

# DISCURSOS Y POÉTICAS DEL “NUEVO GRABADO”. LA EXPERIMENTACIÓN EN EL GRABADO ARGENTINO DE LA DÉCADA DEL 60

FERNANDO DAVIS

## Introducción

El grabado argentino registra, entre los últimos años de la década del 50 y primeros 70, una importante renovación. Inscriptos en las políticas del desarrollismo, diferentes proyectos impulsan la conformación de nuevos espacios de circulación y reconocimiento de la obra impresa, a la vez que su proyección internacional. La situación periférica del grabado respecto de las prácticas artísticas centrales y el general desconocimiento de la disciplina por parte del público, confluyen en la preocupación de artistas y gestores culturales por renovar sus estrategias de difusión, en la apuesta por reconducir al grabado a sus fundamentos “populares”.

En este contexto, nuevas poéticas y planteos iconográficos redefinen las prácticas de la disciplina. Entre formas institucionalizadas y experimentación, el “nuevo grabado” asiste, en sus relaciones con la tradición, a sucesivas reacciones, impugnaciones y desplazamientos que trazan su desarrollo a lo largo del período.

El presente trabajo -inscripto en una Beca de Perfeccionamiento en curso otorgada por la U.N.L.P.- propone la revisión de algunos de los discursos y poéticas que dieron definición al nuevo grabado en la década del 60, en atención a los problemas de su validación y su impacto y proyección en el campo artístico local. La hipótesis que orienta este trabajo es que el grabado de experimentación formó parte del conjunto de innovaciones artísticas que dieron definición a la vanguardia sesentista, participando de la renovación cultural en la que confluyeron las artes en la década.

## Un nuevo escenario para el nuevo grabado

En 1960, la Galería Plástica de Buenos Aires organizó, en el marco de los festejos del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, el Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía. El evento contó con un jurado internacional y la participación de artistas en representación de Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, México, Paraguay, Perú y Uruguay, reunidos "...bajo la común bandera del arte de la xilografía" [1]. En la presentación del conjunto argentino escribió el crítico Sigwart Blum: "La Argentina ha alcanzado su mayoría de edad en el aspecto artístico. Su arte va a la par de los movimientos plásticos mundiales. La prueba la tenemos en el éxito alcanzado por nuestros grabadores en las últimas exposiciones internacionales. La crítica europea lo confirma" [2].

El certamen inaugura las actividades del Museo del Grabado, cuya fundación es anunciada por Oscar Pécora, director de la Galería Plástica, durante el acto de entrega de premios del evento. Con sede en la galería [3], el nuevo museo orientó su actuación "al mayor conocimiento del grabado como obra de arte", lema con el que Pécora impulsa, en octubre de 1963, un programa destinado a la difusión de la disciplina con cerca de 350 actos —exposiciones, mesas redondas, conferencias, proyección de películas, demostraciones de grabado en la vía pública—, llevados a cabo en instituciones de todo el país [4]. Como parte de las actividades de reconocimiento auspiciadas por el programa, se funda el Gabinete de Estampas del Museo Nacional de Bellas Artes, entonces bajo la gestión de Jorge Romero Brest [5].

En 1967 se instituye el Premio Bienal de Grabado Guillermo Facio Hebequer, administrado por la Academia Nacional de Bellas Artes.

Los envíos a las principales bienales internacionales de la disciplina —Bienal de Artes Gráficas de Cali, de Grabado de Ljubljana, de Cracovia, de Tokio, de Santiago de Chile y de San Juan de Puerto Rico—, registran la incipiente presencia del grabado argentino en los circuitos internacionales [6].

En la preocupación por extender el conocimiento de la disciplina, ampliando su difusión a un público normalmente ajeno a los espacios de consagración de lo artístico, distintos emprendimientos apuestan por una circulación de la obra impresa no acotada a sus espacios tradicionales, alentando, en algunos casos, la formación de "colecciones especializadas". El grabado encuentra en su condición múltiple su fundamento como "arte para todos" [7].

El Club de la Estampa de Buenos Aires, constituido en 1965 por iniciativa del grabador y diseñador gráfico Albino Fernández, articuló en este sentido dos acciones principales: por un lado, la realización de muestras de grabado en una sala ubicada en la Galería PROAR[8]; por el otro, la edición de estampas mensuales, con una tirada de 500 ejemplares numerados y firmados por el autor y distribuidos entre los socios de la entidad[9], en 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”[10]. Entre 1968 y 1972, el Club de la Estampa organiza la Bienal Internacional del Grabado de Buenos Aires, cuyas motivaciones hacía explícitas en el catálogo de su primera edición: “Es indiscutible que la Argentina ha alcanzado una relevante posición dentro de los países a los que puede considerarse esencialmente grabadores. Paralelamente, el movimiento del grabado, la revaloración permanente del viejo arte de la estampa en todo el mundo, hacen urgente la necesidad de reunir todas esas expresiones en el más alto nivel, estableciendo una confrontación, no competitiva pero sí reveladora de la calidad, del espíritu simultáneamente clásico y renovador que asume como lenguaje en estos momentos de la historia de la expresión”[11].

