

**GRABADO, INDUSTRIA GRÁFICA Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN.
PASAJES Y TRANSPOSICIONES (1964-1974).**

Lic. Fernando Davis

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los años 60, el grabado argentino registra una visible renovación de sus prácticas y proyectos de difusión. Inscriptos en un contexto dinámico y socialmente movilizado, autovalidado como momento fundacional, sucesivos programas y emprendimientos impulsan la ampliación de los tradicionales espacios de legitimación de la obra gráfica, la revisión de sus estrategias de circulación y su reconocimiento y proyección en la escena internacional, en la apuesta por contribuir al *"mayor conocimiento del grabado como obra de arte"*¹. La investigadora Silvia Dolinko sitúa este proceso en el marco de la *"creciente sociedad de consumo"*, contexto en el que *"el activo campo cultural local (...), replantea sus estrategias de difusión, ampliando la oferta cultural y extendiendo las formas de acceso a ciertos bienes simbólicos para las nuevas 'masas de clase media'"*².

En paralelo al desarrollo de los diversos emprendimientos institucionales, el grabado redefine planteos iconográficos, renueva poéticas y modalidades técnicas de producción. Las nuevas propuestas exploran formas inéditas de grabar, incorporan medios mixtos, problematizan materiales y procesos en sus usos legitimados: objetos múltiples, obras troqueladas tridimensionales, fotocopias y estenciles, estructuras óptico-cinéticas, xilo-collages y tempranos ambientes e instalaciones, traman y movilizan las variadas líneas de experimentación³.

Los primeros 70 asisten a una celebrada *"explosión demográfica"*⁴ de la estampa, reiterada en los discursos de la crítica, las instituciones y los propios artistas. En el contexto de una visible expansión de la obra impresa, la prensa local se refiere entonces al *"'boom' del grabado"*⁵, al

¹ Con el nombre de *"Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte"*, el Museo del Grabado impulsa en 1963 un programa destinado a la difusión de la disciplina, llevado a cabo durante el mes de octubre en instituciones de Capital Federal y de ciudades de trece provincias.

² Dolinko, Silvia. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2003, p. 29. Véase el trabajo de Dolinko para un desarrollo de los diversos proyectos de difusión del grabado argentino en el periodo.

³ Para un desarrollo del grabado experimental en la década del 60, véanse mis trabajos: *"Poéticas y discursos del 'nuevo grabado': la experimentación en el grabado argentino en la década del 60"*, en: *2das. Jornadas de Arte Argentino*, Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2004, CD-Rom, y *"El 'nuevo grabado' en la década del 60. Entre aperturas, desplazamientos e impugnaciones"*, en: *IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, Red Nacional de Investigadores en Comunicación, Universidad Nacional de Villa María, 2005, CD-Rom.

⁴ Cardoso, Raúl Oscar. *"Plástica '71. El 'boom' del grabado"*, en: *Clarín Revista*, Buenos Aires, 30 de mayo de 1971, p.

⁵

⁵ *Ibid.*, pp. 4-7.

que se define como un “arte para la sociedad de masas”⁶. Desde las páginas de *La Opinión*, Hugo Monzón reconocía este desarrollo “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”⁷. En sus palabras, tal “encumbramiento del grabado”, era explicado por el “carácter seriado de la obra. La multiplicidad del sistema permite su bajo precio y la masiva difusión del material (...) Hoy, cuando se cuestiona en la obra de arte su carácter de objeto único, su alto precio y la función restringida que cumple en la sociedad contemporánea, la obra serial se destaca en el plano artístico con extraordinaria vigencia”⁸.

La línea interpretativa propuesta por Monzón ocupó un lugar central en el conjunto de los discursos que buscaron explicar la renovada circulación de la obra gráfica en el período. Los diversos debates coincidieron en definir al grabado como medio privilegiado en la potenciación del tradicional público de arte, reeditando las consideraciones, de recurrencia en el horizonte de la vanguardia sesentista, por superar la tradicional escisión entre arte y praxis vital. Ahora bien, si “una de las metas de la vanguardia de los sesenta fue conectarse de una manera más directa con la vida, es decir con las experiencias cotidianas, los medios de comunicación fueron vistos como propicio material para lograrlo, dada su naturaleza social. Ellos condujeron a la reflexión artística sobre la comunicación, y sus implicancias sociales en la conformación de nuevos aspectos de la cultura urbana, signada por la industria cultural”⁹.

En “La imagen seriada en las estructuras de comunicación”, Carlos Claiman escribe: “Como seres sociales, recibimos y emitimos información; dispuestos a tomar conciencia del resto de la sociedad, percibimos en los otros ese mismo interés por ser emisores y receptores. La imagen seriada adquiere, en estas circunstancias, una importancia inusitada y el grabado (o la estampa, para ser más amplios) como actividad que tiende a la producción repetitiva de la imagen asume consecuentemente, un estado de desarrollo que nos sorprende”¹⁰. Propuesto en 1971 como manifiesto del Grupo Grabas –integrado por Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar y Daniel Zelaya–, el texto de Claiman articulaba dos interpretaciones posibles para la renombrada vigencia del grabado: en primer lugar, se observaba “una cierta inclinación general por las actividades que demandan calidad artesanal, en oposición al desarrollo de una sociedad cada vez más tecnificada productora de objetos despersonalizados”; en segundo término, el autor entendía estas “persistencia y desarrollo del grabado”, en relación “con el agotamiento de los restantes lenguajes artísticos vinculados a la producción de imagen. La fractura, en el nivel del lenguaje, que sufren la pintura y la escultura, cuya revitalización es

⁶ *Ibid.*, p. 7. En el artículo se anunciaba: “El boom no solo continuará sino que aumentará en la medida que más gente se dé cuenta que puede acceder al talento y a la creación original por poco dinero. En la medida que los artistas adviertan el proceso, y en la medida que el arte sea arte y, por lo tanto, para todos”.

