

## Revisión y renovación de estrategias en la difusión del grabado argentino

Silvia Dolinko

(CONICET, Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

Si las imágenes son susceptibles de ser reproducidas, los grabados activan este particular poder, condición fundante de su especificidad, vinculándolo a la idea de una producción cultural ampliada en su circulación social a partir del despliegue de una obra de arte múltiple. Pero a la vez, las connotaciones que podrían desprenderse o presuponerse respecto al potencial teórico de esta multiejemplaridad –señalada generalmente como condición básica de la propuesta gráfica– se conjugan con cierta relatividad implícita en los discursos vinculados a su difusión y valoración.

Existen algunas características que se han sostenido con fuerza desde el campo específico de la gráfica, y que ejemplifican las ambigüedades que operan en el abordaje de esta producción: suerte de obra bisagra, intermedia entre la creación única y prestigiada desde el circuito tradicional y el arte reproducible de circulación masiva, obra repetible pero impresa manualmente, numerada y firmada, difunde una “imagen original” que, siendo reimpressa muchas veces, es presentada cada vez como obra única múltiple, o *multioriginal*. Estos factores contradictorios intervienen para acrecentar su carga diferencial y a la vez su problemática inserción dentro del campo artístico. La reproductibilidad del grabado se presenta así como condición ambigua al analizar el cruce único-múltiple, agregando un factor de tensión para su lectura específica.

Un ejemplo particular de esta cuestión es el que presenta la imagen xilográfica, en donde la carga sensible del material –la remisión a lo orgánico desde las texturas de la madera, sus vetas y nudos– se imbrica con la “presencia” del artista a través de la impronta de su trabajo manual sobre el taco: “una especie de intimidad estrecha entre la obra que se forma y el artista que a ella se aplica”.<sup>2</sup> La más antigua y tradicional de las formas de impresión artística también posee una fuerte connotación asociada a las luchas políticas populares; a la vez, revisitada por la historia reciente, revaloriza sus posibilidades expresivas proponiendo nuevas exploraciones, conjugando el aura de la tradición con la fuerza simbólica de una imagen generada a partir de un medio con historia.<sup>3</sup>

En parte debido a la sencillez del procedimiento –reducido costo del material, posibilidad de ediciones amplias, estampación rápida en comparación con otras formas de “impresión artística”– la xilografía posibilitó históricamente una gran circulación de imágenes. Precisamente, será una de las modalidades centrales en los proyectos para la difusión de la obra gráfica que se promueven desde fines de la década del cincuenta en nuestro país.

Al analizar el dinámico campo cultural local de esos años se puede considerar que, en el marco de un proceso de modernización, se replantean sus estrategias de difusión al extenderse las formas de acceso a ciertos bienes simbólicos para las nuevas “masas de clase media”.<sup>4</sup> Oscar Terán remarca este fenómeno al formular la existencia de “un mundo que ahora ha puesto al alcance de un público ampliado objetos culturales hasta hace poco patrimonio de las élites”.<sup>5</sup> El aumento de los “espacios para la cultura” se constata en distintos ejemplos, tanto desde el discurso de los medios de comunicación masiva, en el incremento de publicaciones y semanarios, así como en los distintos emprendimientos editoriales de la época tales como EUDEBA y su emblemática propuesta *Libros para todos*.<sup>6</sup>

El campo artístico también se caracterizó por un fuerte dinamismo y la renovación de las propuestas estéticas, muchas de las cuales se vieron asociadas al conjunto de proyectos tendientes a la promoción del arte argentino de vanguardia y su proyección internacional. Entre los rasgos recurrentes de la cultura sesentista, se ha destacado la necesidad de borrar las fronteras entre el arte y la vida, fusionar el arte y la política, rediseñar y ampliar el concepto tradicional de “obra de arte” y la búsqueda de un nuevo público.<sup>7</sup>

Es dentro de este movlizado contexto que emerge una nueva mirada respecto a las posibilidades de ampliar el conocimiento de la obra gráfica. En tanto espacio de circulación específico dentro de la trama de la vanguardia, el campo del grabado dio lugar al intercambio entre innovaciones e historia, revalorizaciones e impugnaciones, desplegados a través de sucesos individuales y propuestas colectivas; así, las revisiones sobre las producciones tradicionales se contrapusieron y dialogaron con las renovadas modalidades de lo experimental.

Dentro de estas variables, se activaron continuos y por momentos sincrónicos proyectos de difusión de la obra múltiple que, con el objetivo de acercar al público el “mayor conocimiento del grabado como obra de arte”—concepto citado como enunciado recurrente—<sup>8</sup> redefinieron algunas estrategias de circulación y consumo. Se llegó así a plantear un hipotético *boom* del grabado, utilización nada inocente del término que tan en boga se encontraba por esos años para designar el suceso de la nueva narrativa latinoamericana. Se generó entonces en la prensa un discurso sobre el auge de un “nuevo grabado”, y también acerca de los supuestos efectos que conllevaría la ampliación del mercado de arte, prevista desde una presupuesta expansión del público consumidor de arte a sectores más amplios de la sociedad.<sup>9</sup>

¿Qué implicancias podía tener que el que el grabado fuera más difundido? En principio, fomentar una disciplina tradicionalmente “desconocida” para la mayoría del público y extender su acceso a los discursos propuestos desde estas obras de arte. Por otra parte, el conocimiento del “original múltiple”, desligado de su tradicional función ilustrativa, tendería a su legitimación simbólica dentro del campo cultural y lo tornaría un objeto más atesorable, con el consiguiente prestigio y valorización para un eventual coleccionismo especializado.<sup>10</sup>

Desplegados en sucesivas iniciativas alternativas al circuito hegemónico de circulación, estos proyectos mantuvieron a su vez un diálogo variable con algunas instancias oficiales, logrando un relativo apoyo a través de espacios de exhibición en museos, patrocinios a muestras itinerantes o auspicios de embajadas y consulados en el extranjero. Entonces, el “factor multiplicidad” conjugó la posibilidad de una mayor distribución de imágenes dentro del ámbito local con su exportación como parte de la proyección simbólica del país en tanto productor de cultura.

