

Abreviaturas	9
Introducción	11
Capítulo 1. El canon del grabado moderno	23
Discursos sobre una obra híbrida	24
La consagración de la gráfica modernista	34
<i>Grabado original</i> : entre la autonomización de la estampa y el auge del mercado internacional de arte.....	50
La tradición didáctica en las lecturas sobre el grabado argentino..	57
Capítulo 2. Redefinición de espacios en los ámbitos oficiales	73
Salones de Grabado.....	73
Debates en las Escuelas de Bellas Artes.....	84
Estampas viajeras en el Museo Nacional de Bellas Artes	97
Capítulo 3. Recursos modernos para las viejas técnicas	113
Formas modernas	116
Vetas de la madera.....	120
Blanco sobre blanco	129
Capítulo 4. Estampas para el museo: del emprendimiento privado a la esfera pública	143
Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía y Museo del Grabado	143
Impresos en la calle.....	158
Grabado argentino en el MNBA	164
El Gabinete de Estampas.....	171
La exposición de 1967: un nuevo estado de la cuestión.....	173
Capítulo 5. El caso Berni	191
Redefiniciones en la obra de Berni	192

Xilografías y xilocollages	196
Juanito Laguna en la Bienal de Venecia.....	202
La consagración internacional.....	210
Ramona, anclada en París.....	219
Presentación porteña.....	227
Berni en el Di Tella	234
Capítulo 6. El <i>boom</i> de la circulación de los grabados.....	253
Expansión editorial y un “arte para todos”	257
Difusión con dinámica diagonal.....	265
Nuevas y viejas obras para un público de socios-coleccionistas....	278
Las bienales de grabado en América Latina	284
Capítulo 7. Gráfica y política: rescates y revisiones	307
Bandera roja, bandera celeste y blanca	308
El Premio Facio Hebequer de la Academia:	
de la revisión al cuestionamiento	314
Gráfica en conflicto	325
Capítulo 8. Conceptual/Material.....	345
Palabras, sombras y sobres.....	347
El espectáculo del consumo cultural	361
Miradas sobre el escenario urbano	367
Conclusiones	383
Bibliografía.....	391
Agradecimientos	415
Listado de imágenes	419

Abreviaturas más frecuentes:

AGGBA: Arte Gráfico- Grupo Buenos Aires
ANBA: Academia Nacional de Bellas Artes
Archivo JRB: Archivo Jorge Romero Brest
AV-CAEV: Archivo Vigo-Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata
CAV- ITDT: Centro de Artes Visuales-Instituto Torcuato Di Tella
ENBA: Escuela Nacional de Bellas Artes
MAMBA: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
MAM-RJ: Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro
MNG: Museo Nacional del Grabado
MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes
MoMA: Museum of Modern Art, Nueva York
NYGW: New York Graphic Workshop
Premio GFH: Premio Bienal de Grabado “Guillermo Facio Hebequer”
SAAP: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos
TGP: Taller de Gráfica Popular, México
UBA: Universidad de Buenos Aires

Introducción

Habría que estudiar ahora, no dejarlo para eruditos e historiadores futuros, el aporte de los grabadores argentinos [que] incorporaron nuevos modos de grabar, aportes procedentes de otros géneros, aprovechamiento de nuevos materiales, otros procedimientos de impresión o aprovechamiento distinto de alguno que parecía caduco, etc. Pensamos que sería oportuno hacer un balance de lo que vino haciéndose en los últimos años en grabado.

Luis Seoane¹

La relación entre tradición y experimentación definió el proceso de revisiones y nuevas propuestas del grabado que se activaron en distintos momentos del siglo XX. Particularmente, durante los años sesenta se asistió a notables cambios en su producción y valoración en directa vinculación con la expansión de la sociedad de consumo, el *boom* de la literatura latinoamericana y los proyectos de internacionalización del arte argentino. Inscripta en el marco de los replanteos del campo artístico local, la gráfica argentina sostuvo en esos años una fuerte reformulación de sus vías de difusión y de sus parámetros estéticos.²

Se abordará aquí el estudio del grabado desde los años cincuenta hasta principios de los setenta en su inserción en distintos circuitos de circulación argentinos e internacionales, buscando aportar una mirada sobre una producción artística clave del período.

