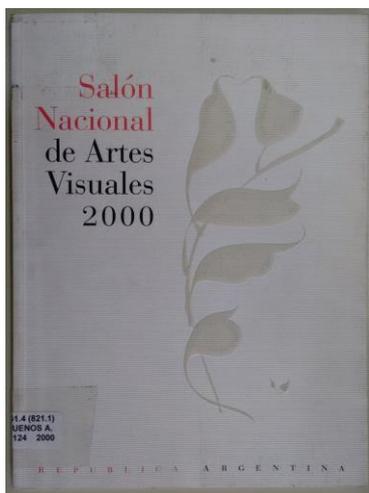
Silvia Sieburger en un artículo publicado en la revista *Tramemos* en el año 1990 lo celebra de esta manera:

La selección del *VII Salón Nacional*, resultó un recorte que no desnaturaliza las características de la entrega general. Una manera de desnaturalizarla hubiera sido, por ejemplo,

⁸⁰ Jorge López Anaya: “Se destaca Nora Correas en el VII Salón de Arte Textil”, Diario *La Nación*, Buenos Aires, 20 de agosto 1988.

dejar de lado lo que no fuera específicamente textil, o siendo algo más amplios, lo que no tuviera un porcentaje suficiente en el empleo de la materia o técnica textil que justificara su inclusión en un salón de Arte Textil.⁸¹

Por último en el catálogo del *Salón Nacional de Artes Visuales 2000*, aparece publicado en la sección Arte Textil como Gran Premio "Presidencia de la Nación Argentina" Adquisición la obra de Berta J. Teglio titulada *Sálvese quién...¿quién?* y como primer premio la obra *La memoria de las redes* de Pupy Rymberg. Ana Manzoni e Isabel Ditone también son premiadas.



84

84. Portada del catálogo *Salón Nacional de Artes Visuales 2000*.



85



86

⁸¹ Silvia Sieburger. Revista *Tramemos*. Año XII. No. 34. Buenos Aires, diciembre de 1990.

85. Berta Teglio. *Sálvese quién...¿quién?*. Técnica personal 100 x 122 x 180 cm.

86. Pupy Rymberg, *La memoria de las redes*. Técnica personal, papel teñido, dorado a la hoja - 200 x 200 x 260 cm.

En este catálogo figuran las disciplinas Arte Cerámico /Arte Textil/ Dibujo celebrados en las Salas del *Buenos Aires Design* de Recoleta. Escultura en *Centro Cultural Recoleta* y Pintura, Grabado, Artes Electrónicas y Fotografía en las SNE del PG.

Las técnicas que aparecen en este Salón también cristalizan la pluralidad de alternativas visuales que se fueron agregando a este Salón: técnica personal- papel teñido- dorado a la hoja- doble urdimbre- papel- trama metálica intervenida- lanas, piedras, huesos, técnica mixta, bastidor tejido, escultura textil, alto lizo, gobelino son algunos de los tópicos visuales que se reiteran con más frecuencia hasta la actualidad como "procedimientos textiles".⁸² Sabemos que el Salón es un espacio de consagración y de legitimación con la capacidad de aceptar, rechazar, premiar y adquirir con una frecuencia anual nuevas obras para su patrimonio. El clima que se registra en esos meses tiene un tono particular para los artistas que se presentan: se preparan obras especiales, de gran tamaño pensadas para ese espacio en particular y los artistas sólo esperan respuestas favorables . En palabras de Diana Wechsler, entre "septiembre y octubre es posible registrar las tensiones entre las posiciones estéticas dominantes en distintos períodos y la emergencia de nuevas versiones que buscaron quebrar el orden dentro de la *institución arte*"⁸³. La orientación del gusto, las políticas de selección y la importancia hacia la formación de una tradición artística redefinida en distintos momentos de nuestra historia cultural son la coyuntura artística para abrir el debate hacia la inclusión y poner en jaque los límites estéticos definidos y "el *Salón Nacional* constituye un espacio

⁸² Reglamento 2012 del Salón Nacional. Salas Nacionales de Exposición. [http:// www.palaisdeglace.org](http://www.palaisdeglace.org).

⁸³ Diana Wechsler, *Desde el Salón 100 años. Palais de Glace*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación., 2011.

para la toma de posición que aparece atravesada por las luchas que se libran en el campo artístico frente al campo de poder".⁸⁴

La expansión de la materialidad del papel que deviene en protagonista, lo que configura la identidad de la obra ha tenido una larga trayectoria y un andar muy enriquecedor que logró detener el foco en su concepto para abrir nuevos canales y reafirmarse dentro del campo institucional. *El papel en el Arte textil* inaugurado como Salón en abril de 2016 en el CAAT, es el comienzo de un nuevo hilo que se desprendió de esa sólida urdimbre para tramar la escritura de un nuevo discurso artístico.

⁸⁴ Cristina Rossi: "Como un hilo de agua en la arena" en Marta Penhos y Diana Beatriz Wechsler, *Tras los pasos de la Norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* Buenos Aires, Ediciones del Jilguero. 1999.

El protagonismo de la materialidad del papel tiene un rol determinante en la configuración de las obras de destacados artistas argentinos.

Digamos que el papel puede verse como soporte, como materia sobre la que se dibuja, pinta, graba, pegan cosas, se gofra, se corta, se escribe, se imprime, el artista elige entre una gama de texturas, colores y gramajes de papel comercial y se expresa sobre él usando una o diversas técnicas. Pero el papel también puede verse como lenguaje, como expresivo en sí¹

Esta cita de Wicky Sigwald nos invita a recorrer este último capítulo poniendo el foco en la elección de la materialidad que hace el artista como elemento central de su obra para crear poéticas visuales. La pluralidad de expresiones, sensaciones, impactos, lecturas y connotaciones que emanan de una obra están en estrecho vínculo no sólo con la intencionalidad del artista que la crea, sino también en cuanto al material que la conforma. Los capítulos anteriores nos muestran, en un primer abordaje, los factores que determinan las similitudes entre la tela y el papel concluyendo que ambos materiales forman parte del universo textil. En una segunda lectura, ya con esta afirmación, la intención es dar cuenta que el papel como protagonista de la obra con una fuerte connotación hacia lo textil, problematiza algunos criterios canónicos propios de los discursos legitimadores que se sostienen en determinados espacios hegemónicos de nuestro país: SNAT como testimonio de esta problemática. Por último, echar luz y repensar la legitimidad del SN como propulsor de un cambio sustancial y paulatino en lo que refiere a la pluralidad de técnicas y maneras de producción como así también de propuestas visuales que ha sabido incorporar, confiriéndole al papel el estatus de obra de arte. La aceptación y posterior premiación de este material articula el debate hacia la polisemia de las interdisciplinas.

Este último capítulo es un recorte significativo para la demostración de mi hipótesis que nuclea material visual de algunos destacados artistas argentinos (algunos de ellos seleccionados y premiados en el SNAT) que

¹ Vicky Sigwald en: “¿Por qué el papel como textil?” en *Tramemos* Año 10. No. 28. Buenos Aires, Junio de 1988.

transformaron y resignificaron, partiendo de variadas técnicas, apropiaciones visuales y conceptos que atraviesan la obra, la condición de materialidad del papel. La materialidad es el punto de partida para los artistas que a continuación se analizan y el corpus de obras seleccionadas da cuenta de los múltiples juegos de relaciones técnico-visuales que se crean a partir de una sola hoja de papel.

La modificación de la materialidad interactúa con posibles combinaciones de otros materiales y de este mestizaje de medios se crean nuevos significados que a su vez se constituyen en nuevas denominaciones: "Textil en papel", "fototextil", "grabado y fotografía con intervención textil" y "fotografía con imagen textil" son sólo algunos ejemplos de estas nuevas "categorías textiles" que dan cuenta de la presencia del papel como una especificidad del mundo textil.

Para resumir esta presentación considero una cita de Lorena Alfonso que aparece en el texto de presentación de la exposición de la artista Valeria Traversa para dar cuenta que el papel como un elemento constitutivo de las obras de arte es una plataforma experimental que crea poéticas visuales que se articulan con las intenciones del arte contemporáneo: "En su juntura, la fragilidad del papel y la firmeza del mármol transcriben el contraste de una puesta en escena que apela a constituirse en el ritual de una experiencia permanente que colecciona movimientos, marchas y contramarchas, sobre la superficie del papel."²

En esta contemporaneidad se sitúan los artistas nacionales que a continuación se presentan y se ordenan según los indicadores visuales que identifican el lenguaje de sus obras: La superficie del papel se transforma en un campo ritual sobre el cual se recrean los contenidos de estas obras, su modificación estructural es el resultado de la pluralidad de modos de producción que se configuran como un campo de experimentación y su

² Lorena Alfonso: "Principio activo - Materia móvil en las Salitas de Fundación Osde" Nota publicada on line el 11 de abril de 2018 por *Arte On Line*. Exposición de la obra de Valeria Traversa en Fundación OSDE, 2018.

esencia se revela a través de las narrativas visuales tales como la trama, el texto, el movimiento, el volumen y el espacio.

TRAMA: Los calados en la obra de Noemí Zlochisti y de Verónica García como trama tejida.

La trama del telar y la firmeza de los nudos que unen lo que no debe vivir separado.³

En ambas artistas el calado es un recurso de producción para crear universos visuales. Una trama que se entrelaza, se enhebra, se superpone, se enlaza como los hilos de un tejido. Algunas tramas tienen una impronta más mecánica, otras son más lúdicas, pero el preciosismo de la técnica es el recurso que construye la imagen. El papel manchado, teñido, un mapa impreso son los puntos de partida y los campos de experimentación visual que abordan estas artistas para crear contenidos. Tanto Verónica como Noemí revelan varias "fakturas" como aquello que refiere a dos premisas fundamentales según Tarabukin, quien en 1916 afirmó que estas responden al "*material* o *medio* (colores, sonidos, palabras) y la *construcción* a través de la cual se organiza el material en un todo coherente para que adquiera una lógica artística y un sentido profundo" ⁴

Podemos calar una hoja y esa pieza sería "la obra". En segundo lugar, esa obra calada puede ser la matriz para calar una y otra vez el mismo motivo sobre diversos soportes. En tercer lugar de esa obra calada se podrían resguardar los recortes para conformar otra obra. Esta dinámica se ve reflejada en los juegos visuales de ambas artistas.

³ Norma Morandini en: "Arte textil, vida y urdimbre". Taller La Rueca –Taller Escuela de Arte Textil 1974-2004. Cabildo Histórico Córdoba- Argentina 2004

⁴ Nikolai Tarabukin, *Le dernier tableau*. París. Éditions Le Champ Libre, 1972. Citado en Buchloch, Benjamin. *Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo*. En: *Formalismo e Historicidad*. Modelos y métodos en el arte del siglo XX. Madrid. Akal Ediciones, 2004.

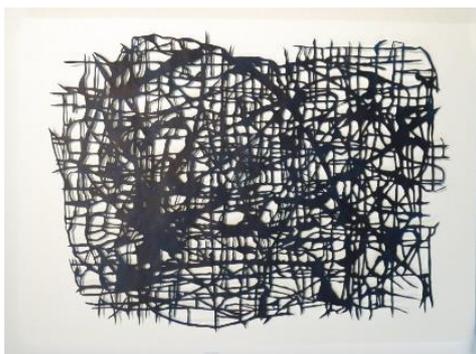


87 Noemí Zlochisti

87. *En vuelo*. Papel sulfurizado teñido y plisado. 180 x 140 cm. 2017.

La plasticidad, fragilidad y resistencia del papel son requisitos para que las tramas caladas sobre las hojas negras o coloreadas dejen entrever los vacíos que también se traman entre sí. Las líneas que se entrecruzan son similares a la técnica del tejido. En determinadas partes se entrelazan, en otras se anudan, se engrosan, se superponen para conformar un plano que aparece con fuerza visual en algún determinado lugar de la composición. El tamaño de las obras es en su mayoría pequeño y cuando uno se vincula con su obra entra en contacto con la intimidad y con el silencio del contenido de sus obras. Noemí se formó como diseñadora gráfica y como escenógrafa, “pliego *origamis* desde adolescente, creo que toda mi vida profesional y expresiva gira en torno al papel como elemento relevante.”, comenta la artista. Podríamos decir que el papel siempre ha sido su soporte para imprimir, envolver, diseñar, publicitar e invitar y también para recrear narrativas creando escenas. El plano y el volumen operan como recursos visuales. Esos papeles que en sus comienzos tenían determinadas funciones porque eran factores comunicacionales se empezaron a doblar, a pegar, a encolar, a superponer para crear objetos volumétricos con determinadas funciones. Con los cuencos realizados con tiras de papel fue premiada en la 4ta Bienal de Artesanías del Museo Popular José Hernández) año 2011. Ese papel trabajado, encolado y superpuesto creó un objeto firme y sólido. En paralelo a esta búsqueda comenzó a explorar las especificidades del papel y fue experimentando con dos *cutters* que tenía guardados en su estudio. Uno de cabeza móvil y otro de precisión: esta herramienta sirvió para destramar, intervenir y quitarle solidez al papel.

Este año, 2018 presentó su primera muestra individual en el MAPJH con su serie de papeles calados, no sólo en plano, sino interviniendo la espacialidad de las salas.



88



89

88. *Tintas caladas #17*. Tinta y acrílico sobre papel. 70 x 50 cm, 2018.

89. *Orgánico #3*. Papel calado, 50 x 70 cm, 2018.

