



Kent Academic Repository

Kalyva, Eve (2013) *El espacio público del grabado: actividades en Argentina antes y después la última dictadura [The public space of printmaking: activities in Argentina before and after the last dictatorship]*. *Afuera* (13). pp. 1-19. ISSN 1850-6267.

Downloaded from

<https://kar.kent.ac.uk/84531/> The University of Kent's Academic Repository KAR

The version of record is available from

This document version

Author's Accepted Manuscript

DOI for this version

Licence for this version

UNSPECIFIED

Additional information

Versions of research works

Versions of Record

If this version is the version of record, it is the same as the published version available on the publisher's web site. Cite as the published version.

Author Accepted Manuscripts

If this document is identified as the Author Accepted Manuscript it is the version after peer review but before type setting, copy editing or publisher branding. Cite as Surname, Initial. (Year) 'Title of article'. To be published in *Title of Journal*, Volume and issue numbers [peer-reviewed accepted version]. Available at: DOI or URL (Accessed: date).

Enquiries

If you have questions about this document contact ResearchSupport@kent.ac.uk. Please include the URL of the record in KAR. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our [Take Down policy](https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies) (available from <https://www.kent.ac.uk/guides/kar-the-kent-academic-repository#policies>).

El espacio público del grabado: actividades en Argentina antes y después de la última dictadura

*“Multiplicando es posible construir la diferencia,
abrirnos a lo desconocido”
(García Canclini, 1982)*

Introducción

En 1973, Néstor García Canclini (1973) aclara que llevar el arte a la calle no es un asunto sencillo. Aparte de problemas técnicos (materiales y tamaño de la obra, la escala y organización de la exposición), el acto en sí ‘no se trata de colocar una obra en un espacio neutro, sino de transformar el entorno’ y de plantear una ‘concesión estética, social y comunicacional de la obra en función del ámbito urbano y de la cultura popular’. Así, para una obra que se enfrenta al sistema y a la mercantilización del arte, la estrategia más eficaz no son las actitudes individuales y defensivas (negarse a vender las obras, eludir la publicidad, hacer obras perecederas), sino, como explica García Canclini, que los artistas y sus obras sean insertados en la vida cotidiana del pueblo y en sus luchas políticas para la liberación.

En 1993, en el catálogo de la exposición Arte en la calle en el museo en el Museo de Arte Moderno (MAMBA), Juan Carlos Romero nota que el espacio encerrado no es suficiente para aquellos que creen que la calle es el mejor lugar para que el espectador sea un participante activo. El requisito básico para eso, y a diferencia de los artistas que exhiben ocasionalmente en las calles mientras siguen las mismas reglas del juego del museo o de la galería, es que sus obras son ‘integradas al lugar donde son realizadas: unas veces cuestionando ese mismo lugar, otras veces señalándolo para que el espectador lo reconozca o simplemente usando soportes comunes al lugar donde está la obra’.

Entre 1973 y 1993, el contexto histórico cambia a nivel socio-político, económico y cultural. Revisando las actividades de Romero como participante de grupos artísticos y sindicales, este artículo se enfoca en cómo el discurso sobre la presencia pública del grabado, aparte de las prácticas mismas, se desarrolla antes y después la dictadura. El caso del grabado nos permite delinear desarrollos en la escena cultural argentina y examinar la intersección del arte con la vida pública – una intersección paralela a avances tecnológicos, a la organización del mercado y de los trabajadores, y procesos de modernización y de desarrollo neoliberal.

Sin embargo, el acto de ‘llevar el grabado a la calle’ se encuentra en el quid del siguiente problema: por un lado, el grabado es ampliamente defendido en su historiografía como una forma de arte popularizada y democratizadora por su privilegio de lo múltiple y reproducible que permite mayor visibilidad y difusión. En contraste con la obra singular y única, y con una línea de producción mecánica y serial que desafía la inversión romántica/modernista en el genio artístico y su sensibilidad, el grabado como medio surge de una tradición de circulación más amplia a través de la prensa, y una función pedagógica-social dentro de movimientos socio-políticos (sátira política, afiches y volantes clandestinos, murales y esténciles).