A partir de las líneas expuestas, en el presente trabajo me centraré en el análisis de dos emprendimientos que considero significativos dentro de este virtual programa de difusión de la obra multiplicada. Intentaré indagar qué particularidad tuvo cada uno de ellos, sus alcances e implicancias, así como las posibles continuidades, similitudes y divergencias entre ambos. Desde su análisis también podemos preguntarnos acerca de qué clase de imágenes fueron las que se privilegiaron y a qué público se dirigieron.

Mientras tanto, podemos adelantar la hipótesis de que a partir de la lectura de los diversos rescates, revisiones, cuestionamientos e innovaciones que plantearon estas acciones se pueden desprender indicios sobre ciertos poderes que las imágenes multiplicadas ponen en juego en un momento de fuerte dinamismo social y cultural, proponiendo a la impresión gráfica que circula socialmente como agente de un proceso que pretende, tal como plantea David Freedberg, “democratizar las respuestas”.<sup>11</sup>

## **La primera cruzada**

“Uno de esos hombres que nos hacen tener fe en el destino del país permite que se inicie con esta exposición una cruzada por el grabado.”<sup>12</sup> En mayo de 1963 Jorge Romero Brest, todavía en su rol de director del Museo Nacional de Bellas Artes, prologaba de este modo la presentación de lo que hasta ese momento era la colección completa de las carpetas que conformaban las *Ediciones Ellena de grabados originales de artistas argentinos*.<sup>13</sup>

Para enfatizar la importancia de la ocasión, Romero Brest comentaba que la exposición de la colección podía servir para “reflexionar sobre el grabado, noble género del arte plástico como se ha dicho tantas

veces, que por extrañas razones no se estima entre nosotros como se debe [...] pasa demasiado desapercibido”.<sup>14</sup> Si la intención manifiesta de esta exposición era presentar la colección Ellena, implícitamente se estaba otorgando un espacio específico de reconocimiento para esta modalidad artística en el museo más destacado del país. Mientras Romero Brest lo planteaba en términos de “inicio de cruzada”, para el gestor de esta colección y la mayoría de los artistas exhibidos se podía evaluar en términos de “llegada”: el otorgamiento de un espacio tan central como connotado dentro del campo artístico nacional.<sup>15</sup>

Ediciones debidas a la iniciativa y esfuerzo personal de Emilio Ellena –estadístico, profesor universitario, coleccionista y editor de arte– esta colección de carpetas de estampas realizadas en Rosario se inicia en el año 1958, marcando un primer ciclo en la revisión y rescate de la gráfica argentina.

Al centrarse inicialmente en la obra producida en la provincia de Santa Fe, con la edición de grabados de figuras “históricas” –tales como Gustavo Cochet, Santiago Minturn Zerva, Juan Grela, Ricardo Supisiche, José Planas Casas, entre otros– se ponía en relieve una obra no demasiado conocida fuera de los límites de la región;<sup>16</sup> con la posterior inclusión de otros autores, la colección se irá convirtiendo paulatinamente en un implícito “estado de la cuestión” de la gráfica nacional. En este sentido, la revisión de la tradición, la localización y recuperación de matrices para la reedición de imágenes producidas en períodos anteriores, junto a la impresión de obras inéditas y el rescate de otras prácticamente olvidadas o desconocidas<sup>17</sup> se conjugan en la idea de ofrecer una especie de panorama general y retrospectivo de la disciplina, una “recopilación orgánica”.<sup>18</sup>



Abraham R. Vigo, *Fin de jornada*, aguafuerte de la serie “La Quema”, 1936. 22 x 32,5.

La colección, que se vendía por suscripción entre distintos coleccionistas e instituciones, está conformada por cincuenta carpetas de cincuenta ejemplares cada una, e incluye la obra de treinta artistas.<sup>19</sup> Conformadas mayoritariamente por producción xilográfica, se publicaban como ediciones de *grabados originales*, término que, introduciendo una dimensión de ambigüedad desde el punto de vista de su definición, refiere a la obra gráfica cuyas impresiones están realizadas con planchas o tacos originales.<sup>20</sup> El estampado y edición se realizaba de forma artesanal, muchas veces debida a los propios artistas editados, otras por la conjunción de esfuerzos, por ejemplo la impresión del trabajo de Abraham Vigo y de Lino E. Spilimbergo por parte de Juan Grela.<sup>21</sup>

A partir del tercer número de la serie, junto a un cambio del diseño de tapa, las ediciones se transforman en bilingües: portadas, datos biográficos del artista y colofón poseen simultáneas versiones en castellano e inglés. De este modo, en la idea de dirigirse a un potencial circuito extranjero, se apuntaba a que el conocimiento de esta producción no sólo trascendiera los límites provinciales, sino también otras fronteras: una verdadera “cruzada internacional”.<sup>22</sup>

¿Qué imágenes propone, privilegia esta colección? La compilación despliega, en su gran mayoría, una mirada abarcativa sobre la figuración vinculada a la tradición gráfica: artistas que presentaban una imagen “cuyo antitradicionalismo era sutilmente tradicional”.<sup>23</sup> Desplegada entre la obra histórica de los “maestros” y la experimentación con las texturas y el corte libre de los xilógrafos de generaciones más recientes, o desde el aguafuerte de neta definición lineal hasta los virtuosistas recursos hayterianos puestos en boga en el campo local desde fines de los años cincuenta,<sup>24</sup> estas variables no sólo dan cuenta de los distintos enfoques de los artistas, sino que también aluden a las modificaciones y aperturas de la disciplina a lo largo de las cuatro décadas de producción aquí compiladas.<sup>25</sup>