Pone el foco en dos abordajes compositivos con dos maneras de producción similares, pero con resultados distintos, siempre sobre papel o cartulinas blancas. Por lo general dibuja con lapicera a pluma y cartucho de tinta negra antes de calar el papel, atendiendo a los grosores de las líneas que va calando o dejando como figuras en la superficie del papel. (La serie *Tintas caladas* es una excepción a este citado proceso de trabajo). Las huellas del grafito sobre la hoja blanca le otorgan a la obra una intencionalidad gráfica concediéndole destacada corporeidad a las formas. Las formas irregulares dan cuenta de la trama como un tejido irregular. En los trabajos de la serie *Tintas caladas* toda la mancha es previa a comenzar a calar, pero siempre el papel usado es blanco: en este caso cala los espacios vacíos que se encuentran entre las líneas de sus chorreados sobre papel. La trama se adecúa a una imagen determinada. En este caso sorteja los espacios quitándoles el plano, ahuecando la imagen inicial y vemos que en su obra el punto de unión entre el calado y el tejido es la continuidad de trazo, "en el tejido es el hilo o la lana que va armando una trama y en el calado es la unión necesaria para delimitar las zonas a calar.", dice la artista.



90 **Verónica García**

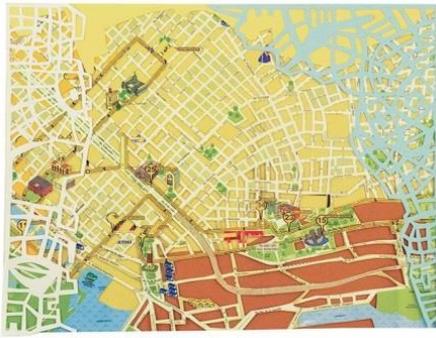
90. *Zurich*. Calado sobre mapa. 48 x 48 cm. 2017. (Detalle)

“El papel es la posibilidad misma. Está en potencia para transformarse en lo que sea.” comenta la artista y relata que el papel ha sido su base de trabajo por muchos años, con técnicas más tradicionales como la acuarela y el dibujo. Luego de casi diez años de trabajar con estos leguajes, sintió la necesidad de dejarlos de lado y comenzar de cero con algo totalmente diferente para ella. Decidió que iba a cambiar los soportes, las herramientas y la dinámica de la obra. En ese momento de vacío recordó que tenía en algún lado un *cutter* que había utilizado alguna vez en la carrera de diseño gráfico. Lo encontró y al abrir otro cajón apareció un mapa que tenía guardado y decidió comenzar por ahí. Fueron casi dos años de diferentes pruebas hasta que el trabajo con mapas se instaló definitivamente.

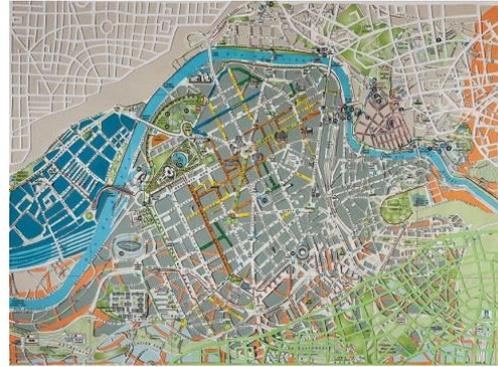
Comenzó a estudiar su estructura, a calarlos y a alivianar al soporte, dejándolo frágil y delicado. Los mapas son lenguajes de impresiones: los años, las historias y las memorias de ciudades que la artista visitó se transforman en un registro liviano y versátil. La artista fue articulando su desarrollo hacia la idea de Alfred Korzybski quien señaló que “el mapa no es el territorio”⁵, sosteniendo que muchas personas confunden mapas con territorios, esto es, confunden modelos de la realidad con la realidad misma. Y que cuanto más ampliamos nuestros “mapas mentales”, más se agranda nuestro territorio. Ella trabaja a partir de la forma que le sugiere el mapa y comenta: “Lo miro mucho tiempo hasta que me habla de algún modo, ahí empiezo a trabajar, decidiendo qué sale y que queda. Los mapas tienen algo especial que nadie los quiere tirar, guardando algún recuerdo de ese viaje. Desde el principio sentí este trabajo como una manera de honrar

⁵ La expresión “el mapa no es el territorio” apareció impresa por primera vez en un artículo que Alfred Korzybski presentó en una reunión de la Asociación Estadounidense para el Avance de Ciencia en Nueva Orleans, Luisiana en 1931. En “Ciencia y Cordura”, Korzybski reconoce que le debe la frase al matemático Eric Temple Bell, cuyo epigrama “el mapa no es la cosa representada” fue publicado en *Numerology*.

las ciudades y lo momentos de las personas en ellos.” Sus calados en capas son su manera de mostrar que el territorio es mucho más grande y señala: “que no todo es lo que se ve a simple vista, que hay diferentes maneras de abordar los acontecimientos, que siempre es bueno mirar que hay más abajo.” y esas tramas sostienen una similitud con las fibras entrelazadas de la trama de una tejido.



91



92

91. *Buenos Aires*, calado sobre mapa y papel, 2016.

92. *Bilbao*, calado sobre mapa y papel, 2018.

Se formó junto a Julien Vallée y a Pablo Lehmann. Si bien su obra no ha sido presentada aún en ningún SNAT, circula en los circuitos culturales de la Ciudad de Buenos Aires, como en la Galería Mar Dulce, Estudio Bodelón y Espacio Cabrera, en Palermo.

TEXTO: La deconstrucción del discurso visual. El texto como urdimbre en los calados de Pablo Lehmann y en la intertextualidad de los objetos de Mónica Fierro.

Letras y palabras que ilustran narrativas acompañan la obra de estos dos artistas. Textos explícitos e implícitos que nos acercan a la palabra y al relato desde la tipografía impresa y calada. Letras legibles e ilegibles conforman esa trama. Nuevos modos de leer y de resignificar al texto son los hilos que tejen estos artistas para crear su obra. Inventan un lenguaje nuevo dejando que el lector “empiece donde quiera”.⁶ No hay un orden aparente. Puede ser de derecha a izquierda, de arriba hacia abajo o invertido. La lógica de una coherencia lineal en cuanto al texto se cristaliza en una pluralidad de lecturas con las que solo el lector decidirá qué hacer:

⁶ Pablo Lehmann en entrevista con la autora, 2018.

podrá detenerse sin atención frente a la obra y sólo leerla como una trama, podría poner el foco en una sola palabra o partir de la imagen para destamar visualmente la lectura o anclar en la creencia del recorrido del texto atendiendo a su contenido. Múltiples posibilidades nos ofrecen estos artistas para dar cuenta que la palabra es el elemento constitutivo de la imagen que la conforma, que la abraza, que la acompaña, que la revela, como "conceptualizando las relaciones individuales y sociales como tejidas, enlazadas, desenmarañadas. El hilo se visualiza como el elemento de conexión."⁷



93 **Mónica Fierro**

93. *El bicho*. Papel enrollado, 2017 (Detalle)

La artista está vinculada al universo textil desde muy chica, porque aprendió a bordar y a coser de su abuela paterna que era tucumana y a tejer, de su abuela materna cordobesa. El papel es el protagonista de su obra leído como un material dúctil por su cualidad y el texto impreso sobre el mismo (que cambia si se pliega de un lado y del otro) así como los colores de las páginas de los libros que selecciona. Mónica viene de la danza clásica y del *collage* desde muy chica. Llegó de su Córdoba natal a los diecisiete años para bailar en el *Teatro Colón* y esos movimientos que sigue dando como bailarina en la actualidad, los reinventa con los papeles que se pliegan, se mueven, se arquean, se doblan y se detienen. Las hojas bailan con precisión y los textos impresos acompañan ese andar. Ritmo, movimiento y espacialidad son los factores que ella aborda para incursionar en el camino de la reinención textual: los textos de libros son los puntos de partida y los soportes visuales de sus obras.

⁷ Gracia Cutuli en: "La carga semántica del textil" en el catálogo *La carga semántica del textil. Selección del envío al Musée de la Tapisserie Contemporaine, Cutuli, Galland, Herrada, Miralles, Piñeiro, Segura*. Angers, Francia. Diciembre de 2004 hasta mayo de 2005.



94

94. *Somos Novios*, libro intervenido 2016.

La curiosidad por los libros que son hoy día su campo de experimentación empezó en el año 1992 cuando viajó con su familia a Holanda por tres años y medio. Allí comenzó a comprar libros para mejorar su inglés. A su regreso a Buenos Aires trajo sus libros y los guardó. En 1997 viajó a Inglaterra otra vez con su familia y en esos dos años tomó numerosos cursos vinculados con el quehacer manual: con la modificación de la materialidad, con la apropiación de técnicas y recursos para cambiarle la naturaleza a un soporte. La remodelación de muebles, la tapicería, el armado de *teddybears* y los arreglos florales fueron sólo algunos cursos por los cuales transitó. De ellos aprendió a comprender la sustancia de un material como así también sus posibilidades y limitaciones técnicas que años más tarde comenzó a aplicar a sus libros.

Dos hechos personales la vinculan con el papel: por un lado, a sus treinta y nueve años nace Victoria, su última hija y en esos primeros años junto a su bebé y con tiempo para reordenar el sentido de su casa, se reencuentra con todos esos libros que había comprado en Holanda y la cantidad de material acumulado la invita a descubrir al libro como objeto de experimentación. Las páginas de esos libros que no corta, sino que solo dobla se convierten en estructuras sólidas. Las propiedades del papel, tales como resistencia y flexibilidad, desplazan su condición de soporte, resignificando la connotación del objeto libro para constituirse en significante de la obra.



95



96

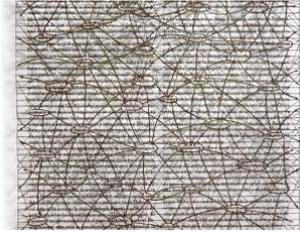
95. *Libros de segunda mano*, plegados. Sin título.

96. *Ensamble 61. Libros de segunda mano*, recortados y enrollados. 2017.

Por otro lado, con la muerte de su padre esa estructura se desarma, se desarticula. Comienza a desarmar los libros para cortar, doblar y pegar sus hojas y construirlos en nuevos sentidos. En los dos casos citados no pone el acento en el contenido del texto del libro, sino en las posibilidades y resistencia material que le ofrece el papel. En algunos casos sólo toma una determinada palabra que aparece en el texto como punto de partida para los títulos de las obras que tienen mucha importancia para ella. Cuando habla de la selección de su obra en papel en espacios legitimadores, La artista remarca que ningún Salón debería regirse por disciplinas artísticas. A pesar de afirmar esto, a ella le resulta significativa la premiación: en el año 2008 se presenta al SNAT y es rechazada, un año más tarde, en el MS en la categoría "técnica artesanal" del SMAT fue premiada. Esta premiación fue muy importante para ella porque en el año 2011 vuelve a ser seleccionada con su obra *Juntos* en la categoría "Nuevos Soportes" del SN y en el 2017 vuelve a obtener una mención del jurado del SNAT.

"El libro como escenario"⁸ es la plataforma de esa intertextualidad que invita al espectador a detenerse para reinventar nuevas historias imaginarias.

⁸ Mónica Fierro en *Tendencias*: "Arte. Papel 3D" Diario *La Nación*. 27 de septiembre de 2015.



97 **Pablo Lehmann**

97. *Rizoma enciclopédico (página de arte)*, Papel calado, 135 x 100 cm. 2015.

Pablo Lehmann menciona en la entrevista que le hice en su estudio que siempre le interesó el lenguaje y la palabra: que el papel pierde su identificación como papel y pasa a ser tela, que multiplica la lectura con la trama textual porque el lenguaje, señala, "genera hechos", que el lector sienta que en la trama se pueda leer, pero que a la vez sea imposible leerlo. Lo cierto es que sus textos se transforman en cuerpos palpables que el espectador aborda desde un lugar muy personal, sin un recorrido determinado indicado por el artista, lo transita lúdicamente: lo descubre, lo lee ya sea por el color, por la palabra, por el punto. Ningún espectador pasaría de largo frente a la trama de su obra. Siempre hay un "detenerse", por las razones que fueren. Artista de gran trayectoria, muy disciplinado con su trabajo desarrolla los focos de interés de su obra con y durante mucho tiempo, no pivotea con varios proyectos en simultáneo. No cabe duda que la creación de una obra tan delicada requiere de una gran cantidad de horas de trabajo. Esa rigurosidad que lo abraza y la agudeza de su ojo que crea metas visibles han dejado su huella, porque el esfuerzo y la tenacidad rinden sus frutos. En la actualidad es un artista muy prestigioso y reconocido, dentro y fuera de nuestro país: En el año 2008 obtuvo el GPASNAT con su obra *Fibras de texto*, una obra en papel calado.



98

98. *Fibras de texto*. Papel calado, 180 x 180cm. 2008.

El papel es un cuerpo abordable y transitable que por su calidez y fragilidad se convierte en cuerpo de su obra.



99



100

99. *Inventario de palabras del idioma español (a-d)* 135 x 99cm. Papel calado 2015.

100. *Los amores de Marguerite*, 27 x 19 x 11 cm. Papel calado. 2015.