⁷ Monzón, Hugo. “Tendencias en la Argentina. Aumentan los artistas que se dedican al grabado”, en: *La Opinión*, Buenos Aires, 4 de mayo de 1971.

⁸ *Ibid.*

⁹ 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: *Arte Argentino del siglo XX*, FIAAR, Buenos Aires, 1997, pp. 73-74.

¹⁰ Claiman, Carlos. “La imagen seriada en las estructuras de comunicación”, 1971. Publicado en diversos catálogos del Grupo Grabas.

*posible pero difícil, no se advertiría en el grabado debido precisamente a que éste, como la fotografía, tiene vigencia análoga en otros niveles de la estructura de comunicación*¹¹.

En este sentido, para Claiman –como para otros autores en el período–, el grabado parecía situarse, en el nuevo escenario de las sociedades de la comunicación, a medio camino entre las modalidades artesanales del taller artístico y los nuevos medios de la industria gráfica, herederos de una tradición cultural que históricamente vinculaba las prácticas del grabado con la imprenta y sus redes de producción y circulación.

En esos años, las teorías informacionales y comunicacionales –en particular las de autores como Roland Barthes y Marshall McLuhan–, tenían una importante difusión en el campo cultural argentino. En el ámbito local, Oscar Masotta abordó el estudio y divulgación de producciones estéticas vinculadas a la cultura de masas, como el arte pop, los *happenings*, el arte de los medios y la historieta¹². Las consideraciones acerca de los potenciales efectos de los medios de comunicación, en relación con la ampliación de la percepción, formación y manipulación del gusto y la opinión, producción artificial de necesidades y desrealización de los hechos; impactan en la vanguardia plástica, afectando soportes, tecnologías, circuitos y concepciones iconográficas.

En 1971, en la presentación de una muestra de grabado latinoamericano en la Galería Bonino, Jorge Romero Brest, profetizaba la hipotética integración del grabado en los circuitos mediáticos. Refiriéndose al conjunto de los expositores, el crítico escribió: *“si bien estos grabadores ya desbordan el campo de la estampa, aunque lo respetan, la faena será más fecunda cuando lo abandonen, insertando sus obras –vaya a saber cómo van a ser– en los nuevos campos que crean los medios masivos de comunicación. Pues al nutrirse ellos en fuentes vivas florecerá este viejo arte de grabar como en las épocas de su mayor gloria*¹³.

En el contexto atravesado por estos debates, el grabado estableció sucesivos cruces e instancias de intercambio con los medios de comunicación y las tecnologías de la gráfica industrial. Las obras registraron operaciones y prácticas diversas: la apropiación y manipulación de imágenes de la cultura de masas, la publicidad y la sensibilidad *pop*, la experimentación con nuevas tecnologías, materiales y soportes en la producción en serie de “múltiples” y ediciones gráficas a gran escala, y la investigación crítica de las condiciones de posibilidad de los discursos mediáticos en las propuestas del incipiente conceptualismo. Repetición y serialidad, apropiación, fragmentación, intertextualidad o transposición, fueron los principales dispositivos que emplearon los artistas.

En las páginas que siguen proponemos, a partir del estudio de casos, la revisión y análisis de algunas de estas propuestas.

¹¹ *Ibíd.*

¹² Para un desarrollo de las ideas de Masotta, véase el exhaustivo trabajo de Ana Longoni, “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”, en: Masotta, Oscar. *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Edhasa, Buenos Aires, 2004, pp. 9-105.

¹³ Romero Brest, Jorge. “Introducción”, en: *Colección Benson & Hedges del Grabado Latinoamericano, cat. exp.*, Galería Bonino, Buenos Aires, 1971, s/p.

NUEVAS IMÁGENES Y TECNOLOGÍA EN EL “PAISAJE DE LAS COMUNICACIONES”

La investigación con medios y tecnologías de impresión de la gráfica industrial, se presentaba, para un grupo de grabadores impulsores de las nuevas experiencias, como un espacio abierto a múltiples e inéditas exploraciones técnicas e iconográficas. Los procesos fotomecánicos posibilitaron, en el fotograbado, la serigrafía y la litografía, la transposición de imágenes diversas, tomadas de la publicidad y los medios gráficos, adaptadas a la tradicional matriz o combinadas en procedimientos mixtos de impresión.

En noviembre de 1968 Antonio Seguí presenta en la Galería Galatea un conjunto de litografías en las que propone, desde el humor, una mirada crítica sobre el consumo y las necesidades creadas por los medios masivos de comunicación. Realizadas, según se señalaba en un semanario local, “con las más nuevas técnicas de impresión y fotografía”¹⁴, las obras acudían al *collage* de clisés fotográficos, dibujos y números, a la apropiación ecléctica de imágenes de la publicidad y los medios gráficos de comunicación, en una cadena de pasajes y transposiciones que se pretendía, a un tiempo, “juego renovadamente irónico y (...) singularmente disolvente”¹⁵. Las alusiones paródicas, el corrimiento de las tradicionales jerarquías entre lo “culto” y lo “popular”, las referencias a la cultura de masas, movilizaban en el conjunto de las obras de Seguí una compleja trama de desplazamientos e intertextualidades, un deslizamiento de géneros y jerarquías. Un año antes, Mabel Rubli exponía en el Museo Nacional de Bellas Artes, en el marco de la muestra *Grabados Argentinos*, sus aguafuertes-collage de la *Serie de Nuestro tiempo*, utilizando fotografías y titulares de prensa. En 1970 presenta en la Galería Del Triángulo -espacio dirigido por Julia Lublin y Ruth Nehmad, destinado a la gráfica¹⁶-, sus “grabados espaciales”, un conjunto de quince volúmenes en madera, sobre los que había montado fotografías, a su vez intervenidas con impresiones¹⁷.