El grabado compartió con la literatura el mismo marco epocal y socioeconómico, y ambos fenómenos mantuvieron algunos puntos en común: estrategias de mercado, perfil del público, renovación y revisión de discursos. Sin embargo, mientras que el *boom* de la literatura latinoamericana constituye un *topos* sobre los desarrollos culturales del período, no encontramos estudios sobre la contemporánea eclosión del

grabado argentino. El análisis de este fenómeno articula aspectos que implicaron algunas de las tensiones y problemáticas que atravesaron al campo cultural de esos años: a través de qué vías poder “democratizar” la producción cultural, de qué manera vincular la modernización socioeconómica con la renovación cultural, cómo entender la experimentación frente a la tradición a discutir. La intención no es presentar un desarrollo sobre todos los acontecimientos, artistas u obras que convergieron en esta trama, sino centrarse en distintas circunstancias o casos que permiten dar cuenta de algunos procesos de redefinición del grabado, sus alcances, límites y contradicciones.

Los años sesenta se presentan como un período atravesado por conflictos y una notable movilización política, cultural y social. Si la idea de la experimentación y renovación vanguardista es central en la lectura sobre la producción cultural de esa época, no puede soslayarse que también la tensión entre cambios y continuidades forma parte de la compleja trama de la modernidad. Una de las principales ideas que sostiene esta investigación radica en que si los conflictos y negociaciones entre tradición y experimentación constituyeron un aspecto destacado en los procesos de modernización sesentistas, el caso del grabado da cuenta en forma particular de estos cruces problemáticos. La relación dinámica entre estas categorías –*experimentación, tradición, modernización*– jugó un papel clave en los posicionamientos de artistas y gestores culturales; como fue señalado por Oscar Terán, durante el período “esta tensión entre modernidad y tradicionalismo cubrió un amplio espectro intelectual”.³

Desde este marco, analizo una producción significativa que en esos años contó con una novedosa validación y aceptación pero que generalmente fue situada en una posición marginal respecto del discurso hegemónico, entendido tanto en el sentido de las preferencias hacia ciertas producciones de la época por parte de las instituciones modernizadoras “dominantes” en el campo artístico, como también desde el relato historiográfico. Siguiendo a Hal Foster cuando plantea que “la cuestión del valor invertido en los cánones del arte del siglo XX [...] no está establecido: siempre hay invención formal que redespigar, sentido social que resignificar, capital cultural que reinvertir”, a la vez que “una reevaluación de un canon es tan significativa como su expansión”,⁴ sostengo que una comprensión de la renovación artístico-cultural de los años sesenta

debe incluir el estudio del grabado, su intercambio con distintas esferas del campo artístico local y su impacto internacional. El premio a Antonio Berni en la Bienal de Venecia de 1962 –la distinción más importante otorgada a un artista argentino hasta ese momento– conforma un punto central para ejemplificar las búsquedas de este nuevo grabado, su éxito y su lugar simbólico dentro de los proyectos de difusión del arte argentino del período.

Algunas preguntas guían este estudio: ¿de qué modo interpretar el sentido de este fenómeno en el contexto de los “dorados sesenta”? ¿qué implicaba retomar o redefinir la producción gráfica?, ¿cómo entender que en el transcurso de un período de fuerte impacto vanguardista, muchos artistas experimentales indagaran sobre las posibilidades de un *médium* cuyos rasgos aparecerían en primera instancia connotados por su vinculación con “lo tradicional”? Como intento demostrar, el grabado argentino de los sesenta sostuvo una ruptura o discusión con su propio canon, transitando por un inédito nivel de experimentación en relación con sus convenciones y parámetros históricos, renovando y cuestionando los estatutos de la imagen gráfica, sus posibilidades técnicas, sus poéticas, sus vías de difusión. Si muchas de las obras de los años sesenta han sido instituidas como piezas clave en el relato de la historia del arte argentino,⁵ aquí pretendo articularlas o complementarlas desde su vinculación con la producción gráfica que, desde otros circuitos –paralelamente, en diálogo o muchas veces en contraposición– generó una activa trama de circulación de imágenes. Para ello me baso en un conjunto de obras que, más allá de lo que la *doxa* entiende como el “arte de los sesenta”, conformó un aspecto significativo de la producción cultural del período. Se trata, entonces, de echar luz sobre estas imágenes.

Una luz que involucra contrastes y matices paradójicos: mientras que las exploraciones gráficas experimentales constituían una provocación inadmisibles a los ojos de los grabadores ortodoxos, la vertiginosa aparición de nuevas manifestaciones artísticas –asociadas a los happenings, el arte de acción, el cinetismo, etc.– implicó que el grabado fuera comprendido como una modalidad tradicional para los discursos dominantes en el campo artístico. En verdad, se trataba de una producción que en su intención de renovación también dialogaba con una tradición propia. La impronta de la historia de la disciplina fue cuestionada pero, paralelamente, fue un referente que actuó como factor dinamizador. A tra-

vés de una apertura de criterios, en los sesenta se ponía en cuestión o reinterpretaba el sentido del grabado canónico desde una lectura plural: una revisión de su tradición iconográfica, de su inscripción institucional, de sus procedimientos y materiales.