Como estudiante de la cátedra del artista Carlos Ara Monti en la ENBAPP, se inició con el trabajo en papel- como soporte- y en el año 1999 ingresa al grupo *Obras en papel* (se creó en el año 1993 cuando el artista plástico Carlos Ara Monti fue convocado por la Fundación Internacional Jorge Luis Borges para organizar y dirigir la realización escenográfica de la exposición *El Universo de Borges*). Ara Monti hizo extensiva esta invitación a determinados artistas, entre ellos Lehmann para “crear desde otro lenguaje una imagen emancipada del texto que la originó”⁹ sobre papel. Las obras de este grupo no se iniciaban a partir de los escritos para encontrar una ilustración que acompañe. De esta manera estos artistas toman el concepto de intertextualidad para buscar relaciones entre páginas de textos y páginas visuales. Las diferentes obras poseen un atractivo enigmático producto de la excelencia técnica aplicada. El lenguaje particular que encontró Lehmann para abordar los textos de Borges fue inicialmente la trama calada porque las obras creadas por el grupo eran casi siempre libros grupales en los cuales cada uno tenía que elaborar un capítulo. Esos libros se

⁹ Julio Sapolnik en” “Cartas de Babel” en superficies de papel” en *Arte al Día Informa* Año XVI. No 144. Mayo /junio de 2017.

encuadernaban como un todo rítmico y homogéneo. Las tramas caladas eran un recurso visual que permitía crear ese vínculo entre los capítulos realizados por los otros artistas intervinientes de ese libro. Los libros son el resultado de la creación de todos y los capítulos no tienen, hasta la actualidad, autoría individual. Pablo Lehmann, en el año 2004, decide salir del grupo y comenzó a incursionar en palabras y textos. En sus comienzos calaba sobre hojas de texto y luego le daba fuerza a esa palabra por el texto, seleccionando las palabras para armar trama.

Su paso por la galería de Carla Rey hasta el año 2011 afianzó el gusto de un grupo de compradores hacia su obra y ya muy inserto en el mercado comercial hasta el año 2007 no tuvo intenciones de presentarse en el SN, año en el cual recibió el segundo premio en la categoría Arte Textil. Al año siguiente decidió presentarse otra vez obteniendo el GPASNAT. A partir de allí cuenta Lehmann, que la mirada del otro hacia su obra comenzó a tomar otro cariz porque esa premiación terminó por conferirle a su obra un reconocimiento más consagrado, a pesar de sus favorables recorridos por ferias y galerías. La obra del artista es un claro ejemplo visual de la paradoja que se enmaraña en los diversos niveles de fragmentación que se produce en una obra en papel. Puntualmente en su obra, esta acción de fragmentar con cierta obsesión la totalidad del papel, de reducir a través del calado de letras parte de la materialidad de la hoja para volver a unir sus partes, pero a través de la tipografía rítmica y similar, del texto continuo, de la trama lineal y visual, nos invita a poner en tela de juicio la aparente lectura unidireccional que aparenta tener a primera vista. Hugo R. Romero señala acerca de la obra del artista:

invierte el proceso al violentar la palabra escrita privándola, letra por letra, del soporte sobre el que estas fueron impresas. Esta forma de transparentación, cosifica los escritos así tratados, trasmutando los textos en texturas, y a esos "textiles", en obras de arte cuya presencia poética nos cautiva inmediatamente.¹⁰

Tanto en sus calados como en sus libros de artista o bien en sus instalaciones podemos reflexionar acerca de lo que Alonso describe como

¹⁰ Hugo F. Romero: "Pablo Lehmann y Julio Alan Lepez, sujeto y palabra" en *Carla Rey Arte Contemporáneo*, s.f.

“esa fuga en la bidimensionalidad del plano que se completa con una fuga en profundidad, producidas por las sombras del papel sobre la superficie que lo contiene, por lo general, la pared de la sala donde se exhiben”¹¹. Esta apreciación acerca de su obra nos habla de la complejidad que tiene porque aparenta ser una obra estática, cerrada desde su estructura, reiterativa por la repetición de motivos (letras caladas de una tipografía muy similar), pero es más compleja de lo que aparenta. Hay una constante en su obra que invita a recorrer los vacíos, a completar los fragmentos y a crear nuevos modos de lectura. El texto es la excusa visual que permite la interacción del espectador, no desde la acción, sino a partir de una mirada silenciosa e introspectiva que permite descubrir una y otra vez nuevas maneras de completar los fragmentos de un texto que aparenta respetar una secuencia. La trama se proyecta, se retuerce, se esconde e invade el espacio, desde la simpleza, desde la monocromía y desde el gesto lúdico que nos invita a revelar la magia de su contenido.

MOVIMIENTO: La desfragmentación de la materia: Los lanzamientos y recortes de Juliana Iriart y las sombras proyectadas de Julia Masvernat.

La desfragmentación de la materia es una constante en las propuestas visuales de ambas artistas. La materialidad en acción, desde el movimiento y en vínculo directo con el espectador son factores constitutivos de la obra. El papel desde las propiedades que lo caracterizan, se proyecta, se mueve, se ofrece, se deja tocar, se transita, se guarda, se toca, se recrea como un objeto nuevo que trasgrede su condición de sujeto de la obra. El papel es un sólido que se comunica con el otro a partir de los modos de producción que lo desmaterializan: los calados proyectan sombras, su rotura se convierte en recortes que pueden guardarse, las figuras recortadas relatan acontecimientos, con el doblez se crean estructuras y en todos los casos, el papel aborda al espectador. Lo atrapa y lo activa para que descubra, para que él misma decida qué hacer con lo que ve y recibe. Quienes hayan tenido la oportunidad de ver algunas acciones y/u obras de estas artistas sabrán que el papel para ellas no solo es el elemento constitutivo de la

¹¹ Rodrigo Alonso. *Los senderos de la trama*. 2007. Texto de presentación en un catálogo de la exhibición de la obra de Pablo Lehmann, 2007

propia obra, sino que también es un material "accesible y autónomo"¹² que recrea múltiples lecturas: las obras en estos casos requieren de la mirada activa y de una actitud partícipe.



101 **Juliana Iriart**

101. Serie *Lanzamiento Palais de Tokio*, 18:30hs. 20 de junio de 2013, París, Francia.

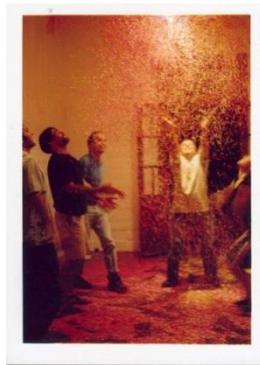
Juliana se formó en el campo de la escultura. El papel es un material que siempre le atrajo por sus variedades de espesores, texturas, colores, transparencias y estampados. Dos recuerdos importantes la vinculan con el papel desde muy chica. Por un lado, su padre tenía una pequeña empresa familiar de cartones y papeles. De niña solía ir a visitarlo a su trabajo y los olores de esas pilas de papel apropiaron sus sentidos y el papel se convirtió en un material familiar para ella. Por otro lado retuvo con mucho cariño la imagen del cuartito que tenía la bisabuela de sus amigas del barrio, la mamá de Trudy. Ahí ella cortaba y plegaba sobres de papel para la casa de regalería de la familia de sus amigas. Su encuentro con el papel como elemento determinante de su obra se refuerza en el año 2001 haciendo clínica con Pablo Siquier, preguntándose:

¿Qué más se puede hacer con el papel?, ¿cuánto más?" y así fue, ante esa inquietud comenzó a probar varias cosas. Así lo cuenta: "Una de ellas fue cortarlo. Me llevé un puñado a la parada del colectivo que me llevaba a lo de mi novio, Ernesto Ballesteros (hoy mi marido). Un remolino de viento de esos que se forman en las esquinas de algunos lugares me invitó a sacarlos y abrir mi mano, inmediatamente estaba rodeada de pequeños pixeles de colores. Me pareció que valía la pena seguir investigando y lo hice.

Así fue que se gestó, el año 2002 su serie *Lanzamientos* para los cuales aún hoy día corta papel de seda de distintos colores, dado que es muy liviano. Los papeles son lisos y coloridos "como si fueran pintura, para hacer el color

¹² Juliana Iriart en entrevista con la autora, 2018.

que busco y correrlo un poco del color *standard* de la resma". Estas acciones le prolongan al papel su destino y se crean, a partir de los resultados, infinitas posibilidades que ya escapan a la intencionalidad de la artista. La materialidad del papel en su obra se desfragmenta: los espectadores los juntan, se los llevan y los papeles también quedan allí mismo, en el lugar de la acción, para seguir su curso. Ninguna de las dos posibilidades son controlables y justamente esa intención también es parte del juego inicial de la artista.



102

102. *Papel*, Muestra en Lelé de Troya, Buenos Aires, 2002.



103

103. *Flora Fantástica*, Centro Cultural de España, espacio M1, Buenos Aires, marzo de 2005.

La artista lo relata de esta manera:

Para esta muestra utilicé, papeles, lisos y estampados, hilo, ramas y cola vinílica. Cubrí paredes, piso, y estanterías con el papel arrugado, atado, plegado o roto. Cuando terminó la muestra junté todo el material y lo envolví con una tela de seda fucsia. Este objeto formo parte de mi siguiente muestra, *Hora de oro*. En esta muestra cubrí las paredes y el piso con papel metalizado celeste y papel mate del mismo

color. Sobre la biga que atraviesa la sala por la parte superior, instalé un objeto de seda fucsia que coloreaba el espacio en el reflejo de los papeles. Durante los 30 días de exposición transformé la muestra con nueve acciones: la subida, luces, círculos rojos, la creciente, cuatro árboles, sombra, la caída, el peso de luz, roca.¹³



104



105

104 y 105. *Hora de oro*, Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires, 2005.

Así como siente la artista que la acción, la sorpresa y lo efímero se destacan como factores vinculares que construyen sus acciones con el papel, también siente que el prestigio en relación al arte es un vínculo innecesario: "las piezas se destacan por la calidad de la obra, más que por el material con el que se realizan" afirma la artista. Ha realizado innumerables exposiciones dentro y fuera del país y así como sus papeles vuelan ella también lo hace con la exhibición de sus trabajos que no condicen con espacios hegemónicos que pautan determinados criterios. No se ha presentado nunca a ningún SN. Su obra, en estos espacios, perdería la gestualidad que la caracteriza, porque aborda al transeúnte, lo invita al juego, lo activa para que reaccione y pluralice su mirada. Sus papeles si bien son en su mayoría lisos, aparece también en ellos la escritura, el tejido, la trama y la textura como relaciones históricas propias del universo textil que ella toma para desarrollar todo un cuerpo de obra. Su obra se prolonga en el recuerdo de quienes estuvieron en sus acciones, porque después de mucho tiempo de realizada la acción, "me cuentan que se fueron a poner un zapato, o abrieron un libro o una

¹³ <http://www.julianairiart.com/hora-de-oro>

cartera y encontraron papelitos del lanzamiento y se sintieron inesperadamente conectados con ese momento” relata la artista y de sus acciones se crean otras plataformas de debate colectivo. El vínculo del papel con la ecología es uno de ellos: repensar acerca de cuánto influyen nuestras acciones sobre el medio que habitamos.

En la obra de la artista se evidencia una reflexión radical en cuanto representación (entendido, en términos de Bourriaud), como una acción de “talar, depurar, eliminar, sustraer, volver a un principio homogéneo...”¹⁵ en su obra. Los montajes son diversos, quizás en un punto, antagónicos, desde la acción, pero en ambos se depura un lenguaje simple, flexible que se amolda al espacio. La diversidad del montaje radica justamente en su abordaje conceptual acerca del vínculo que se construye entre los conceptos de “armar y desarmar” como dos acciones contrarias, pero inseparables. La artista tensiona en acciones las resistencias que ofrece el papel: es capaz de obstruir una pared, otorgándole al material una sórdida solidez y también quiebra esa solidez a tal punto de dejarlo expuesto en su total fragilidad. Oculta y desoculta constantemente. Iriart invita a recuperar los fragmentos de su acción para recrearlos en otra acción. Pero esta última ya no le pertenece.



106 **Julia Masvernati**

106. *Pisos*, papel cortado sobre el suelo. 2004-2005.

Romper y reconstruir de otro modo. Agrupaciones, agrupamientos, combinaciones, constelaciones. Ritmo. Formaciones centrífugas. Movimiento expansivo. En mi trabajo, tanto en los objetos como en el campo digital, intento proponer otro modo de relación con cada medio, una

¹⁵ Nicolás Bourriaud, *Radicante*. Traducción: Michèle Guillemont. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editoras, 2009.

percepción diferente a la habitual. Y esto funciona como motor de la obra¹⁶.

La obra de Julia Masvernats recrea diversos modos de apropiación visual que condicen con la pluralidad de enfoques que le dan sentido a su obra. Julia es diseñadora gráfica y docente. Los medios, las técnicas y los entornos son los pilares que constituyen su obra. Su mirada inquieta es coherente con la flexibilidad que tienen sus obras realizadas en papel y a la diversidad de dispositivos de montaje que sabe sortear para exhibir su obra. Crea efectos especiales hechos con recortes, figuras recortadas, siluetas proyectadas y "layers". (el trabajo en capas que tiene incorporado del trabajo digital con el photoshop e illustrator). Objetos simples que se construyen en un lenguaje complejo y que se articulan con la tecnología. Su mirada digital pone a prueba el cuerpo del papel convirtiéndolo en soporte, en matriz y en tema central de la obra. En los tres casos el cuerpo de la obra no da cuenta de la fragilidad del papel, porque la artista que adhiere a la economía de recursos para la producción de una obra ("no es indispensable realizar una superproducción para hacer una buena obra"¹⁷), lo convierte en estructura que se adhiere a las paredes y al piso, se proyecta a gran escala, entra en movimiento y sus cualidades lúdicas ofrecen gran libertad visual y discursiva. Relata estas propiedades de este manera: "Es un material accesible, también es un fetiche del diseño gráfico y de las artes gráficas (dibujo, grabado). Es fácil para intervenir, es dócil, pero también puede ser frágil y efímero. La liviandad que tiene me gusta mucho, es a la vez una fortaleza y una debilidad. Hay una actitud que aplico siempre en mis trabajos: es llevar la materia a los límites, ver hasta dónde resiste. Para producir cierto extrañamiento. En algunos de mis trabajos la gente pregunta: ¿es papel? Y ¿cómo lo trabajaste? no parece papel."¹⁸.