Por otro lado, el contexto específico de los años sesenta y setenta marca la profesionalización del grabado como *metier*. Así, el debate alrededor del grabado como práctica artística se enfoca sobre la renovación del medio a través de la experimentación de técnicas y medios mixtos (collages, grabados sobre objetos, ambientaciones) y la auto-referencialidad como rasgo del arte modernista. Al mismo tiempo, concretiza una separación categórica entre un grabador profesional y un artista que utiliza la gráfica. En paralelo, se observa en este período una legitimación institucional del grabado con muestras, bienales, premios, asociaciones profesionales (en particular, el Club Estampa), y la creación de colecciones y museos (Museo del Grabado).

Finalmente, la celebración del grabado como ‘arte popular’ se vuelve aún más problemática dado el tipo de trabajo realizado en encuentros públicos donde generalmente se usan medios tradicionales como aguafuertes y xilografías, mientras que la experimentación con artes gráficas

alternativas queda dentro de las instituciones oficiales del arte. Entonces, ¿qué son, o dónde están, los límites entre la popularización del medio y la comercialización del arte? ¿Se puede definir un valor intrínseco en el grabado que le permita abordar cuestiones sociales, u obtiene su ímpetu de un aspecto particular de su tradición?

Con el fin de armar un marco analítico del impacto social del arte, este artículo analiza transformaciones en y del espacio urbano como lugar de actividad artística y pública. Eso incluye cuestiones sobre la división entre cultura ‘alta’ y ‘baja’, y la reformulación no solamente de la naturaleza y función del arte sino también de categorías tales como ‘arte’, ‘artista’ y ‘obra de arte’. Además, interroga sobre cómo las relaciones sociales se inscriben en el espacio urbano donde operan distintas formas de actividades crítico-políticas, artísticas y militantes, y a través de lo cual se formulan redes, estructuras y nuevas formas de co-existencia.

La institucionalización del grabado

Desde la década de 1960, diferentes procesos de industrialización y una serie de estrategias neoliberales transformaron la organización económica argentina, su política internacional y la cohesión de la población. Fuerzas militares represivas, enfrentadas por resistencia armada, establecieron medidas de control público como la censura de los medios, el cierre de teatros, galerías y diarios, el secuestro, la tortura y el exterminio. Al mismo tiempo, la comercialización y la centralización de la producción cultural bajo grandes corporaciones que controlaban los medios de comunicación, los museos y las salas de exposición formularon una nueva brecha entre el arte de élite y la cultura de las masas (García Canclini 2005). En paralelo, esta época ejemplifica un proceso de modernización cultural que involucra la redefinición de la identidad nacional con referencias exteriores (Pinta 2006); hasta la década de 1970, sin embargo, el internacionalismo se convierte en un sinónimo del imperialismo, y nuevas formas de resistencia cultural surgen contra el neocolonialismo y la dependencia de los EE.UU. (Traba 2005, Giunta 2007).

Volviendo a la historia del grabado, Oscar Pécora organiza en 1960 el Primer Certamen Latinoamericano de Xilografía en su Galería Plástica, que desarrolla en el Museo del Grabado por donaciones de su colección personal y de otros artistas.¹ En 1962, Antonio Berni gana el Gran Premio de Grabado y Dibujo en la XXXI Bienal Internacional de Arte de Venecia por su serie Juanito Laguna. Xilografía que incorpora fotograbado, esta obra oscila entre el grabado ‘artístico’ y el grabado ‘de reproducción’, mientras que la exposición de sus tacos en su muestra en 1963 en el MAMBA propone “un estadio intermedio en la resignificación de los materiales compositivos y sus soportes” (Dolinko, 2012: 229). La obra fue también presentada en la Bienal de París en 1963.

Con escenas de la vida cotidiana en las villas miseria, Juanito Laguna representa un tema tanto nacional como social. Poniendo de relieve los contrastes entre urbano/rural, industrialización y progreso/ pobreza y explotación (un contraste que las nítidas distinciones de negro/blanco en xilografía y sus limitadas variaciones tonales, incluso en color, parece acentuar), se convierte en un ejemplar de comentario crítico sobre la industrialización y la pobreza. En relación con una tradición de movilización política en los principios del siglo XX, los movimientos de los trabajadores y el grabado comprometido,² la obra de Berni genera una nueva ronda de debates sobre el papel social del arte en una época de boom comercial y euforia pop por un lado, y de inestabilidad político-social por otro, que se acumula con el golpe de estado en 1966.