Sin embargo, la *tradición del grabado* no implicaba un bloque monolítico sino que se subrayaron algunos ejemplos o casos especialmente connotados. En este sentido, resultan operativas las definiciones propuestas por Raymond Williams y Foster en relación con la tradición como proceso de continuidad construida.⁶ A su vez, al introducir las nociones de tradición, modernidad y modernización, Marshall Berman señala que “ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones. [...] Es ser, a la vez, revolucionario y conservador”.⁷ ¿No se podría extender el sentido de estas contradicciones y paradojas para la interpretación del rol del grabado en los sesenta? ¿Un arte “conservador” y a la vez renovado, incluso “revolucionario”?⁸

Esta dialéctica entre tradición y experimentación –exploración de nuevos materiales, iconografías y modalidades de representación– se inscribe dentro del proceso de *modernización* del período, *keyword* para los procesos de apertura y cambios socioeconómicos e institucionales. La vinculación del grabado con los postulados modernizadores puede ser pensada tanto en términos de una actualización de su estatuto como por la forma en que éste fue comprendido en el marco de los proyectos institucionales. Así, dentro de los programas de las Escuelas de Bellas Artes y los museos –y desde principios de los años sesenta, también las galerías de arte– se le otorgó un nuevo reconocimiento.

¿Cómo y por qué un auge del grabado? A partir de un proceso articulado gradualmente desde los años cincuenta, el grabado argentino fue obteniendo una inédita visibilidad y un nuevo posicionamiento dentro del campo artístico; una conjunción de aspectos concatenados o complementarios, artístico-institucionales y socioeconómicos dieron lugar a esta revalorización de la estampa. Una posible interpretación sobre el histórico rol del grabado argentino lo asociaría en primera instancia a un arte comprometido y que, desde su inherente multiplicidad, conformó una vía para la difusión de un imaginario social. Los casos de la gráfica anarquista, de los Artistas del Pueblo o de los grabadores activos en los años treinta como Víctor Rebuffo, Pompeyo Audivert o Sergio Sergi actúan como referente. Desde este punto de partida, al inscribir el redes-

cubrimiento de la estampa en el marco de los movilizados años sesenta, se podría entender que se retomaba esta tradición gráfica para la difusión de renovados posicionamientos políticos. A la vez, esta particular forma de “arte elevado” pero accesible en términos económicos abría una posibilidad concreta para la democratización del consumo cultural en este período del desarrollismo económico. Sin embargo, ni la vía de la gráfica “militante” ni los intereses del circuito comercial y el mercado artístico conformaron los puntales para esta revalorización de la disciplina, sino que fue dentro de la esfera institucional donde inicialmente se articuló y dio curso a las nuevas modalidades experimentales que activaron su resignificación.⁹

Relacionado con diversos proyectos de redefinición de políticas artístico-culturales e institucionales, el grabado obtuvo un nuevo estatuto a partir de una nueva legitimidad y autonomía, entendida esta última tanto desde su sentido modernista de una autorreferencialidad en las formas y recursos plásticos como también por su independencia respecto de la tradición del grabado de ilustración. A fines de los años cincuenta, con la incorporación de otras técnicas y poéticas, se generó un proceso de modernización y autonomización del discurso gráfico que lo colocó en una mejor posición para la apreciación y validación general de esta disciplina. Como indicador de este proceso, remarcamos que fue *recién* en esos tiempos que los grabadores argentinos comenzaron a realizar obras abstractas, en consonancia con las corrientes no figurativas que marcaban el discurso dominante en los años cincuenta. ¿Por qué recién en este momento? Esta cuestión nos lleva a plantear interrogantes y abrir lecturas sobre los cambios en los usos y las funciones de la imagen gráfica.