¹⁶ Julia Masvernats, "Abstracción 2005 – Arte abstracto hoy. Fragilidad y resiliencia" Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2005.

¹⁷ Julia Masvernats en "El jardín abstracto" por Santiago Rial Ungaro en *Página 12* (sección Plástica), 31 de mayo 2003.

¹⁸ Julia Masvernats en entrevista con la autora, 2018.



107

107. *Real People*, libros cortados, 2004.

En sus comienzos, año 2004, empieza a trabajar calando catálogos de imágenes publicitarias y crea la serie titulada *Real people. Image bank* y otras, son empresas que vendían o alquilaban fotografías para ser utilizadas en publicidad. Ella usaba mucho esos libros en sus trabajos de diseño gráfico porque los catálogos estaban impresos en buen papel. Luego, a partir de esa mirada que siempre atraviesa su trabajo artístico, comenzó a intervenir los materiales cotidianos para transformarlos en objetos de arte:

Interviniendo con el "bisturí" como si fuera una operación quirúrgica, cortaba esos objetos para quitarles su funcionalidad y transformarlos en otra cosa. Evidenciando su materialidad de papel impreso. Esas fotos representaban los ideales de la sociedad de consumo que veíamos en las publicidades día a día. Familias sonriendo, oficinistas exitosos, mascotas y bellos paisajes, viajes, deportistas, etc. Entonces las fotografías dejan de reconocerse para dar paso a una imagen abstracta hecha de líneas donde el resultado final es una imagen que parece una pantalla rota. *Glitch* se llama ahora esa estética.¹⁹

En el año 2006 comenzó a calar papeles de color utilizando la técnica de las guirnaldas mexicanas y descubre a partir de esas plantillas caladas la posibilidad de darle otro cuerpo a la obra a partir de las sombras que proyectan esos papeles.

¹⁹ Julia Masverná en entrevista con la autora, 2018.



108



109

108. Ciudad *telaraña*. Proyecciones de sombras a partir de dibujos calados en papel. 2007.

109. *Los gestos textiles*, 2009. Instalación. Textos calados en papel. Dentro del proyecto *Las comisuras de La Boca*. PROA.

La artista lo relata de esta manera:

Me puse a probar qué pasaba con diferentes fuentes luminosas, tipos de calado y papeles de diferentes gramajes. Yo venía trabajando con animaciones interactivas digitales, haciendo instalaciones con mi trabajo *Luciérnaga sonora*. Y al encontrar las sombras del papel, fue una manera de darle continuidad a esas investigaciones, pero eliminando la parte digital. Volviéndolo analógico. *La rebelión de los artefactos* fue la primera obra que hice con esta técnica. De alguna manera se precarizó el material. Y se fue hacia el pre-cine.²⁰



110

110. *El fin del ser humano*. Teatro de sombras/proyecto grupal. 2011.

A partir de estos encuentros nace el grupo *Nocturama* (grupo constituido en el año 2012 por varias personas dedicadas a diversas esferas de las artes: Martín Flugelman, Andrés Gatto, Juan Pablo Margenat, Julia Masvernata,

²⁰ Julia Masvernata en entrevista con la autora, 2018

Hugo de la Paz, Alfonso Piantini, Alejo Rotemberg, Florencia Rugiero y Martín Zaitch) y el papel calado es la técnica en común que comparten. En este colectivo de artistas lograron ampliar el teatro de sombras incorporando una diversidad de materiales más allá del papel calado: objetos, cartones, maderas o basura encontrada en la calle, ellos mismos como actores, incorporando a su vez también diversas fuentes lumínicas: linternas, videos, etc.

En estas obras colectivas se presenta una comunión entre los conceptos de montaje y desmontaje entendidos como agentes que “descentralizan el lugar del autor y del sujeto, pues establecen una relación dialéctica entre la apropiación discursiva de objetos y el sujeto en tanto que autor, que se niega y se constituye simultáneamente en el acto de la cita”.²¹ En este caso las propiedades del montaje se verían atravesadas por varios dispositivos de percepción: para afirmar esta consecuencia son apropiadas las palabras de Buchloch, quien retoma las teorías del montaje de Benjamin para ilustrar la complejidad de este nuevo orden de apropiación que compromete la acción del espectador. “...las nuevas técnicas y estrategias de montaje, en las que una nueva naturaleza táctil establecía una psicología inédita de la percepción, anticiparon tanto esta mutación de la psique individual como el cambio de estructuras sociales más vastas.”²² En ese nuevo orden de apropiación se encuentra la obra de Masvernati para cristalizar los conceptos de condensación y de fragmentación en su obra. “Caos y orden son la trama”²³. Su obra trata del diálogo con la materia y no pone el foco en el plano sintáctico que refiere al virtuosismo de la técnica. Acentúa las múltiples capas de sentido que puede enunciar el contenido de su obra. Considera que su obra mantiene un estrecho vínculo con el universo textil por tratarse ambos de oficios manuales que tratan materiales flexibles. Nunca se ha presentado en ningún SN y considera que la obra en papel está un tanto desvalorizada en el mercado del arte, pero “no están devaluadas

²¹ Benjamin Buchloch, *Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo*. En: *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid. Akal Ediciones. 2004.

²² Benjamin Buchloch, *Íbid.*,pág.91.

²³ Fabian Lebenglik en “Espacialidad y acumulaciones” Leila Tschopp y Julia Masvernati en la Galería 713 *Arte Contemporáneo* en *Página 12* (Sección Cultura y espectáculos) martes 23 de agosto de 2011.

culturalmente, sino desde el mercado que tiene mucho peso, siendo en nuestra actualidad contemporánea el agente legitimador más influyente.”²⁴

Su producción afirma ese vínculo en constante movimiento entre el espectador y su obra cuyos conceptos derivados de la misma mutan su connotación según el entorno que la rodea y el receptor que la transite. Y su obra es muy coherente con su pensamiento: “Me gusta la idea de que el soporte se convierta en imagen” señala la artista.

VOLUMEN: Las construcciones en filigrana de Sara Slipchinsky y el textil del papel en la obra de José Luis Anzizar.

Estos dos artistas están conectados con el papel desde un lugar muy sensorial y táctil. A Sara Slipchinsky le atrae la sensualidad y el erotismo de la materialidad y José Luis Anzizar ama la textura de cualquier papel. En ambos casos el cuerpo del papel se hace palpable, es atractivo por su textura y su color. La plasticidad del papel se articula y entra en comunión con las posibilidades técnicas que le dan sentido a la obra. La imagen de sus obras dejan al desnudo la plasticidad del papel, porque estos artistas intervienen de un modo muy riguroso la solidez del papel y llevan al límite su fragilidad que se condensa con la solidez que se revela como resultado visual. La filigrana de Slipchinsky y los delicados calados lineales de Anzizar convierten a la línea como elemento compositivo de la urdimbre. Las líneas se traman, se entrelazan, se amontonan, se superponen y la acumulación mecánica y obsesiva construye planos texturados, en relieve, tangibles, palpables y por sobre todo muy atractivos a la vista por la amplia paleta de color que trabajan los artistas. La obra de los artistas no invita a mirar los escondites y espacios que pueden verse entre los escasos vacíos de esas tupidas superficies. Nuestra mirada se detiene ante la plataforma colorida, pero nos acercamos cada vez más para descubrir los detalles, los “micro-universos” que ofrece la obra. Podríamos decir que son como maquetas de espacios habitables de dos mundos que dan cuenta de la sutileza del detalle. Cada detalle aguarda en un lugar minucioso y sólo se deja ver si la mirada del otro se atreve a penetrar esas obras. Los cuerpos impenetrables

²⁴ Julia Masverná en entrevista con la autora, 2018.

de Slipchinsky destilan mucha sensualidad y los cuerpos cerrados de Anzizar son “puro placer táctil”²⁵



111 **Sara Slipchinsky**

111. Recortes sobre una de las mesas de trabajo de su estudio.

Teje desde los ocho años. Le enseñó la abuela materna y su madre. Hizo el magisterio, trabajó diez años en jardín de infantes y ahí aprendió a plegar papel para hacer origami para los niños. Es psicóloga y en la actualidad, desde hace muchos años convive con sus dos pasiones: la psicología y el arte. Su curiosidad por el arte la llevó a asistir al taller de Silvia Brewda y allí comenzó a plegar papel. Silvia le sugirió que le mostrara a Carla Rey sus papeles plegados y ella fue quien la invitó a hacer litografía con la intención de crear un libro de artista. Su paso por el taller y las propuestas de sus colegas dieron sus frutos y afirmó la certeza que ella ya venía bocetando hacía tiempo: siempre quiso crear volumen a partir del papel y esa idea se agudizó poniendo el foco en el siguiente concepto: “el papel que arma trama es textil”²⁶. La trama textil crea tridimensionalidad, tal como lo indica Julián Ruesga que dice así:

por otra parte además de los elementos constitutivos aparecen otros aspectos del tejido que son puestos en juego, dando origen a lo que posiblemente sea lo más llamativo de la “Nueva Tapicería”, la tridimensionalidad. El tejido puede cerrarse sobre sí mismo, durante o después de su ejecución, dando origen a un volumen; es susceptible a tensiones en el espacio, pliegues, etc...en definitiva puede ocupar el espacio y tomar aspecto escultórico.²⁷

²⁵ José Luis Anzizar en entrevista con la autora, 2018.

²⁶ Sara Slipchinsky en entrevista con la autora, 2018.

²⁷ Julián Ruesga: “De la tapicería al arte textil “en *Artesan* No. 2, Galicia, segundo semestre de 1989.



112

112. Serie: *Todo de la nada*, papel plegado, 2004.

En esta búsqueda hacia el volumen empezó a plegar las hojas de las guías de teléfono. Imagen y acción se articulan conceptualmente con dos hechos sociales ocurridos en nuestro país: el tema de los desaparecidos de la dictadura militar y el estallido social del 2001 en Buenos Aires. En ambos acontecimientos relata la artista, hubo caos, orden forzado y anonimato. Los nombres y apellidos que aparecen en esas guías de teléfono como texturas visuales resguardan la idea de lo invisible. Sus experimentaciones con el doblar y con la palabra impresa fueron los hilos que tejieron al papel como sujeto de su obra. Ese encuentro se afianzó y creó un lazo muy fuerte hacia ella porque la artista creyó posible continuar en la búsqueda. Esa confianza en sí misma le abrió la posibilidad de realizar, en el 2004, su primera exposición individual en *Pabellón cuatro*, en la Ciudad de Buenos Aires. Las sugerencias y motivaciones por parte de dos prestigiosas artistas argentinas, Matilde Marín y Zulema Maza, con quienes realizó una clínica de obra, la animaron a presentar un obra al *Salón Nacional de Grabado* en el año 2005, pero su obra *De lo informe* fue rechazada. Un año más tarde presentó la misma obra en el SNAT y fue seleccionada. Describe este reconocimiento con estas palabras: "la premiación es importante para posicionar la obra". Considerando las palabras de la artista podemos aventurarnos a decir que aun no habiendo sido premiada por el SN su obra ya transita el camino de la legitimidad.

La obra de Sara presenta tres focos de recorrido visual en los cuales el papel se comporta de maneras muy distintas. La artista es tan versátil al igual que el papel. Se adecúa con facilidad y recrea los contenidos con una detenida agudeza conceptual e ideológica. En primer lugar situamos la serie de los papeles plegados que documentan dos focos históricos de índole social mencionados en el párrafo inicial, en los cuales el papel es soporte funcional que cristaliza el contenido a partir de la técnica y de la materialidad. Se dobla para que no se vea, se dobla para reforzar ese orden y estructura que regía en esa época, se dobla para que se vean como hojas uniformes.



113



114

113. *Primavera*, papeles cortados, 2018.

114. *Consumismoser*, collage de etiquetas, 2017.

Por otro lado, en una segunda lectura, a partir de 2009, nos encontramos con los papeles cortados, las filigranas que tanto caracterizan a la artista que en sus comienzos hace uso del papel cortado con la litografía por descartes. En el año 2009 nace su primera serie de papel cortado llamada *Erótica de papel* y el contenido de la obra es la huella que deja un episodio muy personal (en ese año había enviudado por segunda vez). Consecuencia de este hecho es la fragmentación de esa corporeidad que estuvo sosteniendo hasta este momento. Ya en el 2006 había incursionado tímidamente en la aplicación de hilos de papel y/o de coser sobre obras gráficas que en su mayoría eran litografías. Pero esta vez, el cuerpo entero del papel se fragmenta, se corta, se desmaterializa para convertirse en un campo impenetrable, como un refugio personal, lleno de silencios y algunas luces visibles que no se hacen evidentes para cualquier mirada. Por último,

aborda la temática del "consumismo" como el tema principal que atraviesa su obra porque transforma al sujeto actual que proyecta ansiedad y poca paciencia. En este tema usa los papeles de las bolsas, de las etiquetas, de las imágenes visuales que nos rodean en la cotidianidad y ella las apropia para recrearlas en un nuevo lenguaje.