En una explicitación de intenciones, el editor comentaba que “animó nuestra empresa el propósito de lograr que el grabado, expresión artística multiejemplar, se acercase a su verdadero cometido”;<sup>26</sup> este objetivo, según su enfoque, se vincularía a la propagación social del discurso de las imágenes, su “democratización” en un sentido amplio. En esta dirección, ha citado posteriormente que “la idea de un hecho multiejemplar, que tanto iba con mi sentido de participación y solidaridad, rectores para mí desde que algunos años atrás me hablaron de ciertos panes y ciertos peces, me pareció excelente. Fue en esos momentos, comienzos de la década del cincuenta que –sin tener conciencia de ello– nació esta colección”.<sup>27</sup>

Siendo él mismo coleccionista de arte, Emilio Ellena alentó desde la distribución de sus ediciones un singular tipo de coleccionismo:<sup>28</sup> el de una obra multiejemplar que a partir de su circulación múltiple posibilita una pluralidad de poseedores. No obstante, la detentación final de un ejemplar de ese producto gráfico múltiple y reproducible no lo convierte en “propiedad colectiva” sino que termina circunscribiéndose en una colección privada; es desde esta perspectiva que se puede vincular a cierta “intimidad” en la relación obra/coleccionista; como ha planteado Walter Benjamin, “el concepto de autenticidad jamás deja de tender a ser más que una adjudicación de origen. (Lo cual se pone especialmente en claro en el coleccionista, que siempre tiene algo de adorador de fetiches y que por la posesión de la obra de arte participa de su virtud cultural)”.<sup>29</sup>

Al radicarse en Chile en 1964, Ellena comienza a espaciar la realización de estas ediciones hasta la definitiva finalización tres años más tarde, al clausurarlas matemática y simbólicamente con la aparición de la “redonda” carpeta número cincuenta. Desde su rastreo y rescate de obra gráfica, su selección de artistas –muchos de ellos, de nombres e imágenes no demasiado conocidos por el público masivo... ni tampoco por el público especializado del momento– y su impulso a un cierto coleccionismo particularizado, las propuestas de esta pionera colección se inscriben en el campo artístico como referencias iniciales para los futuros proyectos de difusión del grabado argentino.

## “El arte al alcance de todos”<sup>30</sup>

Dentro de la búsqueda por una ampliación del público consumidor de bienes culturales establecida a mediados de los años sesenta, la “voluntad multiplicadora” que en teoría debía implicar la producción de obra gráfica se encontraba constreñida desde pautas técnicas de anclaje convencional, tales como la impresión artesanal o el control secuencial del tiraje. Frente al deseo de aumentar el conocimiento y valorización del hecho gráfico, estas limitaciones de la multiplicidad se intentarán forzar –o, cuanto menos, poner en cuestión– desde un proyecto colectivo que pretenderá llevar el arte a sectores sociales más amplios que la elite coleccionista establecida.

Acompañado por varios grabadores de renombre, el artista gráfico Albino Fernández impulsa desde fines de 1965 el *Club de la Estampa de Buenos Aires* con el explícito objetivo de “promover la difusión del grabado y la creación de colecciones especializadas”. A pesar de los sucesivos cambios entre los integrantes de la asociación, mudanzas de sede y modificaciones en el reglamento interno del Club, estos propósitos iniciales se mantuvieron inalterables a lo largo de varios años de inestable institucionalidad del país.

El proyecto se intentó llevar a cabo a través de dos vías principales; por un lado, la exhibición de estampas en una sala propia, en este caso situada dentro de la galería de arte Proar. Es significativo que este espacio correspondiera a una situación marginal: aunque instalada en plena calle Florida,<sup>31</sup> la sala se circunscribía al subsuelo, señalizando simbólicamente desde este ámbito de escasa visibilidad la posición periférica del grabado dentro del campo artístico.

Por otra parte, la edición de estampas xilográficas mensuales constituyó la actividad central, la razón operativa de la entidad. Ya fuera por la puesta en “recirculación” de obras previas o la impresión de nuevas matrices, la cantidad fija de 500 ejemplares numerados y firmados por el autor se distribuía entre los socios.<sup>32</sup>

Aunque sin plantear ninguna especificación al respecto, el público al que se apuntaba implícitamente pertenecía a los sectores de la ampliada clase media: eventuales transeúntes del centro de la ciudad que podían acceder a una galería de arte tanto por expreso interés por el emprendimiento, por mera casualidad o instinto de *flâneur*. La prensa, que fuertemente se hizo eco de los comienzos de la iniciativa, remarcaba este hecho

*Junto con la valorización de los artistas nacionales –en todos los órdenes–, otro fenómeno es visible. La irrupción de un sector realmente interesado, una clase media en ascenso que apoya sólidamente estas manifestaciones. El argentino que busca un cuadro, un grabado de un artista nacional, ya no es un hecho aislado ni un privilegio. El club, esencialmente, responde a esa realidad y, a la vez, la impulsa, la desarrolla. Es la popularización, es la apertura del arte en una de sus expresiones.*<sup>33</sup>

Al analizar la organización de la entidad, resulta llamativo el tono “burocrático” que se trasluce de su codificación a través de artículos y reglamentos, la conformación de una Comisión Directiva con distribución de cargos ejecutivos y administrativos, la admisión de los socios previa solicitud escrita en formularios específicos, la entrega de recibos al recibir el importe de las cuotas, todo ello a partir de las disposiciones estipuladas en estatutos y documentos internos con el infaltable logotipo de la agrupación. Si las intenciones programáticas apuntaban a la divulgación y coleccionismo del arte impreso en una escala ampliada respecto a sus parámetros convencionales, las mismas no se pensaron a través de una circulación espontánea sino que desde estas pautas de distribución se pretendió un control específico y reglamentado sobre la producción seriada; a la vez, tomando literalmente el concepto de “club” en tanto institución civil, adoptaron también sus códigos de estructuración.