Teniendo en cuenta la inherente multiplicidad del grabado y su posibilidad de actuar simultáneamente en distintos circuitos de difusión, dentro de este período se activaron diversos proyectos basados en esta producción. Fueron distintos los “usos” y ámbitos donde circuló esta obra múltiple: como materialización de propuestas de popularización del arte, como recurso para los intereses comerciales de algunas galerías de arte y emprendimientos del mercado cultural, o como vía para la difusión de una imagen artística argentina en el exterior. Vuelvo a destacar así el caso del Premio en la Bienal de Venecia a los xilcollages de Juanito Laguna de Berni, instancia clave del proceso que aquí analizo ya que no sólo actuó como nuevo propulsor para la propia carrera del

artista sino que también constituyó un factor dinamizador para el proceso de renovación del grabado y la proyección internacional del arte argentino.

Si la obra impresa múltiple implica *a priori* la posibilidad de una mayor circulación de imágenes, desde mediados de los sesenta se sostuvieron distintos emprendimientos de difusión del grabado que apuntaban a desarrollar una “voluntad democratizadora”.¹⁰ ¿Cuáles fueron las vías elegidas para esta expansión de la obra de arte a públicos no tradicionales? La constitución de formaciones de especialización que se dedicaron a editar grabados de costo reducido, realizar demostraciones públicas o publicar carpetas de estampas dieron cuenta de un planteo que caracterizó a la producción cultural del período: ampliar el acceso a la cultura a las nuevas masas de clase media consumidora de bienes simbólicos, expandiendo los límites de la circulación artística más allá de las elites tradicionales.

Dentro del campo del grabado también se produjeron obras que revisaban o incluso explicitaban su vinculación con la tradición de la gráfica social. En verdad, si los sesenta pueden ser asociados a un fuerte clima de replanteos políticos, el grabado de la época también indaga y asume nuevas formas que vehiculan discursos sociales. Mientras que es rescatada la tradición del artista gráfico militante –cristalizada en la figura del *artista del pueblo* Guillermo Facio Hebequer o resignificada por Ricardo Carpani–, otras obras gráfico-políticas se presentaron bajo formas novedosas, vinculadas a modalidades del conceptualismo. En otro sentido, también sostengo la idea de que el grabado de principios de los años setenta puede ser considerado como “contracara” de las corrientes de desmaterialización que se desarrollaron desde mediados de la década anterior. Si las corrientes no objetualistas cuestionaban la preeminencia de la plástica convencional, el grabado –desde su reconversión y, a la vez, reconsideración de la tradición gráfica– propuso un nuevo protagonismo para la obra multiejemplar que, desde su confrontación estética e ideológica con el objeto artístico único y prestigiado, también vino a discutir los alcances y discursos de la *institución arte*.¹¹

Si bien en la Argentina tuvo características particulares, cabe señalar que este impacto del grabado no se circunscribió a un caso local sino que consistió en un fenómeno internacional. Considero que el estudio del auge del grabado no sólo da cuenta de un proceso de resignificación

e instalación de la estampa como renovado objeto artístico con un amplio consenso por esos años, sino que también permite constatar la instalación y el funcionamiento de algunos circuitos de intercambios latinoamericanos no abordados hasta el momento. Desde la indagación sobre algunos casos y puntos en común, se espera aportar nuevos elementos para una mirada integradora sobre diálogos regionales en aquellos tiempos de internacionalización artística.

Aunque propongo un relato que conlleva un relativo orden diacrónico no se trata, sin embargo, de seguir una rígida sucesión cronológica sino de desplegar algunos núcleos problemáticos que en muchos casos implican relaciones imbricadas y vinculaciones sincrónicas. Estas vinculaciones permiten estructurar una interpretación sobre los avatares del grabado argentino y, extendiendo los límites específicos de lo que se entiende por una década, ampliar la mirada sobre el arte de “los sesenta”.¹² En el primer capítulo se considera el lugar problemático del grabado en el relato del arte moderno y sus paradojas, tanto en lo que se refiere al enfoque propio de los grabadores como en relación con su valoración establecida por las lecturas canónicas. En este sentido, se indaga sobre la situación periférica del grabado dentro de la historiografía del arte y sobre esta determinación en relación con su anclaje en la tradición “ilustrativa”, sostenida por el canon de la disciplina y a la vez rechazada por el esquema valorativo modernista. En este capítulo también se analizan los cambios producidos a partir de la segunda posguerra, la eclosión del mercado de arte y los alcances de la disputa por la definición del *grabado original*. En este marco se asiste a la redefinición de la obra gráfica destacándose el caso de la producción de Stanley Hayter y el Atelier 17 el cual tuvo un alto impacto en el medio gráfico argentino.