En 1969 –tras su paso por el parisino *Atelier 17*, al que había asistido dos años antes becado por la Embajada de Francia- el artista Alfredo de Vincenzo instala en Buenos Aires un taller destinado a la enseñanza del grabado calcográfico, espacio desde el que propuso, entre otras variables técnicas, la investigación con el fotograbado en planchas mordidas al aguafuerte¹⁸.

Las diversas inquietudes por hacer visibles para el grabado los aportes de la industria gráfica, extendidas hacia 1970, adquieren una enunciación concreta en la declaración de propósitos de Arte Gráfico Grupo Buenos Aires, fundado ese año por Horacio Beccaría, César Ariel Fioravanti, Julio Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau. Entre los objetivos

¹⁴ J.B.G. “La verdad de Seguí”, en: *Análisis*, nro. 401, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1968, p. 73.

¹⁵ Monzón, Hugo. “En el Museo de Arte Moderno. Antonio Seguí, humor y fábulas trágicas”, en: *La Opinión*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1972. En 1972, Seguí expone sus grabados en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, junto a dibujos y pasteles realizados desde 1960. En los comentarios que el periodismo hizo de la muestra se observó: “Los medios de comunicación, el cine, las historietas, la publicidad, le brindan los vehículos y el material para sus obras (...) [las que] responden claramente a esa atmósfera cultural que crean los medios masivos” (S/a. “Figuración, humor y crítica”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1972).

¹⁶ En su breve trayectoria entre 1970 y 1971, Del Triángulo propuso la difusión y comercialización de obra gráfica y objetos múltiples, y fue sede de algunas de las propuestas experimentales del grabado de estos años.

¹⁷ Las fotografías habían sido tomadas por Pedro Roth.

¹⁸ Otros artistas que por esos años investigaron con el fotograbado fueron José Luis Macchione, quien integró clisés fotográficos a sus xilografías y linóleos, y Ricardo Tau, en matrices de aguafuerte. También Rodolfo Agüero utilizó el fotograbado, esta vez combinado con *pochoir*, en su obra *Homenaje N° 2 (de la serie objetivo en la mira)* -Gran Premio de Honor X Salón Nacional de Grabado y Dibujo, en 1974-, y Mabel Rubli lo hizo en su serie *Babel*, de 1976.

de la agrupación, se propone el montaje de un taller “*para usar específicamente en la creación y experimentación sobre toda forma de obra en la que participen de alguna manera elementos de reproducción*” y la voluntad de establecer “*contactos con la Industria de la Impresión para el mejor aprovechamiento de los esfuerzos*”¹⁹. Aunque estas iniciativas fueron llevadas a cabo de manera parcial –en contraste con otras actividades del grupo, como las demostraciones técnicas en la vía pública, centrales en su programa de difusión–, dan cuenta del interés que existía entre los artistas por integrar los dominios escindidos del grabado y la industria gráfica. En esta línea puede verse la doble muestra que, con el nombre de *Grupo 7*, los seis fundadores de AGGBA presentan junto a José Luis Macchione en 1972, en la Galería H y el Museo de la Ciudad. Un sobre troquelado con siete imágenes impresas en *offset*, en folios sueltos, se presenta como catálogo de la exposición. En diciembre de 1970, convocados para participar en *Exposhow*, “Primera Exposición Internacional del Espectáculo”, presentada en el Predio Ferial de Palermo²⁰, proponen como documento de su intervención en el evento, un póster para ser armado por el público, diagramado como un heterogéneo repertorio gráfico de imágenes de los medios masivos, de diversas filiación y procedencia, junto al logotipo multiplicado del grupo.

La serigrafía, ampliamente extendida en los años 60 por Robert Rauschenberg y los pop norteamericanos²¹, fue raramente utilizada en la producción gráfica local –aunque era conocida en los ámbitos comercial e industrial– hasta los primeros 70, cuando alcanzó una notable y creciente circulación, al tiempo que preparaba su reconocimiento institucional²². Para los artistas de Grabas, la técnica serigráfica, situada entre la artesanía de los procedimientos tradicionales del grabado –lo que aparecía como un dato destacado en su valoración artística, en contraste con las difundidas “reproducciones”– y su filiación y potencial integración con técnicas y procesos industriales; se presentaba como el medio privilegiado en la renovación gráfica que proponían como grupo. Para Grabas, la obra seriada, inserta en las condiciones de producción de las urbes industrializadas, forma parte de la estructura tramada, saturada de imágenes, del “paisaje de las comunicaciones”, en el que se cruzan múltiples registros, moldeando la sensibilidad del hombre contemporáneo. La simultaneidad de las imágenes de los *media*, la reiteración de los mensajes, confieren densidad a esta trama: “*los afiches uno al lado del otro, los mensajes repetidos de las tandas publicitarias en la televisión, la aparición y*

¹⁹ Propósitos 1 y 7, respectivamente. Mimeo, s/f. Archivo Juan Carlos Romero.