En estas obras, el sentido estético y el abordaje técnico está en estrecho vínculo con el contenido del tema: desarma, desgarrar, calar, recorta con salvajismo (metáfora de la acción de consumir) la fibra de los papeles y los teje como si fueran objetos culturales y de culto social.



115 **José Luis Anzizar**

115. Serie *#Monte*, cut- out on paper, 2015.

El artista cuenta que ama el papel desde niño. De los más baratos a los más lujosos. No hay papel ordinario. Solo hay papel, noble. Tocar, olerlo y sentirlo: nobleza; suavidad; voluptuosidad; maleabilidad; honestidad; lujuria; simplicidad y complejidad son algunos calificativos del papel. "Con una hoja de papel se pueden construir universos infinitos. Todo es representable en un papel. Las ideas nacen en papel y se puede tridimensionalizar" señala el artista. Parte de la premisa que el papel y el *collage* han estado presentes desde el inicio del arte:

Los bocetos de Miguel Ángel, los proyectos de Leonardo da Vinci. Los *papier-maché* de Niki de Saint Phalle. Los bocetos de Chillida. Donde busques y en el período que busques el papel ha sido usado, como medio principal o como actor secundario. Collage, dibujo y pintura sobre papel, *cut-out on paper, papier-maché... assemblage, origami*²⁸

En la entrevista narra que

cuando tenía seis o siete años iba con mis padres al supermercado *Gigante*, para mí era una fiesta entrar, correr

²⁸ José Luis Anzizar en entrevista con la autora, 2018.

a la góndola de artículos de librería y comprar una cajita de marcadores *Sylvapen* y un block pequeño de papel madera. A pesar de ser muy pequeños, esa cajita de marcadores y el anotador, eran gigantes por las posibilidades que me brindaban.

Cuenta que alrededor de esa época, viajó por primera vez en avión. Ese vuelo que iba de Aeroparque a Montevideo tuvo gran impacto visual sobre él porque aún hoy día, retoma las imágenes de los aviones que son visibles en su obra y los espacios en blanco que son la metáfora del cielo visto a través de las nubes, han incidido mucho en su memoria visual. El papel comenzó siendo soporte de dibujo para él y en algún desvío del devenir como artista, comenzó a construir el trazo cortando la hoja de papel, en lugar de dibujarlo. A esta manera de trabajar el papel la bautizó *cut-out on paper* y al respecto comenta que “el trazo es muy libre, sin un plan previo, y lo voy cortando a medida que lo necesito. Miento?? mucho, arranco, agrego después, pego encima, cubro, descubro. Con pequeños tamaños de papel, puedo construir trazos muy largos. Al principio pintaba las hojas de papel, con látex de pared. Los colores los creaba yo. En este momento trabajo con papeles industriales ya pintados. Son búsquedas. Son momentos” y enfatiza, “no soy un geométrico. No me llevo bien con la línea recta, sino con las curvas y contracurvas. Mis papeles evocan follajes, organismos, cuestiones vivas. Y hay un problema a resolver... al usar el papel como medio, por más que a veces sea papel reciclado, soy totalmente consciente de que ha desaparecido un árbol o una parte de él, para que nazca el papel. Los elementos curvos y sensuales y sinuosos que recorto, de alguna manera evocan al follaje que ya se fue, que ya no está y lo recrea. Se cierra un círculo, que sino quedaría abierto y sería de pérdida. Devuelvo, de alguna manera, aquello que le robé a la naturaleza. En mi serie *#Monte*, es donde más representado está el follaje, con grandes jardines verticales.”



116

116. Serie *#Monte*, cut- out on paper, 2015.

Su vínculo con lo textil es evidente en su serie *Será un jardín feliz* cuando creó una obra hecha con su técnica "cut-out on paper" para *Tramando*, de Martín Churba. Este último llevó la imagen a la tela por medio de la sublimación y Anzizar creó, en la vidriera donde se presentó esta cápsula, un gran jardín en papel. No ha participado en premios ni salones, porque considera que a sus treinta y ocho años que tenía en el año 2000 ya era un "viejo" para la mayoría de los concursos, pero para él no es una deuda pendiente. Lo entusiasma la creación y no la premiación, "que no deja de ser una mirada parcial que alguien tuvo sobre una parte de la obra de alguien", comenta. El artista celebra la diversidad de miradas y de experiencias por parte del público que lee su obra a partir de dos canales: por un lado ponen el foco en el concepto o en los disparadores internos que activaron su obra y por otro lado, se conectan con la técnica y suelen hacer preguntas muy específicas sobre ella.



117

117. Serie #Monte, cut-out on paper, 2015.

En sus tramas lineales que aparecen con simpleza en una primera mirada, se revela la complejidad de su estructura. Las líneas se transparentan en el

ritmo entrelazado de los positivos y negativos que se dibujan en el papel. Lo obvio se oculta a través de las capas que activan nuestra mirada. El recorrido de su obra no es lineal y el reordenamiento sutil de sus recortes nos invita a entrar para escuchar los silencios que se esconden por debajo.

ESPACIO: El papel como dispositivo compositivo en el espacio. Las instalaciones de Manuel Ameztoy como imagen frágil y resistente.



118

118. *El Rey*, siete paños de papel Canson mi-teintes calados en caja de acrílico, 200 x 140 x 40 cm. 2005.

Quien explora el contacto entre la escultura y la arquitectura, la ornamentación y el paisaje, el folklore y el arte contemporáneo y, en esta muestra, aborda las posibilidades del papel y el textil calado como medio en piezas escultóricas, instalaciones e intervenciones de gran escala en papel tissue.²⁹

Manuel Ameztoy considera al papel como un material ambivalente. Puede ser muy efímero y su vez es el material más resistente de la historia de la humanidad. Es material elemental, inicial, que lo acompaña desde sus inicios en el dibujo como así también en el grabado. Las primeras investigaciones acerca del calado como recurso visual son exploradas en el año 2003 y un año más tarde, junto a la artista Josefina Lamarre, presenta una instalación: los calados en papel se presentan aquí como escenas para ser destruidas en acciones performáticas. Su cuerpo de obra tiene dos líneas de trabajo muy similares en lo que refiere a la materialidad del papel, pero muy opuestas conceptualmente. Por un lado las instalaciones como

²⁹ “Papel, esencia y materialidad en *La noche de los Museos*” por la Cámara Argentina de fabricantes de Cartón Corrugado. 31 de octubre de 2017. Asociación de Fabricantes de Celulosa y Papel, Av. Belgrano 2852

espacios virtuales, como "esculturas expandidas" y "arquitectura efímera" como las denomina el artista que se articulan con ese espacio y lo modifican. Lo paños de papel que pueden ser de *tissue* o de *myler* segmentan ese espacio, pero no lo dividen. La articulación en este caso es escultórica, porque atiende a su vez a los efectos de luz y del color que crean un ambiente especial que generan en el espectador la sensación de asombro, un juego corporal porque suelen meterse en la "espesura de la pieza" como dice el artista.

Por otro lado los "layers" o calados en capas de papel o myler embutidos en cajas de acrílico entendidas como "pinturas expandidas" realizadas con matrices digitales que responden a la lógica del grabado, como si cada capa de pintura estuviera desdoblada para conformar la totalidad de la obra.

Nunca se presentó a ningún concurso de Arte Textil, pero sí fue invitado a hacer piezas. En el 2017 fue invitado a la *Bienal de Arte Textil* de Montevideo en el pabellón de artistas internacionales y a *Miniartextil* (Villa Olmo, Como), Italia en el año 2013, donde presentó su instalación *Eros*.



119

119. *Paraísos desplegados*, Vista de la instalación en *Faena Arts Center*, 2012.

"Yo pienso que los elementos textiles tienen una capacidad fantástica para manifestar la concepción del espacio que estamos teniendo en esta época. Esa materia que no es compacta, que no es monolítica."³⁰

³⁰ Silvia Sieburger, entrevistada junto a Alicia Silman y Gracia Cutuli en *Diálogo con Artistas Textiles* reportaje realizado por Irene Rey. En *Tramemos*. Año 12. No. 33 1990.



120

120. *Paraísos desplegados*, Vista de la instalación en *Faena Arts Center*, 2012.

“Manuel Ameztoy: Sus obras, sencillas y poderosas se apoyan en un solo diseño que se repite infinitamente y logra de esta manera crear artefactos contundentes e imponentes. Además es un exquisito del color”.³¹

En resumen, las poéticas aquí reunidas están inscriptas en el material pero el material no predetermina lo que cada artista pueda hacer poéticamente con él. Cada artista percibe el mundo de manera diferente: “inventan, crean y representan las visiones que nos entregan en forma de obras desbordadas por la fuerza del afecto puesto en su materialización.”³² Los artistas tienen en común la adscripción a la pluralidad de lenguajes que ofrece el papel como campo de experimentación, a la vez que reconocen similares condiciones objetivas de producción. Los materiales, las técnicas y métodos utilizados no son diversos en cuanto a su materialidad, pero sí opuestos en lo que respecta a su instrumentación, al lenguaje que construye la obra, con las preguntas que a partir de ella se formulan, con la capacidad de reflexión que tiene y de las preguntas que se abren, porque como señala Manuel Ameztoy “la materialidad de la obra no alcanza para otorgarle prestigio a la obra”. Lo cierto es que resulta homogénea la voluntad de

³¹ José Luis Anzizar acerca de Ameztoy en entrevista con la autora, 2018.

³² Hugo F. Romero: “Zina Katz, para mostrar que tengo amigos” en *Carla Rey Arte Contemporáneo*, s.F

explorar a fondo las propiedades del papel y la expansión de sus recursos técnicos al servicio de las formas expresivas que difuman los límites y amplían los horizontes que propone el arte contemporáneo. La legitimación del papel como imagen puede leerse como otro síntoma que se trama en la urdimbre del arte contemporáneo.

CONCLUSIONES

La materia-papel es lo que hay que disciplinar, vivificar, potencializar. Creo que es una necesidad de conocimiento. Las tijeras pueden adquirir mayor movilidad de trazado que el lápiz o el difumino.¹

Repensar al papel como material constitutivo de la obra de arte fue el ejercicio que dio inicio a la tesis. La posibilidad de pensar en la legitimidad del papel como obra y consagrada en un espacio institucional era un panorama imposible de imaginar tres décadas atrás cuando la obra en papel no desmarcaba los lenguajes tradicionales ni tenía demasiada presencia en el circuito de galerías comerciales, dado que se encontraba vinculada en forma más estrecha con el mundo editorial. La búsqueda experimental y la expansión que ofrecen las especificidades de la materialidad conformaron estrategias posibles para incorporar otros medios y sentidos a la obra. Esta transición se instaló con fuerte presencia discursiva en nuestro país a partir de la década del sesenta, "momento en el que se opera un cambio radical en las formas de hacer arte. Los *collages* matéricos de Antonio Berni podrían señalar esta transición" afirma Andrea Giunta. El papel en tanto recurso para producir obras también se libera "de su materialidad original y del orden institucional en el que está inscrito"². Giunta se pregunta acerca de la posible existencia de un lenguaje específico para el arte contemporáneo, señalando que "es difícil establecer materiales específicos del arte" porque la contemporaneidad "tiene más que ver con una condición que con una definición" que nos "ubica en la experiencia de una laxa transformación"³. Si se considera que a partir de fines de los años cincuenta la interdisciplinariedad o transdisciplinariedad comenzaron a ejercitarse en la cartografía del arte contemporáneo, podemos abordar la premiación de la obra de Alicia Silman, realizada con papel y cartón

¹ Henri Matisse en Reflexiones aportadas por André Verdet, en Henri Matisse, *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998.

² Fernando Bryce en *Tatay*, 2005 citado en Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* 1era ed. Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014.

³ Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* 1era ed. Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014.

corrugado y distinguida con la mayor premiación en el SNT de las SNE de 1986 como un precedente para reivindicar el estatuto de la obra dejando a un lado la importancia de su materialidad. No obstante, cabe resaltar en este caso que el papel como material fue determinante en cuanto medio productor y lenguaje visual así como un eslabón de estas nuevas formas de interdisciplinariedad a partir de las cuales,

los artistas plantean relaciones en las que un lenguaje coexiste con otro, formando parte de una misma experiencia, o incorporan también dispositivos para tornar evidentes las tensiones productivas entre formas de expresión que consideramos distintas, pero que pueden mutar , tornándose otra cosa, otras.⁴

Esta obra también sienta las bases para reflexionar acerca de las críticas hacia las instituciones artísticas que “pone en escena todas sus creencias respecto de cómo se constituyen el concepto y el valor de una obra”⁵ y para repensar el cuestionamiento de los parámetros del Salón en cuanto política institucional que determina que obras podían ingresar al mundo del arte.

Este “giro conceptual” que caracteriza a la escena global de los sesenta está en estrecho vínculo con lo que Andrea Giunta señala también como la década en la cual se consolida “la investigación sistemática de nuevos repertorios iconográficos, generalmente ligados a experiencias que se asociaban a lo femenino (centralmente a la maternidad), así como de lenguajes, materiales y formas de expresión que hasta entonces habían sido clasificados y relegados como “artes menores”, sobre todo la cerámica y los textiles.”⁶ Consecuentemente dejó de ponerse en duda la condición similar de lo textil respecto de la pintura y la escultura. La reflexión de Silvia Dolinko, que echa luz sobre el proceso de resignificación del Grabado iniciado en los años 50, acercándonos a la noción de “práctica expandida” de esta técnica, proporciona un buen punto de vista para crear un paralelismo conceptual con el proceso expansivo que también tuvo el papel como soporte: “El pasaje del desconocimiento al reconocimiento: la

⁴ Andrea Giunta, *Íbid* .pág. 70.