Estipulada dentro del estatuto inicial, ya se establecía la idea de mantener intercambios internacionales;<sup>34</sup> es en el marco de esta declaración de intenciones que se organizaron en Buenos Aires exposiciones de artistas

uruguayos, peruanos, españoles, alemanes, húngaros o suizos a la vez que, con auspicios variables de embajadas y consulados, se llevaron exposiciones de los miembros del Club a ciudades como Lima, San Pablo o Miami. Un caso llamativo es el de la relación de la agrupación con su vecino –y antecesor– *Club de grabado de Montevideo*: a pesar de su conocimiento y de la similitud de intenciones resulta paradójico, o cuanto menos sorprendente, que el referente admitido como base para la conformación de la entidad porteña no haya sido la cercana agrupación uruguaya sino la experiencia aislada de una galería de arte de Alemania Oriental.<sup>35</sup>

Oscilando entre imágenes gráficas tradicionales e innovadoras, el programa de edición y exposiciones alternaba la obra de grabadores “consagrados” –Américo Balán, Alfredo de Vincenzo, Carlos Filevich, Sergio Sergi– con jóvenes artistas que aportaban una renovación iconográfica y técnica: Eduardo Audivert, Mabel Rubli, Norberto Onofrio, Daniel Zelaya, entre otros; desde esta conjunción se manifestaba el “implícito deseo de realizar un verdadero censo de los artistas grabadores actuales y en la medida de lo posible de las generaciones anteriores, para dejar así documentada con obras y antecedentes su trayectoria.”<sup>36</sup> Varios de los integrantes de la asociación ya en ese momento eran considerados “figuras históricas”: Pompeyo Audivert, Victor Rebuffo o Luis Seoane, reconocidos por su dimensión de plásticos comprometidos a través de su producción artístico-social. Dentro de este conjunto, fue especialmente destacado el nombre de Adolfo Bellocq: el único sobreviviente del grupo de los Artistas del Pueblo tenía una participación constante en la entidad; en realidad, aunque hacía varias décadas que la producción de Bellocq distaba mucho de las ideas revolucionarias sustentadas desde la agrupación anarquista de las décadas de 1910-20, su nombre continuaba remitiendo a la misma.<sup>37</sup>



Carlos Filevich, *Diálogo*, 1960, xilografía, 35 x 22.

La ponderación de la figura de Bellocq formó parte de una nueva puesta en valor de los Artistas del Pueblo: a lo largo de los primeros años de actividad del Club, en plena vanguardia de los '60 se recordaba –más bien, se contraponía– otra vanguardia con distintas búsquedas iconográficas, materiales e ideológicas, ya casi olvidada para esos tiempos y prácticamente desconocida para las nuevas generaciones.<sup>38</sup> Un ejemplo de este tácito “programa-homenaje” fue el nombre elegido para la primera sala de exposición de la entidad: la denominación “Facio Hebequer” debía aportar un anclaje simbólico para las actividades de valorización de la obra gráfica que se proyectaba desarrollar. Por otra parte, algunas exposiciones dieron continuidad al rescate de la vanguardia gráfica de los Artistas del Pueblo: en abril de 1966 se producía la inauguración de la sala con una retrospectiva del propio Guillermo Facio Hebequer y, tres meses más tarde, otra dedicada a José Arato; posteriormente, el ciclo 1967 se inauguraba con un homenaje a Adolfo Bellocq en ocasión de su 50° aniversario como grabador.

El anclaje textual de las imágenes también remitía a la contextualización vanguardista de los artistas: si para la exposición de Arato se elige reeditar un clásico texto de Facio,<sup>39</sup> en el caso de la muestra de éste último Geno Díaz introduce su figura remarcando que “eligió la causa popular y sostuvo su actitud con enorme dignidad y coraje. Totalmente comprometido y totalmente libre, como lo quiere Sartre”. De este modo, se extrapolaba temporalmente la lectura del “artista comprometido” al relacionarla con las premisas del filósofo francés, cuyas teorías sobre el compromiso sociopolítico del intelectual tenían una notable injerencia dentro del campo local del momento, pero eran desconocidas aún en la época de Facio.

Entre reediciones de la producción histórica de algunos artistas y las nuevas variables xilográficas que se desligaban de las convenciones de la ortodoxa representación ilustrativa, las imágenes que el *Club de la Estampa* difundió entre sus socios no se vincularon expresamente con la militancia estético-política de la primera vanguardia gráfica sino que conformaron un conjunto heterogéneo con variadas líneas expresivas. Este incluyó tanto a la figuración de iconografía tradicional como *Estela de la tierra* de Bellocq, el *Diálogo* surgido del personal y dinámico arabesco de Carlos Filevich o las texturas abstractas de la madera de *Clamor* que según su autor, Alfredo de Vincenzo, metaforizaba la “violencia de la vida moderna”.<sup>40</sup> La selección de las obras no implicó un lineamiento ideológico o estético unívoco sino que se apeló al criterio general de la “divulgación con carácter cultural”. A partir de la sumatoria de las respuestas individuales concitadas por esta plural circulación de imágenes se esperaba generar un “crecimiento cultural y espiritual”, asistemática consigna alineada a la “convicción humanocéntrica y optimista” que conformaba una de las líneas del pensamiento sesentista.<sup>41</sup>

Hacia fines del año 1970, cuando la entidad se transforma en “Cooperativa de trabajo limitada”, se exponía a modo de tardío estatuto-manifiesto que