En 1967, el artista platense Edgardo Antonio Vigo funda el Museo de la Xilografía de La Plata, concebido como un “museo ambulante”, de estructura abierta y mudable[12].

Diferentes emprendimientos editoriales recorren el período: libros, revistas y carpetas ilustrados con grabados prolongan la actividad editorial de la década anterior. En octubre de 1967, el Museo del Grabado presenta en la Biblioteca Nacional El Grabado en las ediciones argentinas, una exposición de 528 piezas —libros, revistas, carpetas, periódicos, gacetillas, etc.— ilustradas con grabados impresos con sus tacos o matrices originales[13].

### **Los discursos del “nuevo grabado” entre tradición y experimentación**

Este “boom del grabado” —como fue interpretado por la prensa local[14]—, se sitúa en un período que, desde mediados de la década del 50, “registra un clima de fuerte modernización en la sociedad argentina”[15]. Longoni y Mestán refieren el desarrollo de tres tendencias que asume este proceso modernizador en el ámbito cultural: “La primera es la creación de nuevas instituciones o el fortalecimiento de impulsos renovadores en el seno de las instituciones ya existentes (...) La segunda línea es la emergencia de grupos de

nuevos productores culturales, en general muy jóvenes, que actualizan radicalmente sus disciplinas, introducen nuevas estéticas, y escapan a las normas instituidas de consagración. La tercera línea es la aparición de un nuevo público, mucho más amplio y ávido de novedad” [16].

La experimentación constante, el cuestionamiento de los límites entre las disciplinas y la emergencia de nuevas poéticas, definen el marco de acción de la vanguardia sesentista. En el ámbito del grabado, las nuevas propuestas convocan -en la renovación del repertorio iconográfico que parecía reservarse a la disciplina y la investigación con medios y materiales- cuestionamientos y revisiones de sus desarrollos tradicionales, históricamente anclados en rígidas normativas de producción y reconocimiento. El “nuevo grabado” sitúa sus prácticas en un espacio tensado por resistencias y conflictos en el que fueron desplegándose sucesivas negociaciones, desplazamientos y replanteos, de cara a las propuestas experimentales de la vanguardia de los 60 [17].

La innovación, raramente admitida durante los primeros años en los ámbitos oficiales — “el grabado eran cuatro técnicas y siempre dos colores: el blanco y el negro” [18]—, fue logrando, al promediar la década, una creciente visibilidad en algunos de los espacios de legitimación “centrales”, alcanzando en tal sentido un hipotético “reconocimiento” en los circuitos institucionales [19].

Al mismo tiempo, la situación marginal del grabado, “hermano menor de las artes plásticas” [20], respecto de las disciplinas hegemónicas, reclamaba una actualización de su praxis específica, como lenguaje diferenciado y autónomo, en atención a los nuevos planteos críticos auspiciados por las artes en el período: “Hoy, el grabado constituye un arte exclusivo en virtud de su maravillosa capacidad de expresión, que no busca ni acepta equivalencias con ningún otro arte. El grabado tiene sus leyes; por lo tanto, para responder a las exigencias de su nuevo planteo crítico, debe ser pensado no más en función de la pluma o de la mina de grafito dibujando sobre el papel y sí, según y de acuerdo a una técnica específica bien determinada”, escribía en 1955 Fernando López Anaya, anticipándose a los desarrollos innovadores del grabado sesentista [21].

En la segunda mitad de la década, artistas y críticos buscan validar las nuevas producciones gráficas. “¿Qué es lo que caracteriza al ‘nuevo grabado’? No hay mucho que ahondar para encontrar una respuesta unánime: una mayor libertad” [22]. En estos términos, Eduardo Audivert, Mabel Rubli y Daniel Zelaya, jóvenes grabadores e impulsores

de las variables iconográficas y técnicas que redefinen en el período las prácticas de la disciplina, entienden los nuevos desarrollos de la disciplina: "Se ha logrado –explica Zelaya- que el espectador no vea en el grabado solamente una técnica (el mayor lastre que arrastra el grabado). Actualmente, el grabador se regodea en una suerte de liberación de las técnicas, un tabú que dominaba hasta no hace mucho toda su vida porque nadie se hubiera atrevido a mezclar, por ejemplo, una xilografía con una aguafuerte o una punta seca. Es curioso que ante la pintura nadie se pregunte cómo está hecha, y que frente a los nuevos grabados, en cambio, todo el mundo investigue y se arrime para ver como están elaborados. Para los nuevos grabadores todas las técnicas son válidas, concluye Zelaya. Lo que importa es el resultado de la imagen (...) Aunque, en general, los grabadores ortodoxos (...) nos ven casi como falsificadores del verdadero grabado, como traidores de su destino"[23].