En 1963, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) inaugura su Gabinete de Estampas bajo la dirección de Romero Brest, y se presenta la exposición Colección Emilio Ellena de Grabados Originales de Artistas Argentinos organizada por Pécora. El mismo año, Albino Fernández funda el Club de la Estampa de Buenos Aires para promover, según su publicidad, ‘la difusión del grabado y la creación de colecciones especializadas’ (Dolinko, 2002: 47). El octubre de 1963, Pécora coordina una serie de actividades a nivel nacional como exposiciones, conferencias,

¹ El museo fue renombrado Museo Nacional del Grabado en 1983 después de otra donación por Pécora al Estado en 1979. Es interesante comparar las actividades de Pécora a Vigo y su comprensión del objetivo del museo y relación con el espacio público. Vigo fundó el Museo de Xilografía en 1967 como un museo ambulante, con charlas y demostraciones. Dolinko (2012, 159) nota la relación entre Vigo y Pécora.

² Casos notables son los Artistas del Pueblo y el Grupo Espartaco que representan, en sus obras, la vida de los obreros y campesinos y que circulan en fábricas y sindicatos. Véase Dolinko 2011.

demostraciones de grabado y proyecciones de video con el apoyo de agencias oficiales como la Dirección General de Cultura, el Fondo Nacional de las Artes y la Municipalidad (Davis, 2005). Romero participa con demostraciones de técnicas de grabado en la Plaza San Martín gracias a su contacto con Fernando López Anaya, a la vez rector de la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova.

Habiendo definido la importancia del marchand del arte como un pedagogo, Pécora (1952-53, 1967) intenta la promoción del grabado como una forma de arte. Ciertamente, esas actividades no solamente levantan la validez institucional del medio y el perfil propio de sí mismo, sino también el valor comercial de su colección.

Más adelante, el MNBA presenta muestras internacionales y nacionales como Grabadores Franceses 1966, Grabadores ingleses 1967 y Grabados argentinos 1967. Con obras de Berni, López Anaya, Ana María Moncalvo, Liliana Porter y Luis Seoane, la última muestra conjunta experimentaciones gráficas y técnicas mixtas como fotograbados, grabados sobre plástico y tridimensionales – por ejemplo, Retrato de nadie no.3 de Porter, un aguafuerte tridimensional en papel y plástico. Debido a esas reformulaciones de los intereses y aplicaciones del grabado, la exposición recibió críticas mixtas, los más conservadores defendieron el corte tradicional contra tales ‘equivocaciones’ o ‘inclinaciones peligrosas’ hacia la extravagancia (Clarín, 1967).

Por su parte, y en los cruces de los circuitos comerciales e institucionales, el Club de la Estampa reclama un lugar entre las bienales internacionales (Ljubliana desde 1955, Tokio 1958, Santiago de Chile 1963, San Juan 1970, Cali 1971), y organiza el Bienal Internacional de Grabado de Buenos Aires Club Estampa entre 1968 y 1972 en el International Art Gallery y el Museo Sívori (1972). Otras actividades en este periodo incluyen premios como Ver y Estimar, Braque, Salón Manuel Belgrano (Museo Sívori) y el Premio Bienal de Grabado Hebequer Facio Guillermo (Academia Nacional de Bellas Artes, inaugurado en 1967). En el sector privado, el Premio Swift de Grabado se convoca en el MAMBA entre 1969 y 1971.³

³ Romero participa en el Swift en 1969 y gana el primer premio en 1970 con su obra destacada Swift en Swift (1970), que superpone referencias literarias de la novela de Jonathan Swift Los Viajes de Gulliver, y en particular descripciones de la violencia y corrupción en la sociedad moderna, con su ámbito cultural-artístico así como que

Hasta el cambio de la década, la prensa celebra el ‘boom’ del grabado y a Buenos Aires como su capital mundial (Davis, 2005), mientras panoramas prestigiosos (1971, Fundación Lorenzutti; 1973, MAMBA) lo promueven definitivamente como un ‘arte de cámara’.

Acciones públicas – artistas en las calles

El grupo Arte Gráfica Grupo Buenos Aires (AGGBA) se forma en 1970 por Horacio Beccaria, César Fioravanti, Muñeza Julio, Marcos Paley, Ricardo Tau y Romero. Caracterizado por la libertad creativa en lugar de la acotación a un tema, imagen o estructura de grupo, las actividades del AGGBA apuntan a la inmediatez de la producción y su difusión. Su texto de 1970 aclara:

[esos artistas] se reúnen para fortalecer las experiencias individuales y volcarlas en trabajos de grupo, estimular y conservar la tradiciones gráficas, incentivar la creación de nuevas posibilidades, revitalizar el movimiento gráfico aparecido en la década del 50 en Buenos Aires e integrar el Grabado Argentino al movimiento gráfico contemporáneo en todo el mundo (Romero, 2010: 246).