Los emprendimientos oficiales con relación al grabado de mediados de los años cincuenta son estudiados en el segundo capítulo. Un primer abordaje sobre esta cuestión parte del análisis del 5º Salón Nacional de Grabado con el fin de marcar continuidades, diferencias y matices simbólicos y visuales en un momento de pasaje entre las políticas culturales del peronismo y las de la “Revolución Libertadora”; para la puesta en tensión de la relación entre tradición y renovación en este salón se parte del análisis de la obra de Víctor Rebuffo. Asimismo, se analizan los discursos sobre el grabado en otros ámbitos oficiales: por una parte, el Museo Nacional de Bellas Artes y las vinculaciones

internacionales a partir de la estampa; por otra parte, la situación del grabado en el marco de las reformas de los planes de estudio en las Escuelas de Bellas Artes, momento clave para la proyección de una disciplina “autónoma”.

¿Qué se entendió por *nuevo grabado* a finales de los años cincuenta? En el tercer capítulo se aborda el sentido de las innovaciones formales, técnicas y de circulación del grabado experimental. Junto a las propuestas de los jóvenes grabadores que introducían la abstracción en la gráfica y exploraban nuevos recursos, se estudian las variables puestas en juego en las obras de Luis Seoane y Fernando López Anaya. La inserción del grabado en nuevas esferas institucionales, que se desarrolla en el capítulo cuatro, resulta un indicador del lugar de esta producción en los años sesenta, indagando sobre la conformación del Museo del Grabado y sus diferentes acciones para “contribuir al mayor conocimiento” de esta disciplina o en el establecimiento de un Gabinete de Estampas en el Museo Nacional de Bellas Artes. A partir de la exhibición de las ediciones Ellena, la gráfica argentina “entraba” al Museo; este espacio fue revalidado a través de la muestra *Grabados argentinos* de 1967 como una nueva actualización del estado de la cuestión gráfica.

La obra de Berni durante el primer lustro de los sesenta constituye el contenido del quinto capítulo, donde se estudia el efecto de la renovación de la imagen del artista y su uso de nuevos materiales y procedimientos en función de su particular versión de una “nueva figuración”. En relación con los avatares del premio veneciano, se aborda el complejo entramado de posiciones (y oposiciones) de artistas, gestores e instituciones y sus políticas culturales. Consagrado con el éxito de su obra gráfica sobre Juanito Laguna, Berni continuó indagando sobre las posibilidades de la xilografía con la serie de Ramona Montiel; el estudio de la saga de Ramona y sus “amigos” permite también analizar las estrategias del artista para su proyección en el circuito nacional e internacional, concluyendo con el caso de su exposición en el Instituto Di Tella.

A mediados de los sesenta se ampliaban las opciones para el consumo cultural. En esos años en los que se delineó el fenómeno del llamado *boom* de la nueva narrativa latinoamericana también tomaron cuerpo diversos proyectos de difusión del grabado: se trata de analizar en el sexto capítulo la idea de un “arte para todos” a partir de la circulación

de *grabados originales*. Las ediciones de Eudeba, el proyecto de Edgardo Antonio Vigo con *Diagonal Cero* o del Club de la Estampa de Buenos Aires constituyen indicadores para señalar los derroteros de algunos de los emprendimientos de la gráfica del período. Vinculándolas a los proyectos de circulación de imágenes, abordar las Bienales internacionales de grabado organizadas por esta última entidad permite dar cuenta de los alcances y problemáticas en la legitimación institucional de este tipo de obra. Este emprendimiento se vinculó a una serie de muestras internacionales que señalaban un auge del grabado; se analizan aquí ciertos aspectos del circuito de bienales de grabado en América Latina, centrándose en algunas ediciones de las bienales realizadas en Santiago de Chile, Buenos Aires y San Juan de Puerto Rico.

En el séptimo capítulo se propone una lectura en torno a la gráfica social durante los sesenta, especialmente a partir de la resignificación de Guillermo Facio Hebequer y su acción militante de los años veinte y treinta, como así también de los avatares y conflictos en el Premio de Grabado otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes. Frente a la histórica obra figurativa y realista de Facio Hebequer, la gráfica social desarrollada por algunos jóvenes grabadores toma a principios de la década un rumbo conceptualista, como el caso de Juan Carlos Romero. Finalmente, el último capítulo indaga sobre las posiciones de algunos artistas sostenidas entre 1969 y 1973; en estos años de redefiniciones e incertidumbres en el campo artístico se producen experiencias que renuevan el sentido de la gráfica desde variables enfrentadas. Se estudian aquí las propuestas presentadas por Liliana Porter y Luis Camnitzer en las *Experiencias 1969* del Instituto Di Tella; desde un sentido contrario, se abordan otros emprendimientos que se centraron en la cualidad “tangible” de la estampa. En el final del recorrido propuesto, la tensión entre la experimentación y la tradición se resolvería –más que en términos de conflicto– como un implícito y equilibrado diálogo.