Este fragmento condensa la serie de tensiones y conflictos que tienen lugar en la década entre las nuevas propuestas gráficas y la tradición de la disciplina[24].

Algunos espacios privilegiaron las producciones experimentales en el dominio del grabado. El Premio Georges Braque otorgado por la Embajada de Francia y consistente en una beca de estudio, incluyó la sección grabado en sus ediciones de 1964 y 1967[25]. El Salón Swift de Grabado, presentado entre 1968 y 1970 en el Museo de Arte Moderno, capitalizó buena parte de las nuevas tendencias en el ámbito de la disciplina[26].

En 1967, el Museo Nacional de Bellas expone Grabados Argentinos. Con la organización del Gabinete de Estampas del museo, la muestra reúne la obra de diecisiete artistas de formaciones y corrientes expresivas diversas, en el interés por ofrecer un balance de las producciones gráficas en el período. Samuel Oliver escribe en la presentación de la muestra: "en la actualidad otros procedimientos se han introducido en el lenguaje de la estampa: el relieve, los 'collages', la luz, etc. Son formas que intervienen con anterioridad o a posteriori a la acción de la prensa.

Se preguntarán algunos si las obras donde se emplean estos nuevos procedimientos son legítimas, dentro del arte del grabado. ¿Pero lo legítimo no es provocar una emoción y comunicación con el espectador sin importar los medios expresivos utilizados?"[27].

En la selección de artistas y obras la muestra propone articular las nuevas producciones gráficas con los planteos más "tradicionales", reuniendo las propuestas de maestros de destacada trayectoria en la disciplina, con las de jóvenes grabadores. Tradición e

innovación se tensan en el diálogo entre las diferentes obras: desde los grabados más cercanos a la tradición del medio, de Pompeyo Audivert, Américo Balán o Aída Carballo; a los gaufrages de Fernando López Anaya, los xilo-collage-relieves de Antonio Berni, los grabados abstractos de Ana María Moncalvo y las innovaciones xilográficas de Luis Seoane y Albino Fernández. La joven generación, cuyas propuestas aparecen ligadas al nuevo grabado sesentista, incluye la presencia de Norberto Onofrio, Carlos Pacheco, Mabel Rubli, Daniel Zelaya, Liliana Porter y Osvaldo Romberg. Las nuevas producciones gráficas parecen alcanzar un merecido reconocimiento.

### **Las poéticas experimentales en el grabado de la década del 60**

Hacia 1955 diferentes obras registran síntesis figurativas que anticipan los primeros planteos abstractos en el grabado argentino. La experiencia parisina en los talleres de Stanley W. Hayter y Johnny Friedlaender, de la que participan varios artistas en el período, introduce innovaciones y replanteos en los procedimientos del grabado al aguafuerte. El color imprime nuevas calidades a la estampa [28], se exploran formas inéditas de grabar, se experimenta con nuevos y viejos soportes. Zygro investiga en las posibilidades de la impresión policroma en aguafuerte, con un solo pasaje bajo la prensa, técnica que sistematiza en sus zygrografías.

En 1958 Fernando López Anaya inicia sus investigaciones con el papel, imprimiendo inéditos gaufrages, grabados sin tinta en los que los relieves blancos, los troquelados y dobleces introducen en la obra sutiles variaciones de luz y sombra. Los gofrados de López Anaya abandonan el tradicional registro bidimensional de la obra gráfica para intervenir en el espacio. En 1960, con motivo de la presentación de estas obras en la Galería Pizarro de Buenos Aires, el cronista de La Nación escribe: "El grabador aborda lo no figurativo y elude certeramente los riesgos que tal empresa representa en su arte. El gofrado (...) adquiere en las piezas que se exhiben, una calidad por momentos escultórica (...), abandonando la ortodoxia plana del grabado e incursionando en terrenos experimentales" [29].

El papel deja de ser mero receptor de una imagen previamente grabada en una matriz, para verse manipulado en operaciones que tensan su flexibilidad. En las sucesivas intervenciones cobran interés nuevas variables, como el espacio, la luz y el entorno.

En Liliana Porter la estampa es arrugada, cosida, atada, bordada[30]. En *Arruga* (1968), un libro compuesto por diez fotograbados, la artista documenta el proceso de una hoja de papel al ser arrugada progresivamente, vuelta desechable al completar la serie. En 1969, Porter presenta su instalación *Ambientación de la arruga*, en la que grandes impresiones en offset con imágenes de un papel arrugándose cubren cuatro paredes de la sala de exposición[31].

En Edgardo Antonio Vigo, la impresión xilográfica es sometida a diversas operaciones que quiebran su unidad: es troquelada, doblada, cortada en diferentes direcciones. Azar y sistema se tensan en la operación de agujerear el plano. Sus xilografías-objetos de la serie *Homenaje a Fontana*, sitúan sus grabados de estos años en diálogo con los planteos "espacialistas" de Lucio Fontana.

