

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

TESIS DE GRADO

Licenciatura en Artes Plásticas
Orientación Grabado y Arte Impreso

PAPEL MONEDA

*Reminiscencias y reinterpretaciones
de un recurso simbólico finito*

El fragmento en la instalación gráfica:
estrategias, operaciones y supervivencias

Tesista: Ayelen Lamas
Directora: Lic. Guillermina Valent
Co Directora: Mg. Silvina Valesini
2019

ÍNDICE

Resumen | *Pág 5*

Fundamentación inicial | *Pág 7*

Emplazamiento para un espectador lúdico-.participativo | *Pág 10*

Estructura e imagen/civilizaciones andinas-perú: el quipu | *Pág 11*

Argentina-papel moneda | *Pág 14*

La instalación: relocalización del fragmento o la apropiación de la imagen | *Pág 19*

Consideraciones finales | *Pág 23*

Referencias | *Pág 25*

RE- SU- MEN

Esta propuesta toma a los billetes como motivo, símbolo e imagen gráfica. Desterritorializados de su ámbito natural de circulación, y apelando a la actualización de modelos simbólicos ancestrales, los billetes operan en la obra como fragmentos que participan de un sustrato común pero que apuntan a construir realidades nuevas, inestables, en perpetuo devenir, ofreciendo así otras perspectivas de interpretación para revisar nuestra trama cotidiana de sentidos.

Inscripta en las coordenadas contingentes del arte contemporáneo, la obra inicia un diálogo entre el fragmento y la totalidad, reforzando estrategias que desde una dimensión lúdico participativa, invitan al público a imprimir, cortar y colgar. En otras palabras, a co-construir la obra junto con la artista.

FUNDAMENTACIÓN INICIAL

El presente trabajo se propone repensar la producción artística llevada a cabo durante los últimos años, poniéndola en relación con algunos marcos teóricos que permitan reelaborar sus atributos formales a partir de una reflexión conceptual más profunda.

Se han considerado en ese sentido tres cuestiones principales. En primer lugar la relevancia que asume al fragmento como punto de partida de la imagen gráfica. En segundo lugar la capacidad de la instalación gráfica como dispositivo propicio para involucrar al espectador en una experiencia que es a la vez lúdica y crítica. Por último, el reconocimiento de supervivencias de formas ancestrales en el arte contemporáneo latinoamericano.

Si como punto de partida nos remitimos a la definición que encontramos en el diccionario¹ de la palabra *fragmento* encontraremos que el término alude a una «parte o pedazo, generalmente irregular, de una cosa partida o quebrada». En términos formales el fragmento constituye una pieza o la parte de una totalidad que fue sometida a un proceso de separación, fractura o quebramiento. Si lo pensamos en clave temporal, lo entenderemos como un segmento determinado, una porción de tiempo como acceso para algo específico. En relación al espacio, y en particular al espacio del arte, resulta significativo pensarlo como una «entidad sensible e intelectual que integra la vida. No es un retazo de ella, [...] o una repetición de otra esfera de la realidad; es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente». (Ciafardo y Belinche, 2015: 37).

En el caso de esta tesis, el fragmento cumple un rol fundamental, ya que se propone como punto de partida para que la imagen gráfica se configure. Pensar el fragmento en este sentido nos habilita también a considerarlo como pieza susceptible de ser expuesta, como elemento valioso en sentido simbólico y material.

1 Definición de diccionario online disponible en: <https://www.google.com/search?q=fragmento+significado&oq=gfragmento+signi&aqs=chrome.1.69i57j0l5.4855j1j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>



[Figura 1] Serie "*Fragmentos Frecuentes*" Piezas en exposición colectiva "*BIENGRÁFICA*" Centro Cultural Islas Malvinas-2017- La Plata. Buenos Aires.