NOTAS

¹ Luis Seoane, *Nuevos aportes al grabado argentino*, Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina, 1969. Participaron en esta muestra Antonio Berni, Américo Balán, Liliana Porter, Osvaldo Romberg, Mabel Rubli, Antonio Seguí y Seoane.

- ² Dado que *gráfica* es un término que implica un amplio espectro de imágenes –abarcando, por ejemplo, tanto las xilografías como los impresos industriales en publicaciones o afiches– aclaro que emplearé tanto el término “grabado” como “obra gráfica” para referirme a la obra artística impresa a través de distintos medios ampliados a partir de los sesenta.
- ³ Oscar Terán, *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 86.
- ⁴ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, pp. IX y 7.
- ⁵ Pienso en la producción de Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, algunas obras informalistas, del *op art*, de los artistas de la vanguardia rosarina, *La Menesunda*, entre otras.
- ⁶ Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994 [1^{era} reimpresión], p. 174; Hal Foster, “Archivos de arte moderno”, en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004, pp. 67-68.
- ⁷ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI, 1988, p. XI.
- ⁸ Por supuesto que el término “revolucionario” en los sesenta conlleva una carga de sentido que no intento discutir en esta instancia.
- ⁹ Cabe señalar que, desde principios del siglo XX, la práctica y difusión del grabado en el campo artístico argentino estuvo signada por una fuerte impronta institucional, a través de su enseñanza en las Escuelas de Bellas Artes, la legitimación a través de los salones oficiales y la conformación de distintas formaciones de especialización y agrupaciones profesionales que dieron lugar a la activación de un campo de producción y circulación específico. Paralelamente a este proceso de institucionalización, existió otra modalidad de uso de las imágenes gráficas (la tradición del grabado político), que en cierto sentido ponía en tensión –o incluso contraponía– las posibilidades y usos de la imagen en relación con las del grabado “académico”.
- ¹⁰ Una “democratización” que, más allá de las limitaciones cuantitativas, resulta paradójica por su inscripción temporal: una ampliación de la oferta cultural y de acceso a los bienes simbólicos en un período histórico en que predominan los años regidos por gobiernos dictatoriales.
- ¹¹ Parto del conocido concepto de “institución arte” de Peter Bürger, en *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- ¹² Unos límites cronológicos similares han sido planteados por Fredric Jameson para definir lo que entiende como *los sesenta* (en *Periodizar los 60*, Córdoba, Alción, 1997 [1^{era} ed. 1984]). En lo que respecta a las lecturas sobre los sesenta en la Argentina, Oscar Terán y Andrea Giunta han tomado los años 1966 o 1968 como referente o “parteaguas” para un cierre de este período histórico (Oscar Terán, *Nuestros años sesentas...* op. cit.; Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*).

Arte argentino en los sesenta, Buenos Aires, Paidós, 2001); Silvia Sigal propone dos instancias de periodización: hasta 1966, para el análisis de las relaciones entre campo intelectual y políticas universitarias, y una segunda parte entre 1955 y 1973 para dar cuenta de los posicionamientos de la *intelligentzia* argentina (*Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002 [reedición de *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991]). Ana Longoni y Mariano Mestman presentan una “coda” de principios de los setenta en relación con la radicalización del campo artístico de fines de la década anterior (*Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000); por su parte, Claudia Gilman aborda algunas estrategias y posicionamientos del “escritor comprometido” entre 1959 y 1973 (*Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003).

El canon del grabado moderno

Os amo, grabadores, y comparto vuestra emoción cuando alzáis a la luz, húmedo aún y delicadamente sujeto con la punta de los dedos, un pequeño rectángulo de papel apenas salido de los pañales de la prensa. Esa prueba, ese recién nacido, ese niño de vuestra paciente impaciencia (pues el ser del artista sólo por contradicciones puede definirse) lleva en sí ese mínimo de universo, esa nada, pero esencial, que supone el todo de la inteligencia.