[aún cuando] *se excluyen terminantemente de todos los actos de la Cooperativa 'las cuestiones de orden político, religioso, de nacionalidad o regiones determinadas', esta institución se declara particularmente defensora de la libertad de expresión, y cada vez que la considere amenazada luchará por su mantenimiento en la forma que estime conveniente [...]*  
*El Consejo de Administración de esta entidad tiene programado un amplio plan de labor para desarrollar todo aquello que dé cumplimiento al concepto moderno de relacionar el arte y la sociedad hasta sus últimas instancias [...]*<sup>42</sup>

La llamativa alusión apoliticista –inserta en un momento de fuerte conflictividad social e intensos debates y prácticas vinculados a la relación entre el arte y la política– superpuesta a un discurso cruzado por nociones de tinte vanguardista, señala una de las líneas que eclécticamente cruzaron las ideas de la entidad. Sin pretender efectuar una lectura política de las imágenes ni de los espacios de distribución, así como tampoco una crítica a los límites y jerarquías establecidos convencionalmente desde la estructura hegemónica del sistema artístico, esta *formación de especialización* se centró en su intento por instalar, desde su situación periférica, un espacio específico para el reconocimiento y validación de la disciplina.<sup>43</sup>



Sergio Sergi, *El sombrero nuevo*, xilografía, 13,5 x s/f, 9,5.

### ¿Un arte masivo y popular?

Los dos emprendimientos que he analizado plantean algunas características en común: ambos se mantuvieron dentro del sistema artístico tradicional, apelando al coleccionismo desde parámetros más o menos convencionales, con exhibiciones en museos y galerías o realizando un control secuencial de las imágenes. Estos lineamientos intentarán ser revertidos a través de algunas acciones llevadas a cabo en los primeros años '70: posteriores a la estridente ruptura de los artistas de vanguardia con las instituciones, se propondrán otras estrategias de consumo artístico a través de la acción en ámbitos públicos y alternativos, ampliando la posibilidad de multicirculación de la estampa.<sup>44</sup>

La sumatoria de estos distintos y sucesivos proyectos y su interés por dinamizar la circulación y el consumo de la obra gráfica permite presuponer un auge de la estampa hacia principios de los años setenta. Sin embargo, es necesario relativizar esta idea. Por ejemplo, al confrontar los siguientes párrafos –inicio y fin de una misma nota periodística– se condensan algunos signos indicativos de la paradójica situación percibida en el momento respecto a la particularidad de la circulación gráfica



*El auge actual del grabado en nuestro país y en el resto del mundo se manifiesta en el balance de los salones, exposiciones y bienales que se realizan anualmente. También en la crecida cantidad de grabadores y sociedades que los nuclean y en la existencia de un activo mercado internacional.*

*[...] Mientras tanto, a pesar de sus posibilidades, a pesar del actual fermento, el grabado continúa alejado de las más densas capas de la población.<sup>45</sup>*

Las intenciones y supuestos sobre este tipo de manifestaciones implicaron una propuesta abierta o desacralizadora del arte, a partir de la posibilidad de aproximar el acceso a un discurso visual-cultural a sectores más amplios de público; por otra parte, la materialización de estos emprendimientos puso de manifiesto que, a pesar de sus intenciones, este tipo de producción se mantuvo dentro de una esfera propia y diferenciada, ya fuera por la vigencia de las jerarquizaciones de la producción simbólica, la fuerza del mercado de arte favorecedor de la obra única, o simplemente por las limitaciones o dificultades de los propios proyectos.

Desde los cruces entre la tradición y la innovación, el diálogo con el circuito oficial y la ruptura con los espacios consagrados, el objetivo didáctico y el impulso del coleccionismo, estos emprendimientos plantearon, con diversos alcances y sucesos, la difusión de un tipo específico de producción escasamente reconocida según los parámetros hegemónicos de legitimación. Sin embargo, contraponiéndose al aumento de artistas dedicados a la disciplina, de la mayor circulación de la obra gráfica y de los esfuerzos llevados a cabo para su mayor conocimiento, el grabado continuó sin tener una fuerte y profunda repercusión dentro del campo ni el conocimiento masivo del público: no llegó a cristalizar su “popularización” ni el acceso de “las masas” al mismo.<sup>46</sup>

Inéditos emprendimientos autogestionados, autofinanciados, autopromovidos... y autodisueltos, estos proyectos se sustentaron, finalmente, en la idealista y utópica noción de un arte socialmente extendido y de alcance masivo desde la propagación de una obra multiejemplar.

<sup>1</sup> El presente trabajo fue realizado en el marco de una beca de formación de posgrado interna (2001-2003) otorgada por el CONICET.

<sup>2</sup> Valéry, Paul; “Pequeño discurso a los pintores grabadores”, en *Piezas sobre arte*. Madrid, Visor, 1999, p. 145. En relación a las características expresivas de la xilografía, también se ha planteado que “... más que ningún otro medio gráfico la madera retiene su carácter original en el grabado abriendo infinitas posibilidades de diálogo con la subjetividad del artista y el ánimo del espectador”. Ramírez, Mari Carmen; *La xilografía en Puerto Rico 1950-1986*. Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposición, 1987, p. 7.

<sup>3</sup> Dentro del contexto argentino, es hacia fines de los años cincuenta que Luis Seoane, y poco después Antonio Berni, proponen inéditos “xilocollages” que confrontan con una modalidad de xilografía de corte ilustrativo y académico indiscutida hasta ese momento.

<sup>4</sup> Romero, Luis Alberto; *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 212.

<sup>5</sup> Terán, Oscar; *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 87.

<sup>6</sup> Creada en 1958, la Editorial Universitaria de Buenos Aires distribuía en kioscos callejeros ediciones de grandes tiradas y a precios populares sobre narrativa, economía o historia; este proyecto de Boris Spivacow se continuó en el Centro Editor de América Latina tras el golpe de Estado de Onganía en 1966.

<sup>7</sup> Giunta, Andrea; *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 22.