[Figura 2 y 3] Detalle de piezas de la Serie "*Fragmentos Frecuentes*" Piezas en exposición colectiva "*BIENGRÁFICA*" Centro Cultural Islas Malvinas-La Plata. Buenos Aires. 2017 [Fotografía] Carolina Oliveri

En términos visuales este trabajo presenta dos elementos constitutivos e inseparables. Por un lado la utilización de la reproducción de billetes impresos, que de manera aleatoria serán utilizados como motivo; y por el otro la implementación de una estructura singular que reorganizará a estos impresos, en una actualización del formato del *quipu* andino. El primero se trata de un *símbolo*²-*el papel moneda*-, vinculado con el acopio o alquiler de bienes materiales; que permite hacer referencia a cualquier documento con valor fiduciario reconocido. El segundo es la particular manera que desde lo formal asume el quipu: un dispositivo fundamental y fundacional para la organización de los recursos y bienes de las poblaciones originarias andinas, específicamente las peruanas.

De ellos se retomó la posibilidad de construir un orden formal de estructura suspendida para la materialización/ concreción de una propuesta ligada a la reflexión sobre el devenir de nuestra historia económica, desde los registros múltiples del arte impreso.

Con la participación de estos dos elementos se pretendió generar una organización formal y cromática, seleccionando las piezas que permitieron obtener gradientes a partir de las paletas de los impresos prediseñado.



[Figura 4 y 5] Registro de la selección y fragmentación de impresos y papeles de colores.

² Según PEIRCE, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.” entendemos por símbolo a todo signo que se da cuando hay una relación injustificada entre signo y objeto, como resultado de la conveniencia. El símbolo está conectado con su objeto en virtud de la idea de la mente que usa símbolos, sin la cual no existiría tal conexión. Las palabras, números, signos religiosos y banderas, son, entre otros, algunos ejemplos.”

Esta decisión de privilegiar la implementación de un ordenamiento en torno a criterios cromáticos intenta revocar el valor simbólico previsible, para poner en evidencia la condición de imagen del billete, e incluso su inscripción en la categoría de impreso.

Emplazamiento para un espectador lúdico-participativo

La obra presentada es una instalación dispuestas sobre una de las paredes de la sala B del Centro de Arte de la UNLP, conformada por la articulación de tres partes. En los extremos se ubican dos piezas a modo de cortina o cascada de billetes seleccionados y ordenados por su color. Se situará en el centro, una pieza inacabada, que se espera sea construida mientras dura la exposición, a través de la participación del público. Con ese propósito se incorpora como parte de la obra una terminal de impresión o mesa de trabajo, que contará con papeles diversos en distintas calidades y variedades en tamaño A4, una impresora de tonner negra, una computadora, una troqueladora, hilos, tijera y sellos.

Este material dispuesto para ser usado por los visitantes permitirá que se complete de manera progresiva, la tercera y última parte de la instalación, que aspira a configurar una nueva totalidad. El público podrá participar y completar la propuesta imprimiendo, cortando y colgado las nuevas impresiones. Esta tercera opción pretende colocar a quien visita la muestra en una posición diferenciada que podríamos enmarcar en lo que Silvina Valesini menciona como «una dimensión lúdico-participativa, en la que espacio y objetos se presentan expuestos a la manipulación, por lo que el desarrollo corporal del espectador tiene incidencia material-permanente o provisoria - sobre la obra.» (Valesini, 2015: 11). Reconocemos un antecedente de este modo de operar respecto al lugar destinado al espectador en la obra *The obliteration room* de Yayoi Kusama, exhibida en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en el año 2013. Dicha propuesta ofrecía al público al ingresar al museo junto con la entrada una plancha de círculos adhesivos de colores con la intención de generar una invitación ineludible a participar de la construcción de la instalación. *La habitación del borramiento* ocupaba una sala totalmente blanca, tanto en las paredes como en el amoblamiento. Algunos círculos adheridos sobre las distintas superficies del lugar, operaban a modo de indicio, en un gesto suficiente para incentivar la repetición de ese comportamiento de manera aleatoria pero insistente.



[Figura 6 y 7] "The obliteration room" Yayoi Kusama 2013- MALBA, Buenos Aires

De esta manera, la obra creaba las condiciones de un espacio inmersivo y envolvente, capaz de reconfigurar su relación con el espectador: porque abandonando la neutralidad de un espacio de exhibición convencional éste se descubre dentro de un espacio activo, rodeado de objetos que interactúan entre sí, y con él mismo (Valesini, 2015:74). Así, la frontera entre el lugar de exposición y la obra se borra, y el espectador se aparta de su rol de observador distanciado, para sumergirse en una situación lúdica y habitar un espacio. (Alberganti, 2013: 123).