⁵ Andrea Giunta., *Íbid*., pág. .70.

⁶ Andrea Giunta., *Íbid*, pág. .82.

modificación de su estatuto como medio de ilustración a su autonomía artística, su cambio de objeto funcional a objeto de contemplación y la ampliación de sus variables técnicas formales y funcionales”⁷ confirman el paulatino crecimiento de los modos de producción del papel en tanto desestabiliza los parámetros institucionales y desacraliza las especificidades de las disciplinas del arte.

Actualmente leemos al papel no sólo como un soporte o como un objeto comunicacional, sino con una autonomía artística multiplicadora que cobró una dimensión de especial visibilidad. Ya no podríamos imaginarnos de otro modo esta nueva condición y no ponemos en duda su actual legitimidad y su estatuto estético. Al contrario.

Bien sabemos que a principios de la vanguardia europea, tanto Henri Matisse como Pablo Picasso y George Braque, fueron los pioneros que resignificaron la esencia de la materialidad del papel convirtiendo su estatuto de soporte, en objeto de contemplación. Este fue sólo el principio de procesos posteriores que se configuraron como plataformas de debate acerca de la desacralización de las disciplinas artísticas como estructuradoras de cánones formales. Matisse con sus recortes en papel desarmó la corporeidad del soporte para reinventar figuras y dibujar en el color. El artista decía que “en lugar de dibujar el contorno y de colocar el color, dibujo directamente en el color que es en sí más mesurado que cuando está traspuesto”,⁸ Picasso y Braque por otro lado incluyeron, a sus pinturas al papel como un elemento que imitaba determinadas texturas de la realidad. Braque decía que “son también simples hechos, pero son creados por la inteligencia y son una de las justificaciones de una nueva forma de espacio.”⁹ Sin embargo, desde la perspectiva histórica adoptada aquí se puede entender que a comienzos del siglo XX el papel aún era un recurso dentro de la búsqueda experimental en cuanto a color, composición

⁷ Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación. 1955-1973*. Buenos Aires. Edhasa, 2012.

⁸ Henri Matisse en “Reflexiones citadas por André Lejard” en Henri Matisse, *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998.

⁹ George Braque: “Pensamientos y reflexiones sobre la pintura “en Marchán Fiz; “Meditaciones estéticas sobre las poéticas del cubismo“en *El Cubismo y sus entorno*, Madrid, Fundación Telefónica, 2005.

y materialidad. Matisse comenta sobre *Jazz* que los papeles recortados lo liberaban, colocándolo fuera del momento que distinguía entre lo figurativo y lo no figurativo.¹⁰ Si bien las obras en papel recortado comenzaban a circular en los circuitos culturales, aún no obtenían su plena valoración y legitimidad, porque lo que se seleccionaba, elogiaba y premiaba en aquellos primeros Salones oficiales de arte en Europa eran las llamadas “artes mayores”: la pintura y la escultura. Sin embargo, a partir de estas instancias comenzaron a tramarse verdaderas plataformas reflexivas acerca de la redefinición de las categorías artísticas. Las particularidades de todas estas nuevas producciones ponían a los formalismos artísticos en cuestión. Décadas más tarde, particularmente a partir de los años sesenta, cuando los límites de las técnicas comenzaron a disolverse, entrelazarse e intercambiarse para tramar nuevos recursos visuales, se abrió también el paso a las nuevas producciones realizadas sobre, con y a partir del papel que se ancló con firmeza a su condición de material determinante de obra. Frente a este giro estético, la obra en papel no quedó al margen de los relatos consagrados de la historia del arte y en nuestro país se legitimó en torno a la década del 80 con su reconocimiento en el SNT.

En conjunción con las incansables búsquedas experimentales de los artistas y el impulso institucional, el papel responde en nuestra actualidad con una pluralidad de sentidos que se destaca por su marcada versatilidad y adaptabilidad a cualquier esfera del arte. Frente a esta conclusión la fase experimental del arte en papel se trenzó asimismo con los nudos visual y técnico - conceptuales del arte textil para reacomodar su estatuto en una disciplina del arte que convive en la actualidad con acuerdos canónicos y con intenciones de cambio (que ofrecen algunas resistencias). Este cambio favorable modifica con sutilezas esa sólida urdimbre inicial.

Una de las intenciones de este recorrido es contribuir a una ampliación sobre la importancia del papel en cuanto material milenario que como soporte comunicacional siempre ha atravesado todas las disciplinas del arte y en cuanto actual medio transformado en imagen transgrede y desarticula

¹⁰ Henri Matisse en “Reflexiones citadas por André Lejard” en Henri Matisse, *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1998.

una vez más las lecturas lineales de los paradigmas históricos que aún se entrelazan en la trama de nuestra contemporaneidad.

Y estoy profundamente convencida al igual que Henri Matisse, que “un par de tijeras son un instrumento maravilloso (...) introduciéndose en el objeto se introduce uno dentro de su propia piel...”.¹¹

¹¹ Henri Matisse, *Íbid.*, pág 89 .

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

ARCHIVOS Y REPOSITARIOS DOCUMENTALES DE INSTITUCIONES

Academia Nacional de Bellas Artes.

Biblioteca Nacional, Buenos Aires

Centro Argentino de Arte Textil-CAAT, Buenos Aires

Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional La Plata

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires

Museo Nacional de la Historia del Traje, Buenos Aires

Salas Nacionales de Exposición-Palais de Glace, Buenos Aires

DIARIOS CONSULTADOS

Clarín

El País

La Nación

La Prensa

La Razón

La Voz del Interior

Página/12

REVISTAS Y PUBLICACIONES CONSULTADAS

Argentinas

Arte al día

Artinf

Caiana

De Música

H-industri@ (Revista de Historia de la industria argentina y latinoamericana)

Metal

Patrimonio, Museo Nacional del Traje

Papel y Estampa

Ramona

Temas

Tramemos

Extranjeras

American Anthropologist

Artesan

Desarrollo MOR

El Correo, Año XXV, Publicación mensual de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura), Paris, Diciembre de 1972.

Fahrenheit Magazine

Lápiz

National Geographic

Revista Colombiana de Psicología

CATÁLOGOS Y ARTÍCULOS

- *ABSTRACCIÓN 2005 – ARTE ABSTRACTO HOY: FRAGILIDAD Y RESILENCIA*, Centro Cultural de España en Buenos Aires, 2005.
- *ARTE TEXTIL ARGENTINO HOY*. Empresa Bayer Argentina Kraftwerk Union A.G. Colección *Tramando*. Buenos Aires 1986.
- *50 AÑOS BAUHAUS*, exposición alemana bajo el patrocinio de la República Federal de Alemania, preparada por el *Württembergischer Kunstverein Stuttgart* juntamente con el *Bauhaus-Archiv Darmstadt* y organizada por el *Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart*, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1 de septiembre al 10 de octubre de 1970.
- *EL ARDID DEL TIEMPO -Sobre el paradigma textil contemporáneo*. Museo de Bellas Artes de la provincia de Salta. 2016.
- *EL ARTE ARTESANAL CHINO*, Peking, The Editorial Board of Arts and Crafts of China, 1959
- *EL PAPEL: 2000 AÑOS DE HISTORIA, MADRID COMO CENTRO PAPELERO*, Madrid, Museo de la Imprenta de Madrid.
- *EL TAPIZ*. Colección El Arte. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires. 1976.
- *EL TAPIZ*, Barcelona, Ed. Skira, 1985.
- *ERÓTICA DE PAPEL*. Escuela Freudiana de Buenos Aires, Buenos Aires, Agosto de 2009.

- ESPACIALIDAD Y ACUMULACIONES, Galería 713 *Arte Contemporáneo*; Buenos Aires, 2011
- *ESPACIOS DESDE VACÍOS*; Museo de Arte Popular José Hernández. Buenos Aires, Marzo de 2018.
- *FIBRAS 09. ARTE TEXTIL CONTEMPORÁNEO*. Espacios para el Arte y la Cultura. Organizan: Obra Social Caja Madrid. Madrid, 2009.
- GRAN ENCICLOPEDIA HISPÁNICA, Tomo 14, Panamá, Editorial Barsa Planeta, 2006.
- *IDA Y VUELTA*. Carla Rey Arte Contemporáneo, Buenos Aires, abril de 2012.
- *ISA TOSHIHIKO, Beauty of Stencil Dyeing*, Tokyo, Crafts Gallery, The National Museum of Modern Art, 2005.
- *KATAZOME. JAPANESE STENCIL AND PRINT DYEING. TRADITION AND TODAY*. Tokyo, The National Museum of Modern Art, 1980.
- *KUNST MET PAPIER ALS ARBEID, ARBEID MET PAPIER ALS KUNST*, International Cultureel Centrum, Anvers. Junio/Agosto/1979.
- *LA ARGENTINA TEXTIL*, Patrimonio del Fondo Nacional de la Artes, Buenos Aires, 2018.
- *LA CARGA SEMÁNTICA DEL TEXTIL*, selección del envío al *Musée de la Tapisserie Contemporaine*, Angers. Francia, mayo de 2005.
- *COMISURAS DE LA BOCA*, Buenos Aires, Fundación PROA, 2009.
- *LAS FUENTES DEL NILO*, Galería Cecilia Caballero-Arte contemporáneo, Buenos Aires, octubre de 2011.
- KATZENSTEIN INÉS cur., *LILIANA PORTER, Fotografía y ficción*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta y Malba –2003.
- *LOS SENDEROS DE LA TRAMA*; Buenos Aires, Premio Alberto J.Trabucco, 2016.
- *MATILDE MARIN, bricolaje contemporáneo*, programa de *Bocas Abiertas* de la Secretaría de Cultura de La Nación realizado en Barcelona y editado en Buenos Aires, 2005.
- *PAPEL, ESENCIA Y MATERIALIDAD EN LA NOCHE DE LOS MUSEOS*, Cámara Argentina de fabricantes de Cartón Corrugado. Asociación de Fabricantes de Celulosa y Papel, 2017.
- REY CARLA REY y ROMERO JUAN CARLOS., cur. *PAPEL Sujeto/Objeto*, Buenos Aires, Palais de Glace, Septiembre 2009.
- ETCHEVERRY DELIA H., *PATRIMONIO*: Fascículo 1:”Encajes”, Buenos Aires, Museo Nacional de la Historia del Traje.
- *PRIMER SALÓN MUNICIPAL DE TAPICES*, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires de Buenos Aires, Secretaría de Cultura. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Buenos Aires, 11 de diciembre de 1972.

- *PRIMER SALÓN DEL TAPIZ; PREMIO GALERÍA EL SOL*: Editores Galería El Sol y Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Buenos Aires, 1966.
- *POÉTICAS CONTEMPORÁNEAS. ITINERARIOS EN LAS ARTES VISUALES EN LA ARGENTINA DE LOS 90 AL 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2011.
- *RASGOS ANDINOS EN EL TEXTIL CONTEMPORÁNEO*, Museo Sívori, Buenos Aires, junio de 2016.
- *SALÓN NACIONAL 100 AÑOS PALAIS DE GLACE*, Buenos Aires, 2011.
- *TERRITORIOS. ARTE TEXTIL ARGENTINO 1970-1990*. Galería Walden. Buenos Aires. 13 de Diciembre 2017 al 3 de marzo de 2018.
- *THE AESTHETIC MOVEMENT. 1869-1890*. Catalogue of an exhibition at the Camden Arts Centre London. 15 August-7 October 1973, Londres, Academy Editions, 1973.
- AGUSTÍN PÉREZ RUBIO y ANDREA GIUNTA(cur.)*VERBOAMÉRICA*. Fundación Constantini. Colección Malba, 2016.

LIBROS

ANDERSON Bonnies, ZINSSER Judith P, *Historia de las Mujeres: Una historia propia*, Barcelona, Editorial Crítica, 2007.

ANDERSON, Perry, *Los orígenes de la modernidad*, Madrid, Akal, 2000.

ALEMANY, LAMDANY, DELFABRO, FLYNNEN, *Lo que nos rodea, nos refleja. Colecciones de arte argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Ediciones Lariviere, 2008.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière & Cie, Éditeurs. Collection *Tous les artes*, 1913.

ARIAS DIVITO, Juan Carlos, *Papeles pintados en las casas del Virreinato del Rio de La Plata, 1776-1810*, Buenos Aires, Sociedad Rural Argentina, 1976.

ARIAS DIVITO, Juan Carlos, *Personas, hechos y lugares en torno a la Manzana de las Luces*. Publicación del Instituto de investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces, Buenos Aires, junio 2015.

AUMONT, Jacques, *La Imagen*, Barcelona, Editorial Paidós, 1992.

BARRANCO, Dora, *Mujeres en la Sociedad Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid. Editorial Taurus, 1988.

BOURDIEU, Pierre, *Sociología y Cultura*, México, Editorial Grijalbo, 1990.

BOURRIAUD, Nicolás, *Radicante*. Traducción: Michèle Guillemont. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editoras, 2009.