El collage, de amplio desarrollo en las artes del siglo XX, también encuentra en el grabado un ámbito propicio para la experimentación. En 1958 Luis Seoane investiga con diversos materiales adheridos a la matriz xilográfica, logrando diversas calidades de textura al imprimir. Ese mismo año escribe en el prólogo de su carpeta *Doce cabezas*, editada por Bonino: "¿Qué importan las técnicas de grabado? Las técnicas las va inventando el artista mismo. Repetirlas es problema de artesanía, juego de esos grabadores académicos, de viejas y nuevas academias, que quieren transformar en problema minúsculo de laboratorio lo que es únicamente problema de expresión, de comunicación. Se graba en cualquier material y se realiza el grabado con otro material cualquiera: el buril, la gubia, la navaja o el clavo, con cualquier medio y con la mano. Todo debe ser lucha de la mano con el material, del hombre con la materia. Para un cerebro y un corazón de artista bastan solo la mano, la materia y su deseo"[32].

Contemporáneo de Seoane, Antonio Berni realiza desde 1962 sus xilo-collages (luego xilo-collages-relieves), en los que combina, utilizando tacos de madera terciada de grandes dimensiones, las calidades de impresión que le ofrecen diversos materiales: recortes de chapa, telas, botones, puntillas y encajes[33].

En el dominio de la xilografía, la madera es rescatada en su materialidad: se exploran sus calidades expresivas, se investigan distintas posibilidades en la impronta que dejan nudos y vetas, se incorporan las texturas de materiales diversos, impresos sobre resinas previamente aplicadas en la superficie de la matriz. El trazo enérgico de la gubia al grabar el taco, los marcados contrastes entre las zonas incididas y las áreas de negro, surcadas

por vetas y nudos que exhiben la madera en su potencialidad expresiva, definen una poética de resonancias expresionistas, en la obra de Albino Fernández, Alfredo de Vincenzo, Américo Balán, Abel Bruno Versacci, Daniel Zelaya, Norberto Onofrio, José Luis Macchione y Osvaldo Romberg.

Los órdenes geométricos del op-art, derivados de los planteos neoconcretos, tienen su desarrollo en la obra de Jorge Luna Ercilla, Alicia Orlandi, Juan Carlos Romero, César Ariel Fioravanti y Jorge González Mir. En 1964, el término Arte Duro da nombre a una exposición presentada en la Galería Lirolay, en la que Luna Ercilla, Orlandi y Romero, exhiben grabados inscriptos en las nuevas propuestas del arte óptico [34]. Romero utiliza la técnica de pochoir para imprimir letras que, fragmentadas, se superponen y multiplican en los órdenes simétricos de la repetición, invadiendo el soporte.

César Ariel Fioravanti realiza sus "dinamogramas" —término que nace de la unión de las palabras diagrama y dinámico— con pliegos de papel de diferentes colores, troquelados y superpuestos en distintas direcciones, introduciendo en la obra la problemática del movimiento y el espacio, que anticipa sus experiencias cinéticas de los primeros 70.

El grabado, tradicionalmente "confinado a la contemplación próxima e íntima de la carpeta o del gabinete" [35], adquiere nuevas dimensiones, renunciando a sus formatos habituales para extenderse en los dominios de la ambientación y el objeto.

Hacia 1959, Zygro investiga en las posibilidades de la integración de su obra gráfica al espacio arquitectónico. En 1961, con motivo de su participación en la VI<sup>o</sup> Bial de San Pablo, toma contacto con el arquitecto Sergio Bernárdez, quien le encarga un mural de grabado zygrográfico de 15 metros cuadrados de superficie, destinado al nuevo edificio de Los Bandeirantes Praya Clube en Río de Janeiro, proyecto que no llega a concretarse.

Otros artistas realizan a fines de la década del 60 obras en las que el impreso abandona los límites del marco, extendiéndose al espacio de la sala de exposición. En Sombras sin gente, ambientación presentada en el Instituto Torcuato Di Tella en el marco de Experiencias 1969, Liliana Porter imprime directamente en las paredes de la sala con serigrafía. Las sombras de las personas "ausentes", impresas y quietas en la pared, se superponen y confunden con las de los espectadores asistentes a la muestra.

En Swift en Swift, Juan Carlos Romero ocupa el suelo del Museo de Arte Moderno, con una tira de papel de 1 m. de ancho x 14 m. de largo, impresa con pochoir [36].

El objeto tridimensional es otra de las modalidades experimentales que asume el grabado en los últimos 60. Osvaldo Romberg realiza desde 1967 múltiples deacrílico impresos en serigrafía, extendiendo el concepto de edición del grabado al objeto tridimensional, también editable mediante una matriz. Ese año presenta en la muestra Grabados Argentinos en el Museo Nacional de Bellas Artes, su obra Proyección vertical de un hombre solo, una estructura deacrílico y papel, impresa en serigrafía, que se exhibió suspendida del techo del museo[37].