Bajo este comportamiento lúdico-participativo es que retomamos la idea de co-construcción de la obra por parte de un espectador activado, ya que es un rasgo distintivo de esta instalación la transformación continua de la propuesta en la combinación inseparable de los elementos dispuestos y la participación del público.

ESTRUCTURA E IMAGEN

Civilizaciones andinas - Perú: EL QUIPU

Luego de detenernos a analizar la práctica artística personal, fue posible comenzar a reconocer en las maneras de hacer, la aparición de estructuras y formas que rememoran cierta organización de elementos propia de otros tiempos y culturas. Nos referimos con esto a los Quipus peruanos. A estas continuidades pensadas inicialmente desde un punto de vista formal, se sumaron más tarde otras asociaciones del orden de lo simbólico que vinieron a fortalecer el proyecto desde aspectos conceptuales. Reconocemos en este tipo de estructuras lo que Didi Huberman llama *supervivencias*, que en palabras del autor «no se trata

ni más ni menos que de repensar nuestro propio "principio de esperanza" a través de la manera de que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio futuro». (Didi-Huberman, 2012:46). Esta suerte de vinculación intuitiva que conecta los modos de operar del pasado en el presente permitió establecer algunas analogías que sugieren la persistencia de configuraciones, o al menos la posibilidad de crear puntos de encuentro en la reflexión en torno a los modos de organización, no sólo en términos económicos asociados al quipu y a los billetes, sino de un sistema que desde sus formas reconocemos presente en este trabajo. Desde este punto de encuentro, se intenta alojar el concepto de reminiscencia, a partir de la actualización de formas que surgen nuevamente en el arte contemporáneo.

Un quipu se conformaba de una cuerda madre de lana o algodón de diferentes colores - de entre 4 o 5 mm. de diámetro- de la cual colgaban, a manera de franja con flecos, otras cuerdas más pequeñas en las que se reconocían numerosos nudos de distintas formas y tamaños.

Los quipus tenían una función esencialmente de registro y ofrecían la posibilidad de reunir y perpetuar una cantidad mayor de datos contables. Servía también para anotar acontecimientos históricos, manteniendo así, de forma material, la memoria colectiva de la comunidad, aunque sin duda su función semántica parece haber sido la de contabilizar los recursos económicos, sobre todo de aquellos resguardados en los almacenes estatales o de los bienes que pertenecían a las comunidades.



[Figura 8] Quipu elaborado por los Quipucamayoc, administradores del Imperio inca en Perú.

Por otra parte, el quipu fue un sistema de notación que permitió al estado inca llevar un censo de la población y facilitó el cobro de los tributos. Podemos afirmar que el quipu no sólo fue un sistema contable, sino que, a partir de las agrupaciones semánticas por medio de gráficos o colores, sobrepasaba la dimensión meramente matemática y se constituía en un sistema de notación que podríamos denominar escritura simbólica. Es decir, un sistema que no producía significación sólo por medio de imágenes, sino por medio de símbolos, los nudos, que se ordenaban en un código racional artificial, sin por ello mantener una relación de representación directa con el objeto representado.³

Una de esas funciones, crucial para las sociedades andinas, fue su relación con la administración estatal. Algo que este trabajo retoma en tanto y en cuanto los fragmentos que se utilizan están estrechamente vinculados con la emisión de la moneda local por parte del Estado.

Un caso interesante de mencionar respecto a lo anterior en la esfera de la producción artística contemporánea es el caso del artista platense Gustavo Larsen, quien en la Muestra "De Nativos, Quipus y kultrunes", su obra Matanza de Napalpi, emplaza piezas, las organiza y dispone a partir del orden y estructura del quipu. Si bien el artista retoma temas concernientes a la revalorización de los modos latinoamericanos de los pueblos originarios -que exceden los límites de este trabajo-, nos parece significativo distinguir el uso de este dispositivo en cuanto a la organización y disposición de los elementos.



[Figura 9] Matanza de Napalpi/ Gustavo A. Larsen/ Exhibición: "De Nativos, Quipus y kultrunes"-2015-Centro Cultural: "Paco Urondo". Buenos Aires.