- BOVISIO, Maria Alba Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión: "Arte" ¿vs.? "Artesanías"*. Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte Argentino – Telefónica, 2002.
- BUCHLOCH, Benjamin, *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid. Ediciones Akal, S.A, 2004.
- BUNGE, Mario, *Antología semántica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1960.
- BURCAW, Ellis, *Introduction to Museum Work*, USA, Altamira Press. Third Edition. 1997.
- BURGER, Peter, *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Ediciones Península, 1974.
- CASTILLO, Américo, *El museo en escena. Política y Cultura en América latina*. Buenos Aires, Editorial Paidós. 2010.
- CROW, Gerald H, *William Morris Designer*, London, The Studio LTD, 1934.
- DANTO, Arthur, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Editorial Paidós, 1999.
- DANTO, Arthur, *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 2005.
- DOLINKO, Silvia, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
- DOLINKO Silvia, BALDASARRE Maria Isabel, *Travesías de la imagen. Historias de las Artes Visuales en la Argentina*. Volumen I. Caia, Buenos Aires. Eduntref, 2011.
- DICKIE, George, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Editorial Paidós, 2005.
- FABRE Daniel, *L Europe entre Cultures et Nations*. Cahier 10, Tidsskriftet Norskisk Museologi, 2004.
- FERNÁNDEZ Maria Inés, LEGNAZZI Lilian, *Mujeres en la Industria textil (De la fábrica al taller clandestino)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012.
- FERNÁNDEZ VEGA, José, *Formas dominantes. Diálogos sobre estética y política con A.C Danto, H.Belting, G.Vátimo, T.de Duve y S.Zizek*, Buenos Aires, Taurus, 2013.
- FIEL Cecilia y PERAZZO Nelly, *Estela Pereda Profesión: sus labores*. Buenos Aires, Papers Editores 2009.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- FOSTER, Hal, *La Posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1985.
- FOUCAULT, Michelle, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2008.
- FRANSCINA, Francis, *La Modernidad y lo Moderno. La pintura francesa en el siglo XIX.*, Madrid, Ediciones Akal, 1998.
- GIL LOZANO Fernanda, PITA Valeria Silvia, INI Maria Gabriela, *Historia de las mujeres en la Argentina siglo XX*, Tomo II, Buenos Aires, Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A, 2000.
- GINSBURG Madeleine, *Historia de los textiles*, Madrid, Editorial Libsa, 1993.

- GIUNTA, Andrea, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* 1era ed. Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014.
- GIUNTA, Andrea, *Feminismo y Arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2018.
- GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años 60*, Buenos Aires, Paidós Editorial, 2001
- GIUNTA, Andrea, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2009
- GOODMAN, Nelson, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- GUASCH, Anna María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*. Barcelona. Ediciones del Serbal. Col. Cultura artística, 11, 1997.
- GUATTARI, Félix, *Caosmosis*. Buenos Aires, Editorial Manantial, 1996.
- HOLMES, Brian, *Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones*. Traducción de Marcelo Expósito, Madrid, Revista *Brumaria* No. 8, 2007.
- KUHN, Thomas, *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Matilde Marín. Incisiones y fragmentos*, Santiago de Chile, Fernando Arce Ediciones, 1996.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge, *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1997.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge, *El extravío de los límites. Claves para el arte contemporáneo*. Buenos Aires; Emecé Editores S.A, 2007.
- LORENZO, María Fernanda, *Que sepa coser, que sepa bordar que sepa abrir la puerta para ir a la Universidad, Las académicas en la Universidad de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XX*, Buenos Aires, Eudeba, 2016.
- LUCIE-SMITH, Edward, *Arte Latinoamericano del Siglo XX.*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.
- MALOSETTI COSTA, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a Fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ediciones Akal, 1974, 1986.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La disolución del Clasicismo y la construcción de lo Moderno*, Salamanca, Ediciones Universidad Salamanca, 2010.
- MARCHÁN FIZ, *Las "Querellas" Modernas y la extensión del arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2007.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2007.
- MARCUSE, Herbert, *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt, ed. Suhrkamp, 1965.
- MARCUSE, Herbert, *Entre hermenéutica y teoría crítica*, Barcelona, Herder Editorial, 2011.

- MATO, Daniel (coord.): *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad de Venezuela. 2002.
- MORAIS, Federico, *Las Artes Plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*. La Habana, Ediciones Casa de las Américas. Colección Nuestros países, 1990.
- MORENO, Luis Gowland, *El collage*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina S.A, 1968.
- NERET, Gilles, *Henri Matisse Recortes*, Colonia, Editorial Taschen, 1997.
- OLIVERAS, Elena, *Estética, La cuestión del arte*. Buenos Aires, Emecé Editores, 2007.
- PENTHOS, Marta y WECHSLER, Diana (coordinadoras), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.
- ROMERO BREST, Jorge, *El arte en la Argentina*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1969
- ROMERO BREST, Jorge, *Arte visual-pasado, presente y futuro*, Buenos Aires, Rosenberg-Rila. 1981.
- SASSER, Susanne, *Los Problemas del Arte*, Buenos Aires, Infinito, 1966.
- TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables en las Artes Plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI editores S.A, 1973.
- VADILLO Marisa *Las diseñadoras de la Bauhaus: una revolución silenciosa*. Colección de ensayo: El árbol del silencio. Alicante, Editorial Cántic, 2016.
- VÁTTIMO, Gianni, *El fin de la Modernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.
- WESCHLER, Herta, *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barcelona, Colección Comunicación Visual – Editorial Gustavo Gili S.A, 1976.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no es sólo mi trabajo. Cierto es que yo la pensé, la tejí, bordé sus detalles, pero entremedio transitaban muchas personas que me ayudaron a deshilar la madeja, ovillar los hilos y seleccionar las agujas para darle cuerpo a esta urdimbre. Sin su compañía esta trama no se hubiese anudado con tanta facilidad. En distintas instancias de trabajo, docentes, colegas y amigos compartieron conmigo sus saberes y experiencias, valiosos datos, relatos personales, material bibliográfico y comentarios sobre los nudos del tejido. Algunos fueron muy agudos con sus críticas y otros me acompañaron desde un lugar más silencioso, pero lo cierto es que desde que decidí retomar con mi escritura me sentí muy acompañada y de cada uno de ellos aprendí. Y mucho. Cuando decidí que Silvia Dolinko fuera mi directora de tesis, supe que mi elección no era errada. Tardé muchos meses en animarme a contactarme con ella para presentarle mi idea. Cuando finalmente ella aceptó gustosamente el tema de investigación, me sentí muy honrada y desde ese primer encuentro con ella por Villa Crespo sentí que la realización de mi trabajo iba a ser exigente, pero sobre todo muy profesional. A ella le debo un especial agradecimiento por su tiempo, generosidad, claridad en su discurso y lectura crítica, cuestiones formales que superaron en todo este recorrido mis expectativas iniciales. Su agudeza intelectual y su mirada detallista pulieron las palabras de esta investigación y el resultado de este trabajo en equipo es esta trama como plataforma de debate. A Analía Melamed por haber aceptado ser la Codirectora de esta tesis sobre la cual echó luz despejando mis inquietudes, precisando con mucha claridad las correcciones, ajustando comentarios y resolviendo a término las debilidades de mi trabajo. Al Comité Académico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata por haberme otorgado la prórroga para poder defender la tesis y cerrar con esta etapa de estudio.

A Axel, que no sólo es mi compañero de vida, sino que fue mi principal sostén para llevar adelante este trabajo, le debo su tiempo, su paciencia y permanente motivación. A Jan, mi adorable hijo, que con sus apenas tres años y medio supo cultivar con gran madurez sus tiempos de espera mientras yo me ausentaba de casa con frecuencia. El sólo sabía que mamá

estaba haciendo "tesis". A Alicia y a Guido que siempre estuvieron muy presentes para cuidar a Jan y por haber sostenido palabras positivas a modo de estímulo para que concluyera mi tesis. A mi mamá y a mi Oma Baby, fuentes inspiradoras, por escuchar con gran atención y admiración los motivos personales de mi escritura de tesis. A mi papá porque él es mi ejemplo de lucha. Sus palabras se tamizan con el esfuerzo y con la perseverancia como factores indispensables para la creación de proyectos personales. A mis hermanos por acompañarme en este proceso.

Un especial agradecimiento a todos los artistas que me concedieron entrevistas. Ellos confiaron en mis motivaciones para hacer crecer esta investigación, abriendo generosamente sus espacios de trabajo para compartir conmigo información, intercambiar ideas y debatir conceptos: Manuel Ameztoy, José Luis Anzizar, Silvia Brewda, Mónica Fierro, Verónica García, Juliana Iriart, Pablo Lehmann, Julia Masvernati, Andrés Paredes, Carla Rey, Sara Slipchinsky y Noemí Zlochisti.

A Marta Biagi por sus lecturas y comentarios. A Carolina Moreno, a Adriana Peters y a Victor Páez de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes que supieron asistirme y orientarme con gran dedicación en la búsqueda de fuentes bibliográficas. A Camila Feal, curadora del Museo de Arte Popular José Hernández por brindarme información tan valiosa. Agradezco el material facilitado por la Biblioteca Nacional para la realización de este trabajo. A Norma Fernández del CAAT (Centro Argentino de Arte Textil) por haberme acompañado en la búsqueda de datos bibliográficos muy relevantes para el proceso de escritura. A Oscar Smoje, director del Palais de Glace, por su generosidad. A Mónica Biagi, Marita Menegaz y a Margarita Jestrabek de la biblioteca del Colegio Goethe que supieron brindarme su calidez y un hermoso lugar silencioso para avanzar en la escritura. A Amalia Pérez Molek y a Verónica Behrens por haber estado siempre muy presentes durante este proceso. A Anselmo Benassi por haberme asistido generosamente con cuestiones referidas a la edición. Al equipo de Casa Florida, hermosa cafetería y librería que me alojó en variadas oportunidades para resguardarme en el silencio de la escritura. A Laura Blumenfarb, que supo comprender con generosidad las razones de la interrupción de mi terapia de los días martes. A mis alumnos artistas del taller que también

supieron acompañar mi decisión de suspender por un par de meses la dinámica regular de las clases para concluir mi tesis. A Eloisa Dos Santos, a Valentina Farob, a Johnnie Parra, a Juan Peraza, a Oscar Salamanca, y a Ramiro Mansilla Pons por haberme escuchado decir tantas veces que algún día iba a ser posible presentar la tesis para concluir con esta Maestría que habíamos cursado juntos. A todos ellos los recuerdo con mucho cariño.

A mis amistades más cercanas por estar, escuchar y esperar.

Sólo tengo palabras de agradecimiento.

LISTADO DE IMÁGENES

1. *Primera Bienal Internacional de Tapicería en Lausanne*, Suiza, 1962
Archivo: W. Sadley Alice Pauli Archivos.
2. Portada de presentación de la *VII Bienal Internacional de Arte Textil*, Montevideo, Uruguay, 2017.
3. Chaochow, *Drama*, Katagami, Región de Kwangtung, Japón, s.f.
4. Nanking, *Katagami*, Región de Kiangsu, Japón, s.f.
5. Anónimo, *Katagami* a color, Región de Kwangtung, Japón, s.f.
6. Técnica del *Katazome*.
7. Bingata stencil, Cherry blossoms and madarine ducks, Período Edo.
8. José Ascención Reynoso Luna, artesano heredero y pionero del *Papel Picado* en Puebla (México). Podemos ver sus herramientas. Cinceles, martillos y cortantes.
9. Canivet originario de Francia que data del 1870. *Virgen Maria y Jesús en el templo*.
10. Johann Jakob Hauswirth (de la región de Berna. 1808-1871) *Montée à l'alpage calado en papel .30 x 39.8 cm*, 1857.
11. *Voa Stretscha 2*, Instalación site specific realizada en papel por los artistas contemporáneos suizos Karen Winzer y Ernst Oppliger en un establo ubicado en Zorten (pueblo de montaña ubicado en el Cantón suizo, Graubünden en el año 2010).
12. Lowicz Wycinanki.
13. Wycinanki Kurpioswkie.
14. Johanna Wilhelm, *Amazona*, paper cut, 70 x 50 cm, 2013.
15. Delia Tossoni, *Purificando... cuerpos... almas.*, Tejido a dos agujas, tanza, filtros de cigarrillos 190 x ancho variable x 80 cm. (Tercer premio *101 Salón Nacional de Arte Textil, Palais de Glace*, 2012).
16. Manuel Ametztoy, De la serie: *Las fuentes del Nilo*, papel y myler calado, galería *Cecilia Caballero-arte contemporáneo*, octubre de 2011.
17. *Paraísos desplegados*, Vista de la instalación en *Faena Arts Center*, Buenos Aires, 2012.
18. Bárbara Laub, (mi abuela materna). Ejercicios de bordado *vainicas*.