²⁰ Además de los seis fundadores de AGGBA, participaron en *Exposhow*: Delia Fabre, Juan Carlos Gómez, Estela Kiesling, Eduardo Bernard Levy, Elvira de las Mercedes Lovera, José Luis Macchione, Hilda Paz, Julio Paz, Susana Beatriz Resnik, Juan Carlos Rodríguez, Carlos Andrés Scannapieco, Hilda Sánchez, Cristina Santander, Irene Weiss, Graciela Zar y Estela Beatriz Zariquiegui, y alumnos de las escuelas de Bellas Artes porteñas.

²¹ Algunas de las obras gráficas de los pop habían sido conocidas en Buenos Aires a partir de la muestra *11 Artistas Pop: “La Nueva Imagen”*, presentada en mayo de 1966 por Phillip Morris International y la Embajada de Estados Unidos en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella. La exposición reunió serigrafías de Jim Dine, Roy Lichtenstein, Peter Phillips, Mel Ramos, James Rosenquist, Andy Warhol y Tom Wesselmann, entre otros artistas.

²² Entre los antecedentes, cabe citar las tempranas serigrafías de la serie *Campesinos*, que Luis Seoane realizó en 1954. Hacia fines de los 60, Pérez Celis, Liliana Porter y Osvaldo Romberg experimentaron con la técnica serigráfica. En los 70, la serigrafía fue ampliamente utilizada por los artistas del Grupo Grabas. En estos años destacan, en relación con la difusión de la técnica serigráfica, diversos talleres de enseñanza e impresión profesional, como el “Taller de la Orilla”, conducido desde 1972 por los artistas Pablo Obelar y Leopoldo Presas y el dirigido un poco después por Jorge Demirjian.

desaparición de las imágenes de los carteles luminosos, la serialización de los objetos que consumimos (...) El desarrollo constante de los sistemas de fotoduplicación y de impresión, tanto comercial como periodística ha tenido, sobre todo en nuestro medio, una incidencia fundamental en la transformación de lo que podríamos llamar 'el paisaje de las comunicaciones'; esa atmósfera en la cual se entrecruza toda clase de circuitos visuales y auditivos manifiestos (afiches, diarios, voces, ruidos) o latentes (radio, televisión), formando una compacta trama tridimensional"²³. En este contexto, concluye el grupo en su manifiesto, "consideramos la presencia del artista grabador, sumergido en esta realidad de la cual toma, no sólo aquello que luego reelaborará y verterá en imágenes, sino también la forma de hacerlo y hasta la técnica empleada"²⁴.

En las imágenes de Grabas, el hombre aparece despersonalizado, anónimo, catalogado, sistematizado, vuelto mecanismo. La referencia al paisaje urbano, los medios masivos y la maquinización y producción en serie, traman una iconografía en la que la imagen del hombre, ausente en los paisajes mecánicos y compartimentados de Camporeale, en los que recortes de cielo se oponen a la dura estructura del cemento, o estandarizado en los perfiles anónimos y multiplicados de las series *Propuestas para un identi-kit* y *Fichado y catalogado*, de Daniel Zelaya, ha perdido todo rasgo de individualización. En 1974, con motivo de una muestra de grabados y objetos del grupo en la Galería del Club de Ejecutivos de Cali, en Colombia, la crítica Marta Traba escribe: "Las serigrafías ejecutadas por los cuatro grabadores manejan recortes, fotografías, elementos decorativos, plano y perspectiva, línea y zona cromática; para manipular este repertorio se emparentan con la información visual masiva de la sociedad altamente industrializada y se convierten en confesos e inteligentes acreedores de la valla publicitaria, el cartel, el afiche, la imagen seriada en todas sus formas consumibles"²⁵.

OBJETOS MÚLTIPLES

En abril de 1971, Art Gallery International reunió a 42 grabadores en una saturada agenda que incluyó demostraciones prácticas de las técnicas gráficas, charlas a cargo de los artistas y proyección de material audiovisual cedido por el Fondo Nacional de las Artes. Una misma consigna daba nombre a la exposición y sentido al heterogéneo programa: "Grabado. Arte para todos". En el catálogo-afiche de la muestra 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", y se agregaba: "El grabado es, esencialmente, un arte para todos, porque es el testimonio de uno, el creador, que se proyecta sobre muchos, sin renunciar por ello a su condición de obra original. La más antigua manifestación del arte es en estos momentos el exponente más cabal de la comunicación masiva, del 'múltiple', que sirve a las urgencias culturales de la sociedad actual (...) GRABADO-ARTE PARA TODOS, es una empresa

²³ Claiman, *op. cit.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Traba, Marta. S/t, *Grupo Grabas. Grabados y Objetos, cat. exp.*, Galería de Arte del Club de Ejecutivos, Cali, Colombia, 1974, s/p.

promocional que se justifica en tirajes especiales de 200 ejemplares de las obras que presentan los artistas seleccionados, a las que puede así, tener acceso todo el público”²⁶.

La exposición fue punto de partida de diversos emprendimientos que la galería dirigida por Víctor Najmías, llevó a cabo en esos años, como la edición de cajas con serigrafías de una selección de artistas²⁷.