3 <https://matematicaandina.wordpress.com/los-quipus/>

ARGENTINA- Papel moneda

En 200 años de historia, Argentina tuvo muchos cambios económicos y sucesivas devaluaciones. Pero, curiosamente, sólo en cinco oportunidades cambió de moneda de curso legal. El primer signo monetario fue el Peso Moneda Nacional (m\$N), creado en 1881, durante la presidencia de Julio Argentino Roca, por la ley 1.130. El fin fue crear una moneda común para todo el territorio y unificar el sistema monetario, hasta ese momento bastante caótico: circulaban pesos fuertes, pesos corrientes, reales y pesos bolivianos. Para poder emitir el primer signo monetario común a todo el país, se creó en 1880 la Casa de la Moneda de la Nación, que fue la encargada de importar una tecnología moderna de origen francés que permitió emitir en 1881 los primeros billetes impresos en el país. Desde entonces, todas las emisiones monetarias se harían a través de la Casa de la Moneda.

A partir de esto son significativos los vaivenes y fluctuaciones que han caracterizado nuestra organización económica a lo largo de la historia nacional. Tomando como punto de partida el papel moneda en el marco de nuestra emisión monetaria contemplamos factores como la inflación y la devaluación que hasta el momento se pueden identificar como un proceso cíclico en la historia de nuestro país. Por eso nos hemos propuesto seleccionar algunos de los billetes distintivos que marcaron el ritmo y rumbo de nuestra economía tanto en el pasado como en el presente (incluyendo a los tan singulares Patacones, bonos de emergencia emitidos entre 2001 y 2002 por la Provincia de Buenos Aires, que circularon en forma paralela a los LECOPS (Letras de cancelación de obligaciones provinciales), emitidas por el Gobierno Federal.

Dicha selección se corresponde con distintos momentos de crisis o baches económicos, que han devenido en conflictos socio-políticos, y que dan cuenta en su transición, de estrategias simbólicas. Al tiempo que la selección de estos billetes y su reutilización en el marco del presente proyecto intenta develar su carácter de recurso simbólico finito.

Los motivos seleccionados para la configuración de los pliegos impresos [Figura 16] se convierten así en insumo para la elaboración de los elementos que luego serán colgados.



[Figura 10] Reproducción billete de 1.000.000 Peso Ley (Periodo 1970-1983)

[Figura 11] Reproducción billete de 100 Australes (Periodo 1985-1991).



[Figura 12] Reproducción de bono de emergencia provincial de Bs.As. 2 Patacones (Periodo 2001-2002)
 [Figura 13] Reproducción de bono de emergencia provincial de Bs.As.10 Patacones (Periodo 2001-2002)



[Figura 14] Reproducción de billete de 200 pesos emitidos entre junio y octubre de 2016.
[Figura 15] Reproducción de billete de 1000 pesos emitidos entre junio y octubre de 2016.



(Figura 16) Registro de pliegos de la reproducción de billetes impresos.

La instalación: relocalización del fragmento o la apropiación de la imagen

Para introducir algunas consideraciones en torno al concepto de instalación (un concepto de límites porosos, bajo el que se inscriben un sinnúmero de producciones de carácter heterogéneo), Silvina Valesini plantea que:

Desde sus orígenes en los años 60, la instalación trató de romper radicalmente con el paradigma del objeto autónomo, trabajando en la construcción de propuestas en las que el espacio en su conjunto se trata como una situación única. En ellas el espectador entra y completa la obra, produciendo una interacción que sucede en un tiempo circunscrito, que se resignifica en el acontecer aquí y ahora. [...] La instalación no puede analizarse sino como acontecimiento de experiencia estética convivial, ya que lo efímero de esa dimensión hace que se consuma en el mismo momento de su producción (Valesini, 2015: 10).

En ese sentido, es preciso remarcar que los alcances de la presente propuesta no se circunscriben a su dimensión objetual (las estructuras colgantes de fragmentos impresos), sino que incorpora como componente altamente significativo la delimitación de un espacio de experiencia compartida, en la que el público pueda vivenciar el proceso de impresión, fragmentación y emplazamiento de los billetes. La crítica e historiadora del arte Claire Bishop (2006) reconoce en las instalaciones la capacidad de alojar a los espectadores en el espacio que ocupan, para presentarles elementos en modo directo, a fin de que los experimenten. Esto implica por lo tanto:

Un énfasis en la inmediatez sensorial, en la participación física (el espectador debe, literalmente, penetrar en la obra) y en la conciencia agudizada de otros visitantes que llegan a formar parte de la pieza en exposición. [...] esta necesidad de moverse por y a través de la obra para poder sentirla activa al espectador, en contraposición al arte que simplemente requiere de la contemplación visual (considerada como pasiva y distanciada). (Bishop, 2006: 46).