19. Picasso, Pablo, *Naturaleza muerta con silla de rejilla*, collage de óleo, hule y pastel sobre tela, 27 x 35 cm. 1912, París, Museo Picasso.
20. Braque, Georges. *Compotier et verre*, óleo sobre tela, 60 x 73 cm. 1912, Paris, Centre Pompidou.
21. Las tejedoras en la fábrica de telares en Merton Abbey, Londres, ca. 1881
22. Escena de chinos pintando rollos de papel, período Edo, s.f.
23. Sung Ying-Hsing, reedición de 1927. Ilustración que pertenece a un libro sobre la tecnología china publicado en 1637.
24. Diseño realizado por Charles Lock Eastlake para Jeffrey & Co. Londres, 1868
25. *Sunflower*, Diseño para empapelados decorativos. Realizado por Jeffrey & Co, Londres, 1878.
26. The Drawing Room at *Old Swan House*, Chelsea, Decorado por William Morris & Co. alrededor de 1890.
27. La sala de estar de *Kelmscott House*, obra de William Morris & Co, 1896.
28. Samiro Yunoki, *Dyed cloth B*, esténcil sobre algodón, 1976.
29. Samiro Yunoki, *Dyed cloth A*, esténcil sobre algodón, 1970.
30. Keisuke Serizawa, esténcil sobre algodón, 1970.
31. Viviana Rodríguez, *Tienda Manuela*, Tejido con papel, 125 x 76 x 130 cm. 2015.
32. Viviana Rodríguez, *Sedería Mario* de la Serie: *Tiendas de Gerli*, tejido en papel ha obtenido el Segundo Premio en el 106° *Salón Nacional de Artes Textil* (2017), Palais de Glace.
33. Papeles pintados. Colección del Museo de la Ciudad, Buenos Aires.
34. La sala de exhibición de la muestra titulada *El papel del arte* en el *Museo de la Ciudad*, Buenos Aires, 2017.
35. Portada del folleto de la exhibición *El papel del arte*.
36. Mariela Scafati, *Pasos dorados*, Instalación con empapelado pintado y serigrafiado, platos de porcelana pintados y pinturas. 4 m x 4m x 4m. Muestra *Vé, véte y vuelve*. Diana Aisenberg, Mariela Scafati y Alejandra Seeber. Buenos Aires, Alianza Francesa, 2008.
37. Daniel Juárez, *Ahora vos y yo somos iguales*, charol sobre MDF, 200 x 128 cm. Obra seleccionada en la 103 edición del *Salón Nacional de Arte Textil*, Buenos Aires, *Palais de Glace*, 2014.

38. Leo Chiachio & Daniel Giannone, *Pombero, Pomberito y Yaguarete*. Bordado a mano con hilos de algodón, lana y rayón s/tela. 2,90 x 1,65 mts, 2006-2008.
39. Leo Chiachio & Daniel Giannone, *Selva enjoyada* (vista de instalación). Bordado a mano con hilos de algodón y lana s/tela con estampado manual por serigrafía. Medidas variables.
40. *Selva enjoyada* (detalle).
41. Melanie Mahler, De la serie: *Eine Panne - : icuidado!* , calado y collage de papel, 2017.
42. Liliana Porter, *Wrinkle*, Portfolio de 10 fotograbados, cubierta y poema sobre papel. Edición Nº 1: medida total (horizontal): 43 x 539 x 3.5 cm. 1968, Buenos Aires, Fundación Eduardo F. Costantini, 2003.
43. Matilde Marín, *El diario de mañana de la serie: La recolección*. Fotoperformance, 2004.
44. Liliana Porter, *Wrinkle Environment Installation II* (1969-2009). Papel impreso y cinta adhesiva. Impresión offset. Instalación formada por impresión offset de grabado sobre plancha de metal al barniz blando representando una hoja de papel arrugado. El papel impreso adherido a la pared la cubre parcialmente y se arruga en su extremo. Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes en Caracas, Venezuela, 1969.
45. Gracia Cutuli, *Componga un vuelo de gaviotas*, tapiz combinable, telar alto liso, 1978.
46. Alicia Silman, Serie *De la danza: Personaje mítico iniciando el vuelo*, Collage de cartón corrugado, s/F.
47. Pensel, Maria Elena. Primer Premio. *Cuestión de vida o muerte* Collage. s/F.
48. Anni Albers, en 1937, en su estudio del Black Mountain College, fotografiada por Helen M. Post.
49. Sonia Delaunay. Su nombre verdadero era Sarah Ilínichna Stern (Hradyzk -Ucrania- , 1885 – París, 1979), fue una pintora y diseñadora francesa.
50. Portada del Catálogo de la exposición de tapices contemporáneos de Francia en el *Museo de Arte Decorativo*, Buenos Aires, 1951.

51. Portadilla del Catálogo de la exposición de tapices contemporáneos de Francia en el *Museo de Arte Decorativo*, Buenos Aires, 1951.
52. Exposición *50 años Bauhaus* en el *Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Argentina, 1970. Foto de archivo. Fuente consultada: www.bellasartes.gob.ar/museo/historia
53. Tapa externa del catálogo de la muestra *50 años Bauhaus*. Fuente: Biblioteca del MNBA.
54. Interior del catálogo de la muestra *50 años Bauhaus*. Fuente: Biblioteca del MNBA.
55. Tapa del catálogo de la exposición *Artistas en el papel*, CCCBA, 1984.
56. Julia Masvernat, *La rebelión de los artefactos*, Instalación de guirnaldas / teatro de sombras, Premio Arte BA Petrobras de Artes Visuales. Cuarta edición, 2007.
57. Julia Masvernat, *La rebelión de los artefactos*, Instalación de guirnaldas / teatro de sombras (Proyecciones de sombras con papel calado. Colaboraron en la instalación: Ariel Jacobovich (construcción del espacio), Silvina D´Alessandro (construcción textil), José Luis Larrosa (electricidad). Gracias a: Claudio Maroni, Juana Neumann, Leticia El Halli Obeid).
58. Andrés Paredes, *Vuelo*, Lona vinílica calada y pintada. 500 x 400 cm. Buenos Aires, *Fundación PROA*, 2011.
59. Pablo Lehmann, De la serie: *Más allá de la urdimbre, Fibras de cuerpo III*, papel calado, 64 x 50 cm. 2008.
60. Pablo Lehmann, De la serie: *Más allá de la urdimbre, Fibras de cuerpo III*, papel calado (detalle).
61. Juliana Iriart, *Lanzamiento*, Palais de Tokio, 18:30 hs. 20 de junio de 2013, París, Francia.
62. Sara Slipchinsky, De la serie: *Erótica de papel*. Papel recortado. Detalle. 2009.
63. Portada del catálogo del *Primer Salón Municipal de Tapices*. Museo Sívori, 1972.
64. Portada del catálogo del *VI Salón Municipal de Tapices*, Museo Sívori, 1979.
65. Portada del *VII Salón Municipal de Tapices*, Museo Sívori, 1981.

66. Myriam Jawerbaum, *El futuro de la humanidad no está en el guerrero sino en el libro*, Libro IV, Ventanillas de auto vandalizadas recogidas de la vía pública, resina poliéster, fibra de vidrio, papel hecho a mano de algodón, formio, banano y caña ambar 144 x 40 x 36cm, 1988.
67. Nora Correas, *¿Y ahora qué?* Madera, clavo, cuero, alambre, junco, pigmentos 90 x 150 x 70 cm, 1991.
68. Vista de la exposición *Papel sujeto/objeto* en las Salas Nacionales del *Palais de Glace*, Septiembre de 2009.
69. Silvia Brewda, *Masitas y otras cosas*. Litografía – fotograbado – chine collé. 58 x 78 cm. 2009
70. Noemí Zlochisti, *Tintas caladas 4*. Tintas y acrílico sobre papel. 2018.
71. Noemí Zlochisti, *El Mar - Homenaje a Jorge Luis Borges*. Papel enrollado, 2011. (Primer Premio en la categoría "Otros Materiales" en la IV Biental de Artesanías de Buenos Aires organizada por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad, el *Museo de Arte Popular José Hernández* y la Comisión de Patrimonio Histórico.)
72. Portada de la revista *Tapices* editada por *Galería del Sol*, 1966.
73. Portada del *Primer Salón Nacional de Tapices*, Buenos Aires, 1978.
74. Gracia Cutuli *Componga un vuelo de gaviotas* (tapiz combinable) telar alto lizo. Gran Premio de honor, Salas Nacionales de Exposición, 1978. (de esta manera aparece en el catálogo)
75. En color publicado en el catálogo del año 2000.
76. Nora Aslan, *Continuo*, telar alto lizo. Primer premio.
77. Portada del *VI Salón Nacional de Tapices* en el cual resulta premiada la obra de Alicia Silman, 1986.
78. Alicia Silman, *Serie de la danza: Personaje mítico iniciando el vuelo* (cartón corrugado: tres hojas de papel de fibra vegetal, dos lisas y una ondulada pegadas entre sí. Medidas: 1.60 x 2.10 x 0.60m), 1986 (De esta manera aparece en el catálogo)
79. En color publicado en el catálogo del año 2000.
80. La obra de Alicia Silman aparece publicada en el boletín del CAAT *Tramemos*. Año 8. No 24. Octubre 1986.
81. Portada del *VII Salón Nacional de Arte Textil*, 1988
82. Nora Correas, *No está muerto quien pelea*. Cestería. Gran Premio de Honor, 1988.

83. Publicación de la obra premiada de Nora Correas en el boletín *Tramemos*, CAAT, Año 11, No. 29, octubre 1988.
84. Portada del catálogo *Salón Nacional de Artes Visuales 2000*.
85. Berta Teglio. *Sálvese quién...¿quién?*. Técnica personal 100 x 122 x 180 cm.s/f.
86. Pupy Rymberg, *La memoria de las redes*. Técnica personal, papel teñido, dorado a la hoja - 200 x 200 x 260 cm. s/f.
87. Noemí Zlochisti, *En vuelo*. Papel sulfurizado teñido y plisado.180 x 140 cm.2017.
88. Noemí Zlochisti, *Tintas caladas #17*. Tinta y acrílico sobre papel.70 x 50 cm, 2018.
89. Noemí Zlochisti, *Orgánico #3*.Papel calado, 50 x 70 cm, 2018.
90. Verónica García, *Zurich*. Calado sobre mapa. 48 x 48 cm.2017. (Detalle)
91. Verónica García, *Buenos Aires*, calado sobre mapa y papel, 2016.
92. Verónica García, *Bilbao*, calado sobre mapa y papel, 2018.
93. Mónica Fierro, *El bicho*. Papel enrollado, 2017 (Detalle).
94. Mónica Fierro, *Somos Novios*, libro intervenido 2016.
95. Mónica Fierro, *Libros de segunda mano*, plegados. Sin título.
96. Mónica Fierro, *Ensamble 61. Libros de segunda mano*, recortados y enrollados. 2017.
97. Pablo Lehmann, *Rizoma enciclopédico (página de arte)*, Papel calado, 135 x 100 cm. 2015.
98. Pablo Lehmann, *Fibras de texto*. Papel calado, 180 x 180cm. 2008
99. Pablo Lehmann, *Inventario de palabras del idioma español (a-d)* 135 x 99cm. Papel calado, 2015.
100. Pablo Lehmann, *Los amores de Marguerite*, 27 x 19 x 11 cm. Papel calado, 2015.
101. Juliana Iriart, *Serie Lanzamiento Palais de Tokio*, 18:30hs. 20 de junio de 2013, París, Francia.
102. Juliana Iriart, *Papel*, Muestra en *Lelé de Troya*, Buenos Aires, 2002
103. Juliana Iriart, *Flora Fantástica*, Centro Cultural de España, Espacio M1, Buenos Aires, marzo de 2005.
104. Juliana Iriart, *Hora de oro*, Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires, 2005.

105. Juliana Iriart, *Hora de oro*, Galería Alberto Sendrós, Buenos Aires, 2005.
106. Julia Masvernát, *Pisos*, papel cortado sobre el suelo. 2004-2005.
107. *Real People*, libros cortados, 2004.
108. Julia Masvernát Ciudad *telaraña*. Proyecciones de sombras a partir de dibujos calados en papel. 2007.
109. Julia Masvernát *Los gestos textiles*, 2009. Instalación. Textos calados en papel. Dentro del proyecto *Las comisuras de La Boca*. PROA: Coordinado por Karina Granieri y Julia Masvernát: "Como si los textos le dieran a la artista órdenes, órdenes que se trasladan de la lectura a la escritura calada en papel, órdenes de letras manuscritas con predominio de curvas que anudan y evocan el grafismo de nuestras primeras escrituras formales." (Karina Granieri: "Los gestos textiles". Texto curatorial para el proyecto *Las comisuras de La Boca*. PROA 2009.)
110. Julia Masvernát *El fin del ser humano*. Teatro de sombras/proyecto grupal. 2011: Una obra de: Verónica Calfat, Juan Pablo Margenat, Julia Masvernát, Alfonso Piantini y Martín Pego / Sobre un cuento original de: Alan Sánchez Suárez, Franco Arias y Carina Collahua Veloz / Voz en off: Joaquín Margenat / Música: Kumbia queers.
111. Sara Slipchinsky, Recortes sobre una de las mesas de trabajo de su estudio.
112. Sara Slipchinsky, Serie: *Todo de la nada*, papel plegado, 2004.
113. Sara Slipchinsky, *Primavera*, papeles cortados, 2018.
114. Sara Slipchinsky, *Consumismoser*, collage de etiquetas, 2017.
115. José Luis Anzizar, Serie *#Monte*, cut- out on paper, 2015.
116. José Luis Anzizar, Serie *#Monte*, cut- out on paper, 2015.
117. José Luis Anzizar, Serie *#Monte*, cut-out on paper, 2015.
118. Manuel Ameztoy, *El Rey*, siete paños de papel Canson mi-teintes calados en caja de acrílico, 200 x 140 x 40 cm. 2005.
119. Manuel Ameztoy, *Paraísos despleables*, Vista de la instalación en *Faena Arts Center*, 2012.
120. Manuel Ameztoy, *Paraísos despleables*, Vista de la instalación en *Faena Arts Center*, 2012.