En 1974 Grabas expone en Art Gallery International y diversos centros latinoamericanos, grabados y “múltiples” en acrílico y metal, extendiendo el concepto de edición a la producción en serie de objetos. Ese mismo año, los integrantes del grupo participan en la *I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado*, con sede en la ciudad de Segovia, España. En la presentación del evento, escribe su director: “Una de las características fundamentales del arte de nuestro tiempo es la llamada seriación o multiplicación de la obra de arte. Ya se trate de obra gráfica, con sus viejas técnicas y nuevas modalidades, ya de esculturas múltiples u objetos seriados, estamos asistiendo a un fenómeno universal y progresivo, que trasciende las fronteras tradicionales del mundo del arte, para llegar a niveles sociológicos y culturales mucho más amplios (...) De la obra de arte singular, forzosamente relegada al goce y disfrute de unas minorías elitistas, llegamos al arte como verdadero instrumento de comunicación y de testimonio, como auténtica posibilidad de expresión a nivel colectivo”²⁸.

Herederas de las difundidas prédicas del artista húngaro Victor Vasarely y los plásticos vinculados al arte cinético, las diversas consideraciones sobre el múltiple, extendidas durante los 60, coincidían en señalar “la desmitificación del artista, la participación del espectador y la socialización de la obra”, como parte de su marco programático²⁹.

Las ideas estéticas de Vasarely impactan en un grupo de artistas que en 1964 exponen de manera conjunta en la Galería Lirolay grabados geométricos, inscriptos en los órdenes neoconcretos del arte óptico y cinético³⁰. Las obras presentadas en *Arte Duro*, nombre de la muestra de Jorge Luna Ercilla, Alicia Orlandi y Juan Carlos Romero, coincidieron en el movimiento virtual provocado por la repetición de estructuras periódicas, los ritmos geométricos vinculados al *op-art* y la reciprocidad y permutación de las formas en la configuración de secuencias progresivas.

Hacia finales de los años 60 Romero realiza grabados utilizando como matriz letras caladas, impresas mediante estarcido. En *O –Gran Premio de Honor en la sección Grabado del LVIII Salón Nacional de Artes Plásticas*, en 1969- Romero dispersa la geometría de la letra, cortada

²⁶ S/a. *Grabado. Arte para todos, cat. exp.*, Art Gallery International, Buenos Aires, 1971.

²⁷ Puede citarse por ejemplo, la caja con serigrafías de Carlos Cañás, Miguel Davila, Ernesto Deira, Jorge Demirjian, Rómulo Macció, Flora Rey y Stefan Strocen, que Art Gallery editó en 1973, presentada ese mismo año en el Museo de Arte Moderno. En 1975, Najmías también proyectó junto al artista Eduardo Auidvert el Gabinete del Grabado, al que dio continuidad, tras el fallecimiento del galerista, su hijo Víctor Nicolás Najmías.

²⁸ Ballester, José María. S/t, en: *I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado, cat. exp.*, Segovia, 1974, s/p.

²⁹ de Bértola, Elena. *El arte cinético. El movimiento y la transformación: análisis perceptivo y funcional*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973, p. 143.

³⁰ Vasarely había expuesto en Buenos Aires en 1958, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Romero recuerda el modo en que las propuestas del artista impactaron en su obra: “le creí a Vasarely. Con esta cosa de la participación del espectador, empecé a hacer una obra geométrica yo también, donde había participación del espectador (...), las primeras obras tenían que ver con trabajos superpuestos, yo hacía moiré (...) Entonces a mí me interesaba porque el espectador participaba al moverse alrededor del cuadro” (Entrevista con el autor, 13 de setiembre de 2002).

en mitades y cuartos, por los órdenes ortogonales del plano: superpuestas, repetidas, encimadas, las partes de la O se desplazan en la estructura reticular, sin admitir recomposición. La búsqueda de una mayor participación del espectador se resuelve en la inestabilidad visual provocada por la aparente movilidad de las formas geométricas, muy juntas entre sí.

En 1971, Romero presenta en la mencionada *Grabado. Arte para todos, Unidad serial*, una edición a gran escala, realizada en *offset*, que toma distancia de las prácticas tradicionales del grabado y su artesanía técnica para proponer, en palabras del artista, “*la supermultiplicación de la imagen*”. A partir de su circulación ampliada en sucesivas muestras durante ese año, *Unidad serial* buscaba “*conseguir la interacción de los espectadores de los distintos lugares de exposición a través del mensaje serial sistematizado*”³¹. Junto a la imagen abstracta de una trama geométrica, un breve texto interpelaba al potencial destinatario de la propuesta: “*Este fragmento de la unidad serial permite que Ud. tenga un grabado que forma parte de la experiencia que está siendo percibida por espectadores-actores de distintos lugares: Buenos Aires – Santa Fe - La Plata – Nueva York – Tokio*”. En su análisis de la forma de la retícula en el arte moderno, Rosalind Krauss ha observado: “*Por lógica, la retícula se extiende hacia el infinito en todas las direcciones. Cualquier límite que le imponga una pintura o escultura sólo puede verse –en función de dicha lógica- como arbitrario. En virtud de la retícula, la obra de arte dada se nos presenta como un mero fragmento, un diminuto retal arbitrariamente cortado de un tejido mucho mayor*”³². Propuestas como “unidad-fragmento” de una trama geométrica, cada una de las imágenes idénticas que componen la *Unidad serial* se presenta, en tal sentido, como una sección escindida de un tejido reticular potencialmente infinito. En el *Tercer Salón Premio Artistas con Acrílicopaolini*, en 1972, Romero utiliza la forma de la retícula en *Violencia*, un múltiple realizado en acrílico moldeado al vacío, técnica muy utilizada en la publicidad³³.

También los troquelados y “detroquelados” que expone junto a César Ariel Fioravanti, se proponen en la línea del múltiple³⁴. En sus “dinamogramas”³⁵, Fioravanti sistematiza el troquelado de papeles de diferentes colores, dispuestos en niveles sucesivos. El desplazamiento de cada uno de los niveles estructura, en una dinámica donde las partes abiertas del papel se articulan con las diversas capas superpuestas, parcialmente visibles, una intrincada trama geométrica tridimensional.