<sup>8</sup> Sostenido a modo de *slogan* por Oscar Pécora desde su Museo del Grabado, en ese entonces privado.

<sup>9</sup> Así, se predecía que “el boom no solo continuará sino que aumentará en la medida que más gente se de cuenta que puede acceder al talento y a la creación original por poco dinero”. Cardoso, Oscar Raúl; “El ‘boom’ del grabado”, en *Clarín Revista*. Buenos Aires, 30 de mayo de 1971, p. 7.

<sup>10</sup> Se pueden rastrear algunos intentos previos dentro de esta línea: ya en la incipiente conformación del campo gráfico, la revista *El grabado* (1916) se proponía como finalidad “hacer conocer el grabado en sus múltiples manifestaciones y difundir su gusto”.

<sup>11</sup> Freedberg, David; *El poder de las imágenes*. Madrid, Cátedra, 1992, p.480.

<sup>12</sup> Romero Brest, Jorge; “Prefacio”, *Colección Ellena. Grabados originales de artistas argentinos, cat. exp.* Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, mayo de 1963, s/p. Este catálogo, de 600 ejemplares editados artesanalmente, incluía algunos grabados impresos con los tacos originales.

<sup>13</sup> En ese tiempo, consistía en 30 carpetas de grabados de 21 artistas.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Un previo reconocimiento institucional a este proyecto se producía en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario, tres años antes de la exposición de Buenos Aires; Juan Grela menciona que en aquella ocasión él mismo realizaba visitas guiadas referidas a aspectos técnicos del grabado y charlas sobre artistas rosarinos, recordando que “esa actividad tomó bastante resonancia...”. Citado en Fantoni, Guillermo A.; *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*. Rosario, Homo Sapiens Ediciones, 1997, p. 70. En el transcurso de la exposición de Buenos Aires también se realizaron clases explicativas y demostraciones prácticas sobre las técnicas gráficas, llevadas a cabo para el público asistente por parte de algunos alumnos avanzados de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”. Posteriormente, las Ediciones Ellena también participaron de la exhaustiva exposición “El grabado en las ediciones argentinas”, organizada por el Museo del Grabado en la Biblioteca Nacional en 1967.

<sup>16</sup> Aunque citando a otros artistas –Musto, Schiavoni, Bikandi, etc.– también Juan Grela destacó “[...] la preocupación por el rescate de la obra que se había hecho antes del ‘Grupo Litoral’ [que] es en gran parte el resultado de una preocupación mía y compartida con Aid, un esfuerzo acompañado por Gambartes, Emilio Ellena, Oliveira César y Slullitel”. Citado en Fantoni, Guillermo A.; *Una mirada... , op. cit.*, p. 71.

<sup>17</sup> Como es el caso de la carpeta de Leónidas Gambartes, realizada a partir del encuentro fortuito con unos tacos de los años '40. Cf. Emilio Ellena, *1958-1967: cincuenta carpetas con grabados originales de artistas argentinos/ Un proyecto artesanal de ediciones en la ciudad de Rosario, la Colección Ellena, cat. exp.*, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, abril de 1999, s/p.

<sup>18</sup> Emilio Ellena, “El grabado argentino y esta colección”, en *Colección Ellena... , cat. cit.*, s/p. Dentro de esta línea de difusión y rescate del grabado tradicional, podemos recordar como antecedente el volumen editado por Oscar Pécora y Ulises O. Barranco; *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*. Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1943, integrado por imágenes impresas con los tacos originales.

<sup>19</sup> La colección está integrada por grabados de Gustavo Cochet, Santiago Minturn Zerva, Mele Bruniard, Juan Grela, César T. Miranda, Pompeyo Audivert, Ricardo Supisiche, Mario J. Cecconi, Víctor L. Rebuffo, Juan Berlingieri, Lino E. Spilimbergo, Américo Balán, Abraham Vigo, Laico Bou, Carlos Giambiagi, Ana María Moncalvo, Fernando López Anaya, Juan Batlle Planas, José Planas Casas, Sergio Sergi, Carlos Filevich, Agustín Zapata Gollán, Daniel Zelaya, Raúl Soldi, Leónidas Gambartes, Juan C. Stekelman, Alfredo de Vincenzo, Juan Antonio, Luis Seoane y María Rocchi. Según los propios cálculos del matemático Ellena, se imprimieron en total 438 grabados que,

multiplicados por 50, suman 21.900 copias correctas. En algunos casos, se editaron varias carpetas con la obra de un mismo artista, un poco a modo de retrospectiva de su producción: tal es el caso de Gustavo Cochet, Juan Grela, José Planas Casas, Víctor Rebuffo o Sergio Sergi.

<sup>20</sup> La caracterización de “grabado original” surgió como forma de diferenciación con el “grabado de reproducción”, que transcribe una obra de arte producida -y muchas veces consagrada- previamente. A estos factores “técnicos” debemos sumarle, en muchos casos, los efectos simbólicos del control directo del producto por parte del creador a través de la realización de la edición –solo o en colaboración-, el anclaje simbólico de la firma en tanto signo visual de autoría/autoridad y la supervisión cuantificada del tiraje. Si bien la diferencia implícita entre el grabado “original” y “de reproducción” surge ya desde el siglo XV, es a mediados del siglo XX que se discuten y establecen parámetros “legales” respecto a su caracterización. Cf. Lambert, Susan; *The image multiplied*. New York, Abaris Books, 1987, pp. 31-33. Para una descripción de los términos institucionales del concepto, véase Vives Piqué, Rosa; *Del cobre al papel. La imagen multiplicada*. Barcelona, Icaria, 1994, pp. 98-101.