También en el dominio del objeto, Mabel Rubli realiza sus "grabados espaciales", presentados en 1970 en la Galería Del Triángulo, un espacio dirigido por Julia Lublin y Ruth Nehmad que, en su breve trayectoria (1970-71), buscó dar difusión a las nuevas experiencias en el campo de la gráfica. En estos objetos, Rubli se apropia del registro fotográfico como recurso expresivo y soporte de intervenciones, imprimiendo directamente sobre las fotos.

La investigación con nuevos medios tecnológicos se desarrolla de manera marginal y sin continuidad a fines de la década del 60. Juan Carlos Romero realiza entonces las primeras experiencias con la máquina fotocopidora y en 1969, en el marco de las actividades del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (C.A.Y.C.), se presenta en la Galería Bonino una muestra de gráficos por computadoras, con el nombre de Arte y Cibernética.

### **Conclusión**

"Habría que estudiar ahora, no dejarlo para eruditos e historiadores futuros, el aporte de los grabadores argentinos a las nuevas técnicas de grabar (...) Aquí, donde existe un muy importante núcleo de grabadores (...), se incorporaron nuevos modos de grabar, aportes provenientes de otros géneros, determinados medios técnicos, aprovechamiento de nuevos materiales, nuevos útiles para grabar, 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"[38].

Con estas palabras, Luis Seoane prologaba en 1969 la muestra Nuevos aportes al grabado argentino, proponiendo la revisión y necesaria investigación teórica en torno a las propuestas innovadoras del nuevo grabado en la década del 60.

La renovación iconográfica y la emergencia de nuevas poéticas en el dominio de la disciplina, pusieron en cuestión sus límites, impulsando desarrollos inéditos de la obra impresa, ajenos a sus formas institucionales. El nuevo grabado formó parte, junto a las prácticas experimentales de las disciplinas "hegemónicas", de la renovación artístico-cultural que tuvo lugar en la década, cuestionando su histórica situación periférica y posicionándose como expresión central y diferenciada en la definición de la vanguardia sesentista.

Este trabajo, lejos de ser exhaustivo en la información, buscó trazar algunas ideas provisionales en atención al grabado de la década, como parte de una investigación mayor, actualmente en curso.

[1] Rodríguez, Ernesto B. Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía, cat. exp., Galería Plástica, Buenos Aires, septiembre a diciembre de 1960, s/p.

[2] Blum, Sigwart. La Argentina en el Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía, cat. exp., Buenos Aires, 1960, s/p.

[3] El Museo del Grabado funcionó de manera privada con sede en la Galería Plástica hasta 1976, cuando ésta cerró sus puertas. Un año después, Pécora inició las gestiones para donar al Estado el patrimonio del museo. El mismo fue aceptado en forma definitiva el 7 de diciembre de 1983 por Decreto Poder Ejecutivo Nacional N° 3267/83. Para una ampliación de la actividad del Museo del Grabado, cfr. Savall, Andrea Fabiana. Museo del Grabado. De privado a nacional, Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, 2000.

[4] El programa "Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte" se inició el 28 de septiembre de 1963 con un acto en el Auditorium de la Dirección General de Cultura y tuvo su desarrollo durante el mes de octubre (desde entonces, "Mes del Grabado en Argentina"), en instituciones de Capital Federal y trece provincias (Buenos Aires, Catamarca, Córdoba, Chubut, Entre Ríos, Jujuy, Mendoza, Río Negro, Salta, Santa Fe, Santiago del Estero, San Juan y Tucumán). El entonces Director de Cultura, Héctor Blas González, destacaba la importancia del conjunto de actos en estos términos: "Tres razones muy valederas han determinado el auspicio de la Dirección General de Cultura a la iniciativa del Profesor Oscar Carlos Pécora (...) El pleno reconocimiento del desarrollo, arraigo popular y alta jerarquía del grabado en nuestro país; de sus amplias posibilidades expresivas y sus rigurosas exigencias artesanales (...) El hecho de que la iniciativa comprende a todas las provincias en cuyas capitales y ciudades más importantes se efectuarán exposiciones y actos simultáneos, lo que le confiere el carácter de un acontecimiento nacional. Por todo esto la Dirección de Cultura siente la gran satisfacción de colaborar con el Prof. Pécora en esta cruzada" (Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte, cat. exp., Museo del Grabado, Buenos Aires, octubre 1963, s/p).

[5] En mayo de 1967 también se funda el Gabinete de Estampas del entonces Museo Provincial de Bellas Artes de La Plata (actual Museo de Bellas Artes Bonaerense).

[6] En 1967, la exposición Gravure Argentine Actuelle, organizada por el Museo del Grabado con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, contó con la representación de 35 artistas y recorrió por varios años más de veinte países de Europa, en la inquietud de situar al grabado argentino en el contexto mundial y validar las producciones locales en su inserción y reconocimiento en los espacios de legitimación internacionales.