En *Círculos generativos*, Jorge González Mir propone la organización secuenciada de una serie de xilografías geométricas troqueladas, dispuestas espacialmente a la manera de un “túnel”, visible en capas escalonadas. En el “sistema” de González Mir, la variación progresiva del diámetro de los troqueles –cortados en las sucesivas estampas de una misma edición

³¹ Mimeo, archivo Juan Carlos Romero, s/f.

³² Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, p. 33 [1º ed. 1985].

³³ En un artículo de prensa se señalaba que Romero “*desliza su experiencia de grabador hacia la producción de un objeto múltiple*” (S/a. “*Intención y materia*”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 5 de agosto de 1972).

³⁴ La muestra, titulada *Dos en la cosa*, es presentada en 1971 en la Galería Del Triángulo de Buenos Aires y la Galería Odín de La Plata.

³⁵ También llamados por el artista “troquelados litográficos”.

xilográfica- y las partes visibles de los grabados, conforman una estructura móvil, de implicancias cinéticas³⁶.

Desde su actividad en el New York Graphic Workshop -un taller destinado a la enseñanza, impresión profesional y experimentación gráfica, que había fundado en 1965 con el uruguayo Luis Camnitzer y el venezolano José Guillermo Castillo-, Liliana Porter explora las posibilidades del grabado tridimensional en nuevos materiales industriales, como el plexiglás y el acetato, y recurre a las tecnologías y procesos de impresión de la industria gráfica: el fotograbado, la fotocopia, el *offset* y la serigrafía. En 1968, el NYGW edita la carpeta *Arruga*, con diez fotograbados de Porter que reproducen la imagen del papel al ser arrugado de manera progresiva: "*Diseñada para verse como una progresión (...) la serie no sólo evocaba la noción de la seriación (...), sino también la secuencial, en tanto y cuanto exigía [sic] una lectura temporal y una construcción meditativa por parte del espectador*"³⁷.

En 1969, Porter presenta en el Museo Nacional de Bellas Artes de Caracas, Venezuela y en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, una instalación que titula *Ambientación de la arruga*, en la que grandes papeles impresos en *offset* extienden la imagen de la arruga a las paredes de la sala de exposición, cubriéndolas completamente.

En su segundo manifiesto, publicado en 1968, los integrantes del NYGW proponen, desde un concepto ampliado del grabado, el "Free Assemblable Nonfunctional Disposable Serial Objects" (FANDSO) -Objetos seriados, prescindibles, afuncionales y libremente intercambiables-, cuya "producción en masa", escriben, "dará a todo el mundo la posibilidad de desarrollar su propia creatividad, ayudando a eliminar la diferencia entre creador y consumidor. Hacia un arte total"³⁸. En la misma línea de reflexión, Osvaldo Romberg situaba la producción de múltiples: "Con lo que hago actualmente (...) rompo el circuito artista-coleccionista. Mis múltiples son baratos. Y con mis proyectos más vastos puedo insertarme en un arte social, al alcance de todos"³⁹. Romberg realiza sus primeros múltiples en 1967, "instrumentalizando el concepto de la multiplicación del grabado"⁴⁰. En la citada muestra *Grabados Argentinos*, expone su obra *Proyección vertical de un hombre solo*, una estructura tridimensional de acrílico, impresa con serigrafía, en la que la imagen esquematizada de la figura humana "es recortada y vaciada en distintos planos materiales, que cambian de color y posición"⁴¹. Las diversas posibilidades de matizado, moldeado, corte y plegado del acrílico, así como su combinación con elementos

³⁶ La obra de González Mir fue distinguida con el segundo premio en el *Primer Salón Swift de Grabado*, presentado en 1968 en el Museo de Arte Moderno. Un año después, en la segunda edición del *Swift*, las tendencias óptico-geométricas alcanzaron un lugar destacado, con los premios otorgados a Fioravanti, Luna Ercilla y Romero.

³⁷ Goldman, Shifra. "Presencias y ausencias: Lilianna Porter en Nueva York, 1964-1974", en: *Liliana Porter. Obra gráfica 1964-1990*, Exposición Homenaje, IX Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, San Juan, Puerto Rico, 1991, p. 16.

³⁸ "Segundo Manifiesto del New York Graphic Workshop", 1968; citado en *Catálogo n. 3*, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Museo de Bellas Artes de Caracas, 1969.

³⁹ S/a. "La utilidad de las formas", en: *Panorama*, nro. 217, Buenos Aires, 22 de junio de 1971, p. 48.

⁴⁰ Glusberg, Jorge. "Una identificación prospectiva: del grabado al múltiple", en: *Osvaldo Romberg. Hacia lo seriado (1960-1968)*, cat. exp., Galería Rubbers, Buenos Aires, 1968, s/p.

⁴¹ *Ibid.*

lumínicos, son exploradas por Romberg en sus obras de estos años⁴². En 1969, convocado por Jorge Glusberg, participa junto a otros artistas en un ciclo de encuentros en el Centro de Cálculo de la Escuela Ort, donde lleva a cabo, bajo la orientación de especialistas, una serie de experiencias en la generación de gráficos por computadora, mediante el uso de un digitalizador electrónico, trazador o *plotter*⁴³. Las nuevas obras informáticas son expuestas en la Galería Bonino, con la presentación del entonces Centro de Estudios de Arte y Comunicación (CEAC) – posteriormente llamado Centro de Arte y Comunicación (CAYC)-, junto a las propuestas gráficas de artistas japoneses, británicos y estadounidenses, reunidas bajo la denominación genérica *Arte y cibernética*. En noviembre del mismo año, con el nombre *Grabados con computadoras*, la muestra es presentada en la Galería Folie de Tucumán⁴⁴.