<sup>21</sup> “Grela interrumpió su labor como pintor para, junto a su esposa Aid, realizar la impresión. En el colofón de la edición se registra esta actitud. No hubo posibilidad de contactar al artista para que diera un ‘bon à tirer’ [Spilimbergo se encontraba en París]. Grela decidió cuando una prueba lograba el nivel para la edición”. Emilio Ellena, 1958-1967,... *cat. cit.*

<sup>22</sup> En Estados Unidos existen ejemplares de las carpetas en sitios como la Biblioteca del Congreso en Washington, el Museo de Arte Moderno de New York, la Biblioteca Pública de New York, el Museo de Brooklyn, y la colección Nancy Sayles Day de la Escuela de Diseño de Rohe Island. Citado en Emilio Ellena, 1958-1967..., *cat. cit.*, s/p.

<sup>23</sup> Fantoni, Guillermo A.; “Versiones de lo moderno”, en Una mirada..., *op. cit.*, p. 82.

<sup>24</sup> Las sofisticadas técnicas de realización experimentadas por Stanley W. Hayter desde su parisino Atelier 17 tuvieron una fuerte repercusión en nuestro país a partir de su conocimiento por parte de Fernando López Anaya y Ana María Moncalvo. Sobre la obra de Hayter, véase Hacker, Peter; (ed.), *The Renaissance of Gravure. The art of S.W.Hayter*. Oxford, Clarendon Press, 1988.

<sup>25</sup> La obra incluida en la colección abarca desde la reedición de una serie de aguafuertes de Raúl Soldi de 1929 hasta la obra sesentista de Daniel Zelaya, entre otros. La reimpresión de las estampas remite a la posibilidad de la circulación múltiple de la gráfica no sólo en el primer momento de su producción, sino también en relación a eventuales series posteriores.

<sup>26</sup> *Grabados de artistas argentinos. Colección Ediciones Ellena, cat. exp.* Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 1960, s/p. Emilio Ellena también acotaba allí que “lo realizado hasta ahora no debe considerarse como un ciclo completo sino como el comienzo de una verdadera compilación del grabado argentino. Muchos son los nombres de maestros y jóvenes valores que aún falta incluir.”

<sup>27</sup> Emilio Ellena, 1958-1967..., *cat. cit.* En este mismo texto menciona su descubrimiento del grabado vinculado inicialmente a material visual del expresionismo alemán.

<sup>28</sup> Entre los coleccionistas de las ediciones se encontraban Ignacio Acquarone, Leónidas Gambartes, Aíd Lea Herrera de Grela, Domingo Eduardo Minetti, Eduardo de Oliveira César, David Ostrovsky y Ferdinando Ricci “que adhirieron a nuestro esfuerzo incluyendo en sus colecciones particulares un gabinete de estampas estructurado en base a nuestras carpetas”. Citado en *Grabados de artistas argentinos, cat. cit.*, s/p. También se puede citar a Gonzalo S. Martínez Carbonell, Isidoro Slullitel, José Guber y Rebeca Cherep. Parte de la colección particular de Emilio Ellena fue exhibida en la muestra “100 dibujos y pinturas de la colección Emilio Ellena”, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, julio de 1962, destacándose la presencia de obras de Leónidas Gambartes, Juan Grela, Froilán Ludueña, Alberto Pedrotti y Augusto Schiavoni.

<sup>29</sup> Benjamin, Walter; “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I (Filosofía del arte y de la historia)*. Madrid, Taurus, 1982, p. 27. Desde otro planteo, esta relación también la analiza Freedberg cuando, desde el caso particularmente connotado de la obra erótica de Sebald Beham, se pregunta: “¿respondemos de una manera más intensa –más violenta y ostensiblemente- a un cuadro colgado en un lugar público o a un pequeño grabado [...] que podemos conservar y mirar a nuestro gusto relamiéndonos con él en privado?”. Freedberg, David; *El poder de las imágenes, op. cit.*, p. 40.

<sup>30</sup> La consulta del archivo personal de Albino Fernández ha sido una fuente indispensable para el abordaje del siguiente punto.

<sup>31</sup> La galería se encontraba en Florida 681, a tres cuadras del emblemático Instituto Torcuato Di Tella. Esta sede se mantiene hasta 1970, cuando por razones financieras el Club de la Estampa se muda a Av. Córdoba 475, 1° piso. Posteriormente, debido a dificultades económicas y organizativas, se suceden distintos locales hasta la gradual disolución de la agrupación. El breve relanzamiento de una serie de estampas en 1983, desde la galería Soudán, aparece como una de sus últimas acciones.

<sup>32</sup> Estos abonaban una cuota mensual que en mayo de 1966 era de m\$N 300, cuando un ejemplar del diario *La Nación* costaba m\$N10 y las revistas *El Gráfico* y *Gente* m\$N 40, por ejemplo. En el momento de mayor cantidad de asociados, se llegaron a editar 1000 impresiones mensuales.

<sup>33</sup> S/a, “¿Conoce el Club de la Estampa?”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1965, pp. 4-5.

<sup>34</sup> “Art. 5°, ins. h) realizar exposiciones en el exterior; ins. i) mantener relaciones con instituciones similares del país y el extranjero.” Estatuto del *Club de la Estampa de Buenos Aires*, 15 de setiembre de 1965, mimeo, archivo Albino Fernández.

<sup>35</sup> “La idea la trajo el ingeniero Leopoldo Nagi, coleccionista y asesor de una galería importante, que vio –mientras

recorría las muestras de una ciudad alemana- cómo ciertos grupos de artistas se juntaban e imprimían sus obras en tiradas amplias, con lo que lograban reducir los costos”. Citado por Albino Fernández en Cardoso, Oscar Raúl, “El ‘boom’...”, *art. cit.*, p. 5. Por otra parte, el primer intercambio internacional organizado por el *Club de la Estampa de Buenos Aires* fue, en mayo de 1966, la exposición de la agrupación uruguaya. Fundado en 1953, el *Club de grabado de Montevideo* llegó a contar con 1500 asociados y se destacó, además de la difusión de estampas, por la conformación de una “escuela-taller” y su participación en la Feria de Libros y Grabados del Palacio Municipal.