Paul Valéry¹

Grabado argentino: el relato en *off* de Alfredo Alcón presenta distintas fórmulas de estampación mientras éstas son ejemplificadas con dibujos animados y se observa a Adolfo Bellocq trabajar en su taller. Una explicación sobre la técnica que antecede al repaso de la historia de la gráfica. Este *Grabado argentino*, cortometraje realizado en 1962 por el realizador Simón Feldman, venía a difundir desde la imagen cinematográfica obras de artistas que abarcaban un arco temporal amplio, desde Carlos E. Pellegrini hasta Alfredo de Vincenzo, pasando por Pío Collivadino, Aída Carballo, Antonio Berni o Américo Balán. Obras que conformaban el canon del grabado argentino tradicional o que estaban constituyendo en esos mismos tiempos otro más contemporáneo, proceso de construcción –o, más bien, de reposicionamiento– del cual el cortometraje daba cuenta.

Esta relación entre la explicación sobre las técnicas del grabado y su historia pareciera constituir un punto de partida ineludible en las aproximaciones a esta disciplina. La inclusión de un glosario sobre los

modos de estampar –la “cocina” del grabador– implica un encuadre que sin dudas limita las posibilidades analíticas. Aunque una comprensión de las particularidades del grabado completa o apoya en parte el conocimiento de su especificidad, es necesario interpretar su estatuto en un sentido que exceda el mero recetario técnico. Propongo aquí un análisis de lo que, desde la producción y la teoría del arte, se estableció como el canon del grabado alrededor de la posguerra, para poder luego dimensionar el nuevo lugar de esta producción en los años sesenta.



1. Arte y técnica. El grabador con la prensa, una imagen canónica para describir la disciplina como praxis.

DISCURSOS SOBRE UNA OBRA HÍBRIDA

Obra estampada a partir de una matriz, impresa en soporte de papel, editada en una serie o como pruebas de artista que dan cuenta de los diferentes estadios del desarrollo de la imagen: un primer plano para el abordaje del grabado parte de la pregunta por *la técnica*. No como reflexión sobre la relación de uso y dominio en sentido heideggeriano ni

sobre el cambio del repertorio de formas del arte a partir del impacto de nuevas tecnologías, a la manera de Francastel, sino la técnica como el cuestionamiento por el hacer, por el rol del oficio: ese sentido sostenido por Paul Valéry cuando abordaba la producción del grabador desde el punto de vista del *beau métier* artesanal.

¿Qué hay de particular o convocante en la praxis gráfica para seguir manteniéndola como eje para justificar su especificidad? Operando con características ambiguas, la problemática del grabado se instaló en el cruce entre la obra única y la múltiple, entre la producción de circulación restringida y la escala masiva. Una “obra bisagra” de condición híbrida, que a mediados del siglo XX se ubicaba como intermediaria entre la creación única y prestigiada desde el circuito tradicional y el arte reproducible por medios industriales y de consumo extendido.

Los límites de esta obra múltiple activan algunas situaciones paradójicas. Por una parte, si el “concepto grabado” partió históricamente de la noción de obra multiejemplar que posibilitaría una circulación plural de imágenes, en este período se afianzó la idea de la estampa como un *original múltiple*.² Por otra parte, mientras que la idea de producción cultural ampliada en su circulación social tendría que posibilitar una potenciación de espectadores o consumidores, el grabado ha resultado con frecuencia extraño para el gran público. Obra múltiple pero casi desconocida, obra múltiple pero individual: diferentes lugares incómodos o paratópicos³ de una producción descentrada de los espacios expositivos, de la valoración hegemónica, de los relatos canónicos. O también autodesplazada por los propios artistas gráficos que en muchas ocasiones se han regodeado con el mantenimiento de su “coto cerrado”.

En este sentido, dentro de las particularidades sostenidas en la práctica tradicional del quehacer gráfico se destacó la destreza artesanal como factor constitutivo para su valoración. Sujeta a procedimientos enunciados en textos técnicos que operaban a modo de “manual de instrucciones”, la realización de las tareas gráficas efectuadas con minuciosidad, acentuando el virtuosismo técnico, la limpieza del trazo y la meticulosidad en el manejo de los materiales se vinculó al *savoir faire* del profesional como condición básica para este tipo de producción. El énfasis en la “presencia” del artista a través de su acción sobre la materia, la impronta de su trabajo en la matriz y en el proceso de la impresión constituyen distintos registros que posibilitan intuir “una especie de in-

timidad estrecha entre la obra que se forma y el artista que a ella se aplica”.⁴ Marcas de la materia –rastros de tinta, sutil modulado del papel por la presión de la prensa, contorno rehundido de la matriz– que aportan un registro para la constatación de la “autenticidad” de la estampa.⁵