[7] Con el nombre de Grabado. Arte para todos, Art Gallery International de Buenos Aires, presentó en 1971 una exposición en la que participaron 42 artistas. La muestra incluyó, en una saturada agenda, demostraciones prácticas de las técnicas de grabado, charlas a cargo de los artistas y proyección de material audiovisual cedido por el Fondo Nacional de las Artes. En el catálogo-afiche de la exhibición se hacía referencia a la "...necesidad de crear una conciencia grabadora en el público argentino, a través de una justa valoración de la estampa como obra original" (S/a. Grabado. Arte para todos, cat. exp., Art Gallery International, Buenos Aires, 12 al 30 de abril de 1971, s/p).

[8] Esta sala fue bautizada con el nombre de "Facio Hebequer" –integrante del grupo de los Artistas del Pueblo-, como anclaje simbólico para las actividades de difusión del grabado que proyectaba realizar el Club. Esta sede se mantiene hasta 1970, cuando es dejada por razones económicas. En sus últimos años de actuación (1982-84), el Club tiene su sede en la Galería Soudán.

[9] En abril de 1971 el Club inicia la edición de una serie "B" de estampas, con una tirada de 1.000 ejemplares.

[10] S/a. Grabadores del Club de la Estampa de Buenos Aires, cat. exp., Galería Ática, Olivos, junio de 1968, s/p.

[11] S/a. Primera Bienal Internacional de Grabado, cat. exp., Art Gallery International, Club de la Estampa de Buenos Aires, 25 de octubre al 3 de noviembre de 1968, s/p. Además de la Bienal Internacional del Grabado, el Club organizó desde 1971 la Bienal Carlos Filevich para jóvenes grabadores y posteriormente la celebrada en homenaje a Adolfo Bellocq.

[12] Para una ampliación de la actividad del Museo de la Xilografía de La Plata, cfr. Davis, Fernando. "El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un 'arte a realizar' en Edgardo Antonio Vigo", en: Muestra Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata. Re-Vuelta, cat. exp., Fundación Centro de Artes Visuales, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, noviembre de 2002.

[13] Las carpetas de grabadores ocuparon un lugar destacado dentro del conjunto de ediciones realizadas en el período. Entre los distintos emprendimientos editoriales, sobresale la colección de carpetas publicadas en Rosario por Emilio Ellena –estadístico, profesor universitario y coleccionista- entre 1958 y 1967. La colección comprende cincuenta carpetas, con la obra de treinta artistas argentinos. En 1960 Emilio Ellena presenta las carpetas hasta entonces publicadas en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario, y tres años después, lo hace en el Museo Nacional de Bellas Artes. Para un desarrollo mayor del proyecto editorial de Ellena, cfr. Ellena, Emilio. "Sobre esta colección", en: 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., Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, abril de 1999, s/p; así como Dolinko, Silvia. Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2003, pp. 41-46.

[14] El cronista de Clarín se refería al fenómeno del "boom del grabado" en estos términos: "Para los habitués de las galerías de arte que pueblan Buenos Aires, la apertura de esta temporada plástica ha significado una curiosa explosión demográfica: la de los grabados. Muchas galerías, tradicionalmente dedicadas a la exposición y venta de pinturas –y otros floreos económicos-, hoy centran sus esfuerzos en la organización de muestras en base a un material que, si bien tiene menores pretensiones de exclusividad, ostenta análogos atributos estéticos" (Cardoso, Oscar Raúl. "Plástica '71. El 'Boom' del Grabado", en: Clarín Revista, Buenos Aires, domingo 30 de mayo de 1971).

[15] Longoni, Ana y Mestman, Mariano. "Del Di Tella a 'Tucumán Arde'. Vanguardia artística y política en el '68 argentino", El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 2000, pp. 31-2.

[16] *Ibíd.*, pp. 31-2.

[17] En este sentido, ha observado la investigadora Silvia Dolinko: "La aparición de estas nuevas posibilidades suscitaron diversas reacciones y efectos dentro del campo del grabado, un espacio tradicionalmente acotado a circuitos específicos para unos pocos conocedores, 'recetas' de producción limitadas a ciertos esquemas técnicos y circulación reducida a un público especializado. Estas circunstancias se tornan paradójicas si se piensan en función de la propuesta intrínseca del grabado, que implica una producción múltiple y de circulación social ampliada" (Dolinko, Silvia. "El grabado argentino en el campo artístico de los años sesenta", en: Avances, nro. 5, Córdoba, 2001-2002, pp. 75-90).

[18] Herrera, María José. "Grabado Experimental", en: Otra Gráfica, cat. exp., Fundación Andreani, Buenos Aires, 6 de agosto al 30 de septiembre de 1998, s/p.