<sup>36</sup> S/a, *Grabadores del Club de la Estampa de Buenos Aires, cat. exp.* Olivos, Galería Atica, junio de 1968. La primera exhibición de la agrupación -octubre de 1965- resulta atípica ya que el inclusivo listado de participantes nuclea a una destacada mayoría de grabadores del campo local. Si bien esta irá modificándose, algunos nombres permanecen constantes: Alda M. Armagni, Pompeyo Audivert, Américo Balán, Adolfo Bellocq, Víctor Rebuffo, Miguel Angel Ríos, Luis Seoane, Abel Bruno Versacci, entre otros. Como hemos visto, algunos de ellos también se encuentran en la colección Ellena.

<sup>37</sup> Ya desde los años '20 Bellocq participa en el circuito de salones y espacios oficiales; estas intervenciones “señalan posiblemente el abandono de las actitudes anárquicas que los caracterizaron [a los Artistas del Pueblo] en la década anterior. Sin embargo, no claudicaron respecto de los ideales del grupo referidos al contenido social de las obras desde el que provocan inquietud en el gusto burgués y crean conciencia en los sectores populares.” Wechsler, Diana B.; “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo I. Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 293. Véase también Corti, Francisco; *Vida y obra de Adolfo Bellocq*. Florida, (prov. de Buenos Aires), Tiempo de Cultura, 1977.

<sup>38</sup> En este sentido, operó en tanto *tradición selectiva*. Cf. Williams, Raymond; *Sociología de la cultura*. Barcelona, Paidós, ed. 1994, pp. 174 y ss. Como precedente, podemos citar la exposición en homenaje a Guillermo Facio Hebequer que en 1964 organiza Albino Fernández en el local de la calle Florida perteneciente a la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). En el boletín de la entidad se consignaba que “gran cantidad de grabados, y algunos óleos muy poco conocidos por el público, han permitido valorar la importante y seria labor de este artista, especialmente por parte de las generaciones de jóvenes, que han tenido muy pocas oportunidades de conocer su obra. S/a, “El homenaje a Facio Hebequer”. *Forma*, n. 33, febrero de 1965, p. 3.

Al recordar esta “tarea de rescate” de los Artistas del Pueblo, Albino Fernández lamenta la ausencia de la figura de Abraham R. Vigo dentro del Club de la Estampa. Casualmente, fue el único de la agrupación que integró la colección de Emilio Ellena, quién a su vez siente no haber podido realizar una edición de Facio o Arato. Evidentemente, las búsquedas en torno a una recuperación del arte social de la primera vanguardia era común a ambas iniciativas, tornando complementario a este “cruce” de figuras.

<sup>39</sup> El catálogo reproduce un texto de Guillermo Facio Hebequer publicado en *La Vanguardia* el 1 de junio de 1929. Cf. *Homenaje a José Arato, cat. exp.* Buenos Aires, Club de la Estampa de Buenos Aires, julio de 1966.

<sup>40</sup> de Vincenzo, Alfredo; “Los artistas hablan de sus inquietudes”, en *Forma*, n. 33, febrero de 1965, p. 7. Las obras citadas corresponden a matrices de los años 1943, 1960 y 1964, respectivamente, reimpresas por el Club en 1966.

<sup>41</sup> Terán, Oscar; *Nuestros años...*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>42</sup> S/a, “Grabados, estructuras societarias y cooperativas”, en *Boletín n. 1*, Club de la Estampa de Buenos Aires, abril de 1971, s/p. El destacado es mío. Aunque el manifiesto plantea los objetivos de esta nueva etapa, en realidad estos son una continuación de los lineamientos de orden general que venían sosteniéndose desde la constitución de la agrupación.

<sup>43</sup> Justamente Williams explicita una de las características de las formaciones de especialización citando que “la ruptura [es] básicamente funcional, dentro de la práctica general, con el fin de dar énfasis, o reparar el despericio académico”, y propone como ejemplo a la inglesa Society of Painter-Etchers and Engravers de 1880. Williams, Raymond; *Sociología...*, *op. cit.*, pp. 61-65.

<sup>44</sup> Me refiero específicamente a las acciones de Arte Gráfico Grupo Buenos Aires y el grupo Grabas, otras dos formaciones de especialización que fueron contemporáneas y a la vez diferenciadas, con modalidades, búsquedas y ámbitos disímiles pero una análoga dedicación exclusiva hacia la obra múltiple. Una breve introducción a las actividades de estas agrupaciones fue presentada en la lectura del presente trabajo, en el marco del I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, *Poderes de la imagen*, octubre de 2001. En la actualidad, me encuentro estudiando con más detalle estos casos, por lo cual no me detengo en su análisis en este escrito.

<sup>45</sup> Monzón, Hugo; “Tendencias en la Argentina. Aumentan los artistas que se dedican al grabado”, en *La Opinión*. Buenos Aires, 4 de mayo de 1971.

<sup>46</sup> En este sentido, podemos comparar los alcances cuantitativos que para la misma época tenía el “arte de los medios”. Cf. Herrera, María José; “En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del 60”, en VV.AA., *Arte argentino del siglo XX*. Buenos Aires, FIAAR, 1997, pp. 71-114. La idea de que “el grabado podía ser un instrumento para llegar a unos sectores amplios de público” y la aspiración de los artistas para conectar con “el pueblo” a través de ensayos por diferentes vías también ha sido pensado como una “ingenuidad” en relación al contexto sociopolítico español. Cf. Gandía Casimiro, Josep; “Els relats d’Estampa Popular”, en *Estampa Popular*. Valencia, IVAM, 1996, p. 11.