Las operaciones que pone en acción esta tesis se encuentran vinculados con la posibilidad de impresión inmediata, la incorporación de imágenes múltiples de circulación masiva y las acciones sugeridas por la estación de impresión. Por eso la construcción de coordenadas para proyectar una obra capaz de alojar la experiencia del espectador - en línea con la idea de arte como acontecimiento -, prevé que dicha experiencia lo redefine a la vez como co-autor, ya que desde la terminal de impresión puede participar activa y materialmente en el proceso de construcción; habilitando así una instancia de indeterminación de la obra cuyos alcances se tornan en parte imprevisibles. La instalación condensa en un dispositivo la oportunidad de disponer de los fragmentos - a manera de módulo -, de tal modo que en la aglomeración cada uno de ellos pierda su condición de unicidad para transformarse en un conjunto de texturas, líneas y superficies impresas, brindando una nueva configuración, disposición y lectura.

A partir de la instalación la imagen gráfica explora y expande sus posibilidades de emplazamiento, problematizando aspectos relacionados con el montaje, como la escala, el soporte y su vinculación con el público.

En la instalación que lleva adelante esta tesis, la primera pieza alterna procedimientos empleados en la producción previa combinando a su vez el modo de organización antes mencionado. Esta primera estructura emplazada hacia la izquierda de la pared se organiza en torno a un soporte en el cual se encuentran dispuestos por medio de hilos de algodón los fragmentos seleccionados de billetes impresos de 2 Patacones, 200 Pesos y 1.000.000 Pesos Ley como también fragmentos de Pagarés en pesos y dólares. En su montaje se puede percibir la aleatoriedad con la que se encuentran dispuestos, en convivencia con fragmentos de papeles en una paleta de color afín que permite una lectura continua pero espaciada de los elementos elegidos. [Figura 17].

En la segunda estructura, se encuentran dispuestos algunos de los impresos que pueden obtenerse en la estación de impresión. Se encuentran también extensos hilos de algodón, que se presentan como insumos que buscan promover la participación del público presente. Dicha participación se inicia con la posibilidad de imprimir sobre distintas opciones de papeles, de fragmentarlos y perforarlos dejando por último la elección de sellar las superficies. Para colocar los impresos en la estructura, sólo será preciso hilvanar las pequeñas piezas y ubicarlas en su emplazamiento definitivo.

En la última estructura, se suspenden manojos de fragmentos de papel con hilos de colores, que dejan planteada la paleta cromática elegida para esta pieza. En cuanto a los impresos seleccionados, se puede identificar indicios de billetes de 100 australes, 10 Patacones y 1000 Pesos

que conviven con otros fragmentos de papel de color acorde a la paleta de billetes escogidos. [Figura 17]. Ante la utilización de este recurso se espera que el público pueda referenciar e identificar las variaciones antes mencionadas como guiños que rescatan su vinculación con momentos críticos de la historia de nuestra moneda.

Bajo estas coordenadas de espacio y tiempo particulares se espera que el público se desplace activamente seleccionando, imprimiendo/emitiendo billetes, rasgándolos, perforándolos y colgándolos, transformándose en cómplice de la propuesta planteada; convirtiendo su participación en una pieza clave para el desarrollo y completud de la misma.

En palabras de Claire Bishop esta activación que sucede en el campo del arte puede vislumbrarse como emancipatoria, ya que es susceptible de ser analoga con la activación del compromiso del espectador en el mundo real, planteando una "relación transitiva entre la condición de espectador activada y el compromiso activo en el ámbito sociopolítico». (Bishop, 2006: 47).



[Figura 17] Registro de selección de papeles acordé a la paleta.

CONSIDERACIONES FINALES

*El arte relacional se propone crear,
de este modo, ya no objetos sino
situaciones y encuentros.*

Jacques Rancière, 2005.