[19] En la admisión y premiación de las nuevas producciones gráficas en los salones nacionales, puede seguirse este "reconocimiento oficial" que algunas de las propuestas experimentales alcanzan hacia finales de la década. En 1969, Romero recibe el Gran Premio de Honor en Grabado en el LVIIIº Salón de Artes Plásticas, por su obra O, un stencil color, de resonancias óptico-cinéticas. Un año más tarde, con la reapertura del Salón Nacional de Grabado y Dibujo, en su sexta edición, César Ariel Fioravanti es distinguido con el Gran Premio por su Dinamograma Nº 47. En 1970, la presentación de una muestra retrospectiva de la obra gráfica de Fernando López Anaya, "Invitado de Honor" al VIº Salón Nacional de Grabado y Dibujo e indiscutible pionero en las tendencias experimentales en el grabado argentino, parece concurrir en este reconocimiento que se otorga a las nuevas propuestas.

[20] S/a. "Que quede grabado", en: Panorama, nro. 5, Buenos Aires, octubre de 1963, p. 21.

[21] López Anaya, Fernando. El grabado, su historia, su técnica, Dirección General de Cultura, Buenos Aires, 1955, p. 7. Unos años más tarde, en un artículo publicado en la revista Cuadernos Australes, Pompeyo Audivert insistía al igual que López Anaya en la especificidad del grabado como medio de expresión autónomo: "el grabado tiene su propia expresión, querer desconocer esto es absurdo, la pintura y la escultura también la tienen, caer en afinidades con ellas sería la anulación del grabado" (Audivert, Pompeyo. "El Grabado: pasado-futuro", en: Cuadernos Australes, año I, nro. 1, Buenos Aires, mayo de 1959, p. 19).

[22] S/a. "Grabadores. A nosotros la libertad", en: La Nación, 3era. Sección, Buenos Aires, domingo 23 de octubre de 1966, p. 8.

[23] *Ibid.*, p. 8.

[24] En 1968, un artículo publicado en la Gaceta de las Artes introduce iguales consideraciones en la nueva valoración que se otorga al grabado, en una entrevista realizada a Eduardo Audivert, Norberto Onofrio y Daniel Zelaya. Nuevamente son los jóvenes, artífices e impulsores de este "nuevo grabado", quienes se ocupan de definirlo. Para Onofrio, "En este momento todas las técnicas son válidas dentro del grabado. Con la libertad que existe, ya no se puede hablar de la técnica como una cosa definida y ortodoxa". Zelaya opina que "cada artista se crea su propia técnica (...) Cuando va en función de la imagen, cualquiera es válida (...) El grabado arrastró durante muchos años el problema de la técnica. Grabar era reproducir un dibujo (...) El grabado no es una reproducción de algo, insisto, sino una creación más" (S/a. "3 grabadores en línea. Onofrio- Zelaya- Audivert", en: Gaceta de las Artes, año 1, nro. 2, Buenos Aires, noviembre de 1968, pp. 8-32).

[25] En 1964, Jack Ligot, Agregado Cultural de la Embajada de Francia, presentaba en estos términos el conjunto de las obras gráficas expuestas: "En el verdadero renacimiento que vive el grabado argentino, el Premio Georges Braque debía ciertamente, desde este año, recibir también a los grabadores (...) Ni aquí ni en Braque, el grabado constituye un acompañamiento, un dominio entregado a lo sutil, a lo vivo, a lo agudo, donde se depositarían de tanto en tanto algunas certidumbres de estilo ya puestas a prueba en la pintura. El Grabado es mayor de edad. También tiene sus arquitectos y aventureros" (Premio Georges Braque, cat. exp., Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1964, s/p).

[26] Los planteos abstractos derivados de los órdenes del arte óptico-geométrico, tuvieron un destacado reconocimiento en la segunda edición del salón en 1969. Los tres premios fueron otorgados a Jorge Luna Ercilla, César Ariel Fioravanti y Juan Carlos Romero, artistas que venían trabajando en este tipo de propuestas. El propio Romero recuerda el evento en estos términos: "Yo había hecho una obra que no son grabados, sino pirotines, las cajitas de bombones; las que expuse como una obra gráfica porque tienen un impreso y requieren una matriz para hacerlo (...) saqué un premio junto con Luna Ercilla y Fioravanti, que éramos artistas geométricos. En ese momento estaba como en la cresta de la ola el arte geométrico" (Entrevista del autor, 22 de septiembre de 2002).

[27] Grabados Argentinos, cat. exp., Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 28 de abril al 28 de mayo de 1967, s/p.

[28] Jorge Taverna Irigoyen observa que "hasta finales de la mitad del siglo, excepcionalmente eran usadas las tintas de color; y sólo unos pocos cultores de la disciplina iluminaban sus trabajos a mano" (Taverna Irigoyen, Jorge M. "El grabado en la Argentina (1945-1965)", en: Historia General de Arte en la Argentina, tomo IX, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2003, p. 327).