Otros objetivos incluyen la creación de un taller y cursos especiales, la organización de exposiciones en todo el país y en el exterior, contactos con la industria y ediciones especiales para la difusión de su trabajo (ibid.). Entre 1970 y 1974, el AGGBA realiza actividades en sitios públicos y sociales tales como plazas, centros culturales y fábricas. El 14 de noviembre de 1970, durante la Semana de la Buenos Aires, lleva a cabo demostraciones de grabado en la plaza Fray Mocho (Av. Santa Fe entre Carlos Pellegrini y Cerrito). Promocionadas como ‘Demostraciones y venta de grabados a precios populares’, los artistas imprimen motivos con técnicas tradicionales como aguafuerte y xilografía sobre papel. En los próximos años, sus actividades se amplían y decentralizan en la periferia geográfica (Avellaneda, San Martín, Moreno), centros culturales y fábricas como Olivetti, fabricante de máquinas de escribir.

socio-político. Fue presentada en 4 tiras de papel colorado 4 x 0.70 m puestas en el suelo de la galería, con texto colorado e impreso en mayúsculas abiertas y conjuntas sin separación de palabras, acentos o puntuación.



Imagen 1: *Arte Gráfico Grupo Buenos Aires* (Horacio Beccaria, César Fioravanti, Muñeza Julio, Marcos Paley, Ricardo Tau, Juan Carlos Romero). Demostraciones en espacios públicos realizadas 1971-1974

En paralelo, la industria cultural desarrolla sus mercados. Celebrando lo último en la tecnología y la innovación, Exposhow (19 de diciembre de 1970 – 31 de enero de 1971, predio de la Sociedad Rural de Palermo) presenta avances en los medios de comunicación, música, proyecciones de cine y obras de teatro, funciones circenses, desfiles de modelos y demostraciones de grabado. Según su afiche, promete ‘la magia del Espectáculo y el arte en todas sus manifestaciones’ mientras la prensa lo difunde como la ‘Primera Exposición Internacional del Espectáculo’ mostrando ‘el mundo del espectáculo por dentro’ (La Nación, 1970). El AGGBA realiza demostraciones bajo su cartel ‘Llévese una obra original. Compre un grabado’.

Dolinko nota que sus producciones en aguafuerte y xilografía eran tan eclécticas como el espectáculo mismo, mientras que Romero recuerda que no se vendieron tan bien como las estampas psicodélicas que también fueron vendidas en el show (Dolinko, 2012: 366; 2002: 61). Por su parte, Brest habla sobre las actividades del AGGBA y la crisis que afrontan los artistas por su deseo de que los contempladores participen y la necesidad de transformar los medios: “aunque

[el AGGBA] no se deciden a tirar por la borda los viejos procedimientos – acaso con razón, en vista de que los nuevos no aparecen – sí se deciden a transformarlos como pueden para lograr la integración acuciante” (16 de diciembre de 1970, Dolinko, 2002: 62). El carácter plural y heterogéneo de esta muestra indica la presentación de la serie *El mundo de Ramona Montiel* (1963) de Berni, una ambientación de técnica mixta (collage, grabado, objetos) que fue instalada al frente del stand del AGGBA. De nuevo la obra de Berni parece encarnar las tensiones que corren la producción cultural: la cultura ‘alta’ y ‘baja’, las bellas artes y los medios de comunicación populares, el comentario social y el espectáculo.

En 1970, el Club Estampa se convierte en una cooperativa de trabajo limitada para defender, como su acta aclara, los intereses materiales, morales y sociales de sus asociados; asimismo, determina la excusión de ‘cuestiones de orden político, religioso, de nacionalidad o regiones’ (Dolinko, 2002: 55-56). En 1971, el AGGBA participa en la muestra *Grabado arte para todos* (Art Gallery International) con miembros adicionales como José Luis Macchione. Según los organizadores, el programa respondió a ‘la necesidad de crear una conciencia grabadora en el público argentino, a través de una justa valorización de la estampa como obra original’. A este fin, el catálogo explica su función como ‘una empresa promocional’ de 200 ejemplares de obras de los artistas seleccionados; mientras que Víctor N. Najmías, el hijo del director de la galería, promoverá el valor del grabado a través de su Gabinete del Grabado, establecido en 1976 en La Boca.