La pregunta por “la *huella creadora*, desde la impresión real hasta la firma” permite sostener a Jean Baudrillard que “la fascinación del objeto artesanal le viene de que pasó por la mano de alguien cuyo trabajo está todavía inscrito en él: es la fascinación de lo que ha sido *creado* y que por eso es único, puesto que el *momento* de la creación es irreversible”;⁶ sin embargo, la potencial multiejemplaridad del grabado complejiza esta lectura al no resultar ni una obra única ni una producción de masas, sino un producto intermedio, híbrido. Una obra repetible pero impresa artesanalmente, con la firma como marca de autenticidad –o “autorización”– del propio creador,⁷ y la numeración como código de control de la secuencia de impresiones que presenta una dicotomía de base: otorgar a la obra un registro individual que señala su inclusión en una serie. Es decir, a partir de la numeración cronológica, se otorga a cada estampa un registro de unicidad que a la vez la incluye en una secuencia instalando, nuevamente, una tensión entre lo único y lo múltiple. ¿Podemos interpretar que este código intenta preservar algo del *aura* atribuido a la obra única?

Así como la explicación a partir del glosario técnico, la conceptualización de Walter Benjamin acerca de la reproductibilidad de la obra de arte resulta frecuente en los abordajes sobre el grabado. De sus lecturas sobre los cambios en las condiciones de producción cultural en la modernidad, y de las relaciones entre devenir técnico y forma estética como matriz para pensar la relación entre arte y sociedad, la indagación sobre los efectos de la reproductibilidad de la obra de arte y la *pérdida del aura* –“un espinoso y polimorfo valor de uso”–⁸ constituye uno de los ejes más transitados por la bibliografía sobre el tema. El autor reconoce que desde la antigüedad se asistió a las exploraciones sobre la reproducción técnica de la obra de arte, pero la xilografía medieval o la litografía decimonónica sólo configuran en su relato un estadio intermedio entre los bronce antiguos y la fotografía en tanto “antesala” de las nuevas prácticas perceptivas.⁹ Es decir, la gráfica no constituye más que un antecedente frente al poder multiplicador del cine, ejemplo central de su argumentación sobre la reproductibilidad técnica.

En efecto, el grabado implica copias múltiples e idénticas pero no se encuentra reproducido industrialmente ni constituye un “arte de masas”, y aunque posibilita una pluralidad de poseedores, el detentar un ejemplar gráfico –firmado y numerado– no lo convierte en “propiedad colectiva” sino que termina circunscripto en el registro de lo privado. Es desde esta perspectiva que se puede pensar en cierta intimidad en la relación obra-coleccionista.¹⁰

Desde una postura crítica, Luis Camnitzer ha sostenido una lectura del grabado desligado de la noción de serie: “Si bien se admite la existencia de otras imágenes impresas iguales como formando parte de una edición, éstas no tienen influencia entre sí. La apreciación también es pictoricista u ‘original’. Desde la concepción del grabado hasta la recepción por parte del espectador, el criterio frente al diseño es el de unicidad”.¹¹ Pero a la vez, desde la idea de que el grabado conllevaría una vocación plural o “popular”, su multiplicidad implicaría conceptualmente una desacralización de la obra única, uno de los aspectos privilegiados de la validación burguesa de la obra de arte. Esto plantea otro aspecto paradójico del grabado ya que, cabe recordar, su primera expansión en la cultura occidental se produjo en los siglos XIV-XV, momento de conformación de una idea de “arte burgués”.¹²

Aunque la multiplicidad apunta a una circulación social ampliada, algunas características materiales de la estampa –fragilidad del soporte papel, pequeño formato, minuciosidad técnica de realización– motivaron una reiterada calificación del grabado como *arte de cámara*. Por ejemplo, Aldo Pellegrini refería en 1963 que “el grabado ha adquirido en los tiempos modernos una autonomía e importancia tal que le hace representar frente a la gran pintura el papel que tiene la música de cámara frente a la música sinfónica”.¹³ Frente a estas “escalas”, podemos recordar la interpretación de Pierre Bourdieu sobre las fuerzas en tensión y las disputas en torno a la jerarquía de los géneros y disciplinas artísticas como motor en las luchas de definición de fronteras del campo cultural.¹⁴ Ahora bien, si entendemos que las jerarquías entre disciplinas resultan de situaciones establecidas históricamente, ¿desde qué marco interpretativo se puede entender la posición periférica del grabado moderno? ¿Cómo incidieron los relatos hegemónicos y las estrategias de los grabadores?

Es sabido que el canon divisorio entre “artes mayores” y “artes menores” establecido desde la temprana modernidad resultó revisado y