[29] E.S. "López Anaya", en: La Nación, Buenos Aires, viernes 19 de agosto de 1960, p. 9. En 1962, exhibe algunos gofrados y grabados a color en la Galería Lirolay. En la década del '70, Fernando López Anaya continúa sus investigaciones en la manipulación del papel, esta vez desde la fabricación de papel hecho a mano con diferentes fibras vegetales. En 1981 publica su libro *El papel hecho a mano*, donde reúne la investigación de toda una década en la fabricación artesanal de papel. En su introducción escribe: "Con esta modesta obra creo haber contribuido, de alguna manera, a satisfacer una sentida carencia en el campo de la gráfica artística" (*El papel hecho a mano. Elementos de grabado artístico y composición tipográfica*, Instituto Salesiano de Artes Gráficas, Buenos Aires, 1981, p. 4). Sus últimas obras son objetos tridimensionales realizados con pulpa de papel entre 1981 y 1983.

[30] En *Hombre (Para bordar)* (1968) de Liliana Porter, la silueta de un hombre grabada al aguafuerte aparece bordada con hilo rojo. En otro grabado de esta serie, *Cárcel de lana*, el mismo perfil es atravesado por diversas puntadas de lana negra.

[31] La instalación fue presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Caracas, Venezuela y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile.

[32] Seoane, Luis. *Doce cabezas*, Bonino, Buenos Aires, 1958.

[33] Antonio Berni define su poética en estos términos: "Mis xilo-collage-relieve, se llaman así en primer lugar por el sistema de copia a la prensa semejante a la xilografía; lo de collage por la razón de utilizar en la

matriz formas hechas, pegadas o moldeadas al negativo, por último lo de relieve es referido al volumen obtenido, en algunos casos hasta cinco o más centímetros de espesor, enriquecido a la vez por el entintado de la plancha del que se impregna el papel gracias a la presión recibida a su paso por la prensa" (Berni, Antonio, en: La obra gráfica de Antonio Berni. 1962 a 1978, cat. exp., Fundación San Telmo, Buenos Aires, 14 de mayo al 14 de junio de 1980, s/p).

[34] Los tres artistas vuelven a exponer en forma conjunta ese mismo año en el Museo Provincial de Bellas Artes de Tucumán, y en 1967, junto a César Ariel Fioravanti en la Galería Witcomb, manteniendo la denominación de Arte Duro en ambas exposiciones.

[35] Pérez, Elba. "Zygro, un grabador y muralista", en: Convicción, Suplemento de Letras, Buenos Aires, domingo 5 de agosto de 1979, p. VIII.

[36] La obra Swift en Swift, presentada por Romero en el III Salón Swift de Grabado (1970), recibió el Premio "Hugo Parpagnoli", distinción para la que se convocó a los seis artistas premiados en las dos ediciones anteriores del salón. El jurado, integrado por Fernando López Anaya, Fermín Fèvre y Roberto Del Villano consideró en el acta de premiación que "el artista mencionado ha desarrollado un planteo original e importante por cuanto introduce al grabado en la problemática actual del arte contemporáneo. Para ello ha utilizado un método técnico primitivo de impresión mediante el empleo de signos gráficos que obligan a una mayor participación del contemplador al tener que asumir éste una lectura conceptual de la obra a través de su lenguaje visual" (III Salón Swift de Grabado, cat. exp., Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 9 al 27 de septiembre de 1970, s/p). En Violencia (1973), una obra que escapa a los límites cronológicos de este trabajo, Juan Carlos Romero vuelve a extender el impreso al espacio de exposición, cubriendo el suelo y las paredes del Centro de Arte y Comunicación con afiches impresos con la palabra "violencia". La continuidad entre las obras Swift en Swift y Violencia es abordada en mi trabajo "Violencia, medios y poder en el grabado de los 70", actualmente en preparación.

[37] En 1968, Osvaldo Romberg presenta múltiples y xilografías en una retrospectiva de su obra en la Galería Rubbers. En el catálogo de la exposición, escribe Jorge Glusberg: "Con los múltiples el artista desarrolla su quehacer en dos niveles operativos: por un lado la posibilidad del trabajo experimental que arriba a un nuevo resultado lingüístico y gnoseológico, desde su laboratorio de imaginación y comunicación; por otro, el acceso de su espíritu creador a la sociedad con que interactúa, en función del objeto producido en serie" (Glusberg, Jorge. "Una identificación prospectiva: del grabado al múltiple", en: Osvaldo Romberg. Hacia lo seriado (1960-1968), cat. exp., Galería Rubbers, Buenos Aires, septiembre de 1968, s/p).

[38] Seoane, Luis. Nuevos aportes al grabado argentino, cat. exp., Sociedad Hebraica Argentina, Buenos Aires, 27 de agosto al 10 de septiembre de 1969, s/p. En la muestra participaron Antonio Berni, Américo Balán, Liliana Porter, Osvaldo Romberg, Mabel Rubli, Antonio Seguí y Luis Seoane.