Con la discusión de esas actividades, quería marcar una diferencia entre la valorización institucional y profesional del arte de grabado, y la experimentación en su campo artístico por un lado; y su uso en actividades públicas en formas más simples por otro. En las galerías del arte, distintos artistas realizaron obras mucho más agudas en cuanto a su estructura y tema. Así, cuando se refiere al grabado como un arte popularizado y democratizador, es necesario especificar qué exactamente es llevado a la calle.

Dependiendo de cómo uno elige verlo (‘un grabado original’ significa, tradicionalmente, que el artista mismo es responsable tanto para el diseño como para la producción de la impresión, que

por su parte estaba históricamente a cargo de la empresa impresora), la contribución original de Romero a Grabado arte para todos fueron rollos de hojas, colgados en la pared y que llegaban hasta el piso, impresos en offset con fuentes geométricas y números de sistemas binarios. Romero describe este tipo de trabajo como ‘kakemonos’, promoviendo la expansión vertical y la hypermultiplicidad (Romero, 2010: 56). Se podría agregar que la obra desafía los límites entre las disciplinas (pintura, escultura, grabado) y del grabado como *metier* (ya que sus estampas pierden la matriz por ser impresas en offset y quedan sin marco, sin ser numeradas ni firmadas y desenrollándose hacia el suelo), así como los límites institucionales. No sorprende que la prensa, notando que la obra rebasó los límites convenidos con su tiraje de 10.000 ejemplares y se convirtió en una mera reproducción, aclarara: ‘No se quiebran impunemente las tradiciones del número’ (La Razón, 1971).

Otro ejemplo destacado es la obra *En homenaje a los caídos el 25/5/73 en la lucha por la liberación 1973 / Homenaje a Bellocq* (1973), de Romero. En esta serie, una copia de un grabado de Bellocq, tomada de un libro-colección de grabadores, va siendo desplazada por una fotografía de caballeros, tomada de un diario. En la última copia de la fotografía ya sin la xilografía abajo, Romero agrega tinta roja sobre la mano del policía jinete.⁴ Presentada en 1973 en la Asociación Estímulo de Bellas Artes en una muestra-homenaje a Bellocq, artista del pueblo fallecido en 1972, la obra funciona en un doble nivel. Expone una auto-reflexión sobre la tradición del grabado, y relaciona su lenguaje material y retórico con su referencia a su contexto político (Cámpora reemplaza en la presidencia a Lanusse el 25/5), yuxtapone la violencia estatal – o mejor dicho, una historia de violencia estatal- a través de una imagen que evoca tanto el Cordobazo (1969) como la masacre en Ezeiza, que se produciría poco después (20/6/1973). Aquí, se puede hablar de una renovación en el campo artístico, de una búsqueda de un nuevo lenguaje para criticar la actualidad social.

Acción pública y auto-organización

⁴ Comprado por el Museo Castagnino+marco en 2003, la obra es catalogada como *En homenaje a los caídos el 25/5/73 en la lucha por la liberación*, collage fotográfico 79,5 x 69,5 cm. Dolinko (2012: 333-36) nota los niveles múltiples de auto-referencia a la tradición del grabado (Aparte de *Potros de Bellocq* fue publicado en el libro *Sesenta y cinco grabados de Madera. La xilografía en el Río de la Plata*, ed. por Pécora y Barranco), la diferenciación material y simbólica en cuando a la autoría y reproducción de la obra, y el acento, de nuevo, al grabado y a Bellocq como militante por un arte popular.

Según Andrea Giunta, en la Argentina en los setenta, “El espacio urbano se convirtió en un inmenso escenario colectivo en el que se desarrolló una historia de ocupaciones, desplazamientos y reacciones” (1995: 107; mi énfasis). Con el golpe militar del general Videla en 1976, las actividades públicas disminuyen notablemente. Sin embargo, otros espacios de encuentro y reflexión sobre la realidad social surgen, como las Jornadas de la Crítica, organizadas por la Asociación Internacional de Críticos de Arte, sección Argentina. Activas entre 1978 y 1983 (salvo el 1979), en ellas participan notables figuras nacionales e internacionales como Glusberg, Brest, Svanascini, Battock, Escobar y Greenberg.