Las obras de *Arte y cibernética* mostraban las entonces limitadas posibilidades que ofrecía el medio: realizadas sólo en blanco y negro, a partir de formas geométricas y lineales y desde la propuesta de un repertorio acotado de variaciones y permutaciones de la imagen.

OBRA GRÁFICA Y PRÁCTICAS CONCEPTUALES

La investigación en torno al discurso de los medios de comunicación masivos ocupó otras propuestas, inscriptas en los planteos conceptuales de matriz “ideológica” –condición que la crítica interpretó como característica de las propuestas del conceptualismo latinoamericano, en contraste con el europeo y estadounidense, centrados en las prácticas tautológicas y autorreferenciales. En 1974, el esteta español Simón Marchán Fiz escribe, en relación con esta dirección “ideológica”, que *“se trata de superar las prácticas tautológicas e inmanentistas, desarrollando sus virtualidades, apurando el propio proceso de autorreflexión. Una autorreflexión crítica, expansiva, sobre sus propias dimensiones y sobre sus propias condiciones de producción en un sentido específico y general (...) El conceptualismo, así entendido no es una fuerza productiva pura, sino social. La autorreflexión no se satisface en la tautología, sino que se ocupa de las propias condiciones productivas específicas, de sus consecuencias en el proceso de apropiación y configuración transformadora activa del mundo desde el terreno específico de su actividad”*⁴⁵.

⁴² En 1968, Romberg presenta una retrospectiva de su obra en la Galería Rubbers, muestra que contrasta su anterior producción xilográfica, de impronta expresionista, con los múltiples impresos serigráficamente y las estructuras de acrílico matizado y tubos fluorescentes. En el prólogo de la exposición, Jorge Glusberg escribe: *“El múltiple es una nueva función de la obra de arte, que intenta transformar el reducido mercado comprador que entierra en una colección particular o en un museo, la obra de arte única. Su valor no sólo reside en la obra por sí misma, sino en su programación”* (*Ibid.*). En 1971 Romberg expone múltiples en la Galería Del Triángulo. Inscriptas en el dominio del diseño, las diversas obras convocan el uso de materiales acrílicos, bronce, aluminio y mármol, entre otros. Ese año, grabadores vinculados a los planteos geométricos y la producción de objetos en serie –Fioravanti, González Mir, Luna Ercilla, Orlandi, Romberg y Romero-, coinciden en la muestra *Panorama de Experiencias Visuales Argentinas*, presentada en el Museo de Arte Moderno por la Fundación Lorenzutti. La exposición registró el uso privilegiado del acrílico en la propuesta de múltiples, la exploración formal y técnica en las diversas experiencias cinéticas y lumínicas, y algunas incursiones en el conceptualismo.

⁴³ El resto de los artistas participantes fueron Luis Fernando Bénédit, Antonio Berni, Ernesto Deira, Eduardo Mac Entyre y Miguel Ángel Vidal.

⁴⁴ Esta presentación contó con los auspicios del Departamento de Artes y la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Tucumán. Hasta julio de 1973 el CAYC difundió las experiencias locales de gráficos por computadora en diversos eventos y centros internacionales.

⁴⁵ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1997, p. 269 [1º ed. 1972]. Con anterioridad a Marchán Fiz, Gillo Dorfles se ha referido a la obra como *“documento de denuncia política”*, en la producción de artistas argentinos ligados al conceptualismo, con motivo de la presentación de la muestra *Arte de Sistemas*,

Marchán Fiz ha señalado asimismo el uso de diversos medios gráficos en los planteos conceptuales: “es preciso destacar la introducción de diversos sistemas semióticos de representación, como los procedentes de las técnicas de reproducción barata y popular (por ejemplo, la xerografía) y el empleo de croquis, diagramas, ideogramas, cartografías, etc., es decir, de medios tomados de la gráfica”⁴⁶.

En los artistas del conceptualismo, el uso de medios y técnicas no convencionales como estenciles, sellos de goma, heliografías y fotocopias, van conformando una trama de recursos múltiples y “alternativos”, que definen, al margen de procedimientos de impresión históricamente legitimados, una poética donde se cruzan el uso heterodoxo de materiales “innobles”, la experimentación con nuevas tecnologías de la industria gráfica y la apropiación crítica de imágenes de los *mass media*.

Hacia fines de los años 60, Romero explora de manera temprana con las posibilidades gráficas de la impresión por fotocopia o “xerografía”, a partir de las experiencias de Bruno Munari difundidas en la revista *Domus*⁴⁷. En 1971 expone una serie de fotocopias en la muestra *Experiencias visuales con medios fotográficos*, presentada por el Centro de Experimentación Visual (CEV) de La Plata en la Galería Odín de esa ciudad⁴⁸. En los primeros 70, Romero expone sus primeras propuestas conceptuales con medios fotográficos, poco después incluidas en el llamado “arte de sistemas”⁴⁹. En esos años, colabora en *Hexágono '71*, revista experimental que Edgardo Vigo publica en la ciudad de La Plata hasta 1975. Hojas sueltas y ensobradas, troqueles, hilos, tarjetas y sellos definen el perfil “marginal” de la publicación⁵⁰.