Esta tesis busca generar/ instalar preguntas acerca del propio tránsito en estos formatos a partir de un juego ficcional, que se desarrolla como ejercicio simple. En este caso, la imagen y el impreso se funden para contribuir a revisar categorías desde un lugar conocido, poniendo a prueba las tensiones a partir del empleo de los billetes con una cierta distancia de su uso cotidiano.

Se propone como una experiencia lúdico-participativa con perspectiva crítica, en tanto supone la elaboración desde el juego y a partir de prácticas de activación y manipulación de un universo simbólico complejo. Es así que en tanto experiencia, esta instalación aspira a promover en el espectador otras posibilidades de acción que se traducen en nuevas preguntas acerca de los alcances/los límites de lo real. Al respecto Jacques Rancière (2005) dirá: que «Esta negociación entre las formas del Arte y las del no arte es la que permite establecer combinaciones de elementos capaces de expresarse por partida doble: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad» (Rancière, 2005: 39).

De esta manera las preguntas que dieron inicio a este largo proceso de tesis resuenan aún en esta instancia. La propuesta nos invita a reflexionar sobre cuántas totalidades presume el fragmento y qué caminos puede retomar, a partir de su valoración y selección como punto de partida para pensar, construir y ahondar en los diferentes modos de iniciar una propuesta con perspectiva crítica desde el campo de las artes visuales.

En este sentido, la obra presentada se integra a la perspectiva del arte crítico en la medida que éste: «en su fórmula más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo.» (Rancière, 2005:34).

REFERENCIAS

Banco Central de la República Argentina. Recuperado de: https://www.bcra.gob.ar/MediosPago/Emisiones_anteriores.asp

Belinche, D y Ciafardo, M. (2016). "El espacio y el arte". En *Revista Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, n° 1, (p. 32-53). ISSN 2451-6643. Recuperado de: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/151/321>

Bishop, C. (2006). "El arte de la instalación y su legado". En: Tejeda, I. *Instalaciones y nuevos medios en la colección del IVAM. Espacio. Tiempo. Espectador* (pp.81-89).Valencia, España: Institut Valencià d'Art Modern.

Calniquer, M. (2004). *Billetes Argentinos*. [Repositorio]. Recuperado de: <http://www.billetesargentinos.com.ar/>

Diccionario en línea. Recuperado de: <https://www.google.com/search?q=fragmento+significado&oq=gfragmento+signi&aqs=chrome.1.69i57j0l5.48551j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>

Didi Huberman, G. (2012). Supervivencias. En *Supervivencia de las luciérnagas*. (pp.33-50). Madrid, España: Abada Editores.

Droguett Latorre, L. (2008). "Los Quipus. Algo sobre la Cultura Aymara y su matemática". Recuperado de: <https://matematicaandina.wordpress.com/los-quipus/>

Kusama, Y. (2013). *The obliteration room*. [Instalación]. Recuperado de: <https://malba.org.ar/>

Larsen, G. (2015). *Matanza de Napalpí "De Nativos, Quipus y kultrunes"*. [Exposición]. Recuperado de: <http://pacourondo.filo.uba.ar/actividad/de-nativos-quipus-y-kultrunes>

Peirce, C. S. (1987). *Obra lógico-semiótica*. Madrid, España: Taurus.

Rancièrre, J.(2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, España: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universidad Autónoma de Madrid.

Valesini, M.S. (2015). *"La Instalación como dispositivo escénico y el nuevo rol del espectador."* (Tesis de Maestría). Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/44601>

AGRADECIMIENTOS

Con la presentación de esta tesis cierra una prolongada etapa que, no hubiese sido posible, sin el apoyo y acompañamiento de:

Inicialmente, mi familia: mi mamá, mi papá, hermanos y abuelos.

A Juan, compañero, cómplice y entusiasta, por su generosidad y tiempo compartido.

Mis amigas, compañeras, profesoras y profesores que han contribuido a delinear este trayecto.

A Guille y Silvina, por su confianza, sabiduría y compromiso.

Finalmente, a Romi, por las horas de diseño y la amistad de siempre.

Gracias a la Universidad Pública y gratuita.

Celebro el Arte como posibilidad, para reflexionar y accionar sobre las contingencias y avatares de este mundo.



Este documento finalizó su edición en Julio 2019

Diseño y maquetación: Romina Morbelli