Romero parte del AGGBA y se exila preventivamente en Honduras en 1977. Participa en las Jornadas del 1978 con *El placer y la nada* – una serigrafía de una imagen publicada de un cadáver de un accidente en España sin esa explicación específica-; y con *Camuflaje I-IV* de la serie *La vida de la muerte* en 1980, una yuxtaposición de texto y del retrato fotográfico del artista. En su contexto de dictadura cívico-militar argentina con miles y miles de personas secuestradas, torturadas y asesinadas, esas obras generan otras connotaciones. El 1980, Romero empieza a trabajar en el Museo de Telecomunicaciones como curador, y luego como director entre 1983 y 1985, donde trata de abrir nuevos espacios de actividades interactivas y lúdicas.

En paralelo, muchos artistas participan en la vida social con actividades políticas. Eso incluye agrupaciones de denuncia y sindicatos de auto-organización que critican las prácticas estatales y la separación elitista de la creación artística de lo cotidiano y lo público. En ocasión de la clausura de la muestra *Arte e Ideología/CAYC* en aire libre (septiembre de 1972, plaza Roberto Arlt), el Grupo Cuestionamiento, integrado por Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Ricardo Roux y Romero, prepara un texto que habla de un caso de ‘violencia cultural’ por parte de los administradores de la cultura. El texto explica la relación orgánica entre los artistas, en su presencia pública, con el público, y señala que “el aislamiento de los artistas con el Pueblo es una de las tantas constantes que preserva la continuidad del sistema” (Romero, 2010: 256-258). Los mismos artistas han previamente convocado a un ‘Contra-Salón Nacional de 1972’ mientras participaban en el 3o Salon de Artistias con Acrilicopaolini (1-20 de agosto de 1972, MAMBA). Abogando por la contribución de los artistas a la lucha contra la represión estatal en todas las

instancias y en todos los campos, su carta aclara que la censura ideológica “es una de las formas con que el régimen dominante controla los resortes de la política cultural a efectos de preservar el orden establecido. Orden basado en la dependencia económico-política del imperialismo a costa del marginamiento compulsivo de las mayorías populares” (Agosto de 1972. Romero, 2010: 255-56).

Hasta el 4o Salon de Artistias con Acrilicopaolini (agosto de 1973, MAMBA), y respondiendo a la masacre de Trelew con la obra colectiva Proceso a nuestra realidad (1972), Benveniste Perla, Edgardo Antonio Vigo, Leonetti, Pazos y Romero elaboran una tarjeta que hace paralelismos entre Ezeiza y Trelew en un lado, y que propone en el otro ‘un arte no elitista, no selectivo, no competitivo, no negociable, ni al servicio de intereses mercantilistas/ un arte nacional y popular, un trabajo grupal al servicio de los intereses del pueblo’. En la inauguración de la exposición, circula un texto que explica que “Solamente la unidad y organización de los artistas hará posible un arte que esté al servicio de los verdaderos intereses del pueblo” (Romero, 2010: 132). El 14 de agosto se realiza una reunión para la creación de un sindicato de artistas, mientras su comité organizador hace circular una carta que defiende sus intereses gremiales y profesionales. En la cual denuncian “las condiciones que comenzaron a separarnos como trabajadores del arte, del resto de los trabajadores constituyendo el sector de ‘los elegidos’”, con el propósito de “servir a la elite cultural”, la carta convoca a los artistas plásticos “a ejercer una auténtica Democracia Cultural y formar el Sindicato” (4 de septiembre de 1973, Romero, 2010: 134). El Sindicato Único de Artistas Plásticos (SUAP) se establece el 29 de noviembre, y permanece activo hasta el golpe militar de 1976, mientras Romero actúa como secretario entre 1975-76.⁵

Con el avance del capitalismo, mercados y públicos se definen por procesos de profesionalización y organización de la cultura, lo cual incluye cambios en la educación universitaria y en el rol de los intelectuales. Un marco de vista más crítico y comparativo nos permite esquivar el asilamiento de las actividades artísticas de su contexto, y considerarlas dentro de un programa político, o por lo menos una actitud comprometida. Aun más, podríamos discutir

⁵ Romero actuó como delegado de la Unión Bulonera Argentina en 1949; en 1964, su grupo participó en las elecciones del Sindicato de Trabajadores Telefónicos; en 1974, fue delegado de la Asociación de Trabajadores Universitarios Docentes e Investigadores (ATUDI, Universidad Nacional de La Plata) hasta su anulación en 1976. Entre 1983-85, fue miembro del comité cultural del Partido Intransigente.