En la carpeta *Sellado a mano* (1974), Juan Bercetche, Carlos Ginzburg, Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Romero, Vigo y Horacio Zabala, utilizan sellos de goma con distintas inscripciones, de clara orientación política. Definida por Vigo como “cosa objeto (no publicación-libro)”, *Sellado a mano*, “es una caja plegable sobre sí, que contiene hojas sueltas que permiten el juego del quita y pon y una organización libre. En el trabajo impera una clara línea política, elemento común de los investigadores latinoamericanos de hoy, inmersos en una realidad que presenta

organizada por el CAYC en la *Tercera Bienal de Arte Coltejer Medellín*, en 1972 (Dorfles, Gillo. S/t, en: *Tercera Bienal de Arte Coltejer Medellín, cat. exp.*, Medellín, Colombia, 1972, p. 20).

⁴⁶ Marchán Fiz, *op. cit.*, p. 265.

⁴⁷ En 1967 Romero es premiado en la sección Grabado en un Salón Municipal de La Plata, por su xerografía *Dialéctico N° 3*.

⁴⁸ El CEV se había constituido en 1970 en la ciudad de La Plata por iniciativa de Mario Casas, Raúl Mazzoni, Jorge Pereira, Roberto Rollié y Juan Carlos Romero. Otras exposiciones de “fotografía experimental” que tuvieron lugar en estos años, en la que participaron los artistas del CEV y otros colectivos de fotógrafos, son: *Fotografía Nueva Imagen. Movimiento de Grupos Fotográficos*, en la Galería Lirolay (1970); *Fotografía... ¿Fotografía?*, en el Museo de la Ciudad de Buenos Aires (1971) y *Fotografía tridimensional 1*, en el Centro de Arte y Comunicación (1972).

⁴⁹ Entre estas obras, pueden mencionarse *4.000.000 de m2 de la ciudad de Buenos Aires*, que presenta en 1970 en el *Certamen Nacional de Investigaciones Visuales* –también expuesta a comienzos del año siguiente en *From Figuration Art to Systems Art in Argentina*, organizada por Jorge Glusberg en el Candem Arts Center de Londres- y *7.200 km2*, en la muestra *Arte de Sistemas*, realizada en julio de 1971 en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, con la organización del CAYC.

⁵⁰ Para un desarrollo de la revista *Hexágono '71*, véase de Rueda, María de los Ángeles. “La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. Vigo, el Movimiento Diagonal Cero y el Grupo de La Plata”, Mención Especial Premio FIAAR/ Telefónica. *Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*. 2003, sin editar.

*problemas urticantes, que deben ser contestados también [sic] desde el punto de vista creativo*⁵¹.

En junio de 1972 el CAYC –institución central en la promoción de las prácticas conceptuales en el arte de los primeros 70- organiza la muestra *Hacia un perfil del arte latinoamericano*, exposición del Grupo de los Trece y artistas invitados, presentada en el marco del *Encuentro Internacional de Arte* en Pamplona, España⁵². La totalidad de las obras es realizada de acuerdo a normas IRAM (Instituto de Racionalización de Materiales) N° 4504 y 4508 y en papel heliográfico, “*sistema económico y fácilmente reproducible [que] no es producto del azar, sino propio de nuestra imposibilidad de competir con medios tecnológicos y posibilidades económicas que aún no disponemos*”⁵³.

En abril de 1973, Romero ocupa el CAYC con una instalación que titula *Violencia*. Afiches que llenan las paredes y el suelo del ámbito de exposición, en los que la palabra “violencia” aparece reiterada en grandes caracteres, fotografías de medios periodísticos, titulares de prensa, citas extraídas de diferentes fuentes literarias; el *corpus* de textos e imágenes reunidos en la instalación configura una compleja trama intertextual, un sistema de reenvíos y referencias cruzadas, en el que la movilidad del “espectador-actor” –como lo llama el artista- articula internamente la obra, conectando sus diferentes niveles⁵⁴.

⁵¹ Vigo, Edgardo Antonio. “*Sellado a mano*”, en: *Hexágono '71*, e, La Plata, 1975.

⁵² Con posterioridad a esta presentación, la muestra es expuesta en distintas instituciones del país y del extranjero.

⁵³ Glusberg, Jorge. “*Presentación de la muestra*”, en: *Hacia un perfil del arte latinoamericano, cat. exp.*, Encuentro Internacional de Arte en Pamplona, España, CAYC, 1972, s/p.

⁵⁴ Para un desarrollo de esta obra, véase mi trabajo “*Entre Swift en Swift y Violencia. Representaciones de la violencia en la obra gráfica de Juan Carlos Romero en los primeros 70'*”, en: *Jornadas de Hum. H. A.*, Universidad del Sur, Bahía Blanca, 2005. CD-Rom.

Currículum abreviado

^

Fernando Davis

Profesor y Licenciado en Artes Plásticas (orientación Grabado y Arte Impreso), FBA-UNLP.

Jefe de Trabajos Prácticos, cátedra "Teoría de la Práctica Artística", FBA-UNLP.

Investigador categoría IV. Integrante del proyecto de investigación "Múltiples múltiples. Relaciones entre el arte, la tecnología y los discursos sociales en la historia del arte argentino contemporáneo".

Becario de Investigación de la UNLP desde el año 2002 (actualmente, en la etapa de Perfeccionamiento). Su investigación se encuentra radicada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, FBA-UNLP.

Actualmente realiza el Doctorado en Comunicación en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP.

Su investigación se centra en el grabado argentino en el periodo 1960-1990. Ha presentado avances de la misma a congresos y jornadas de arte y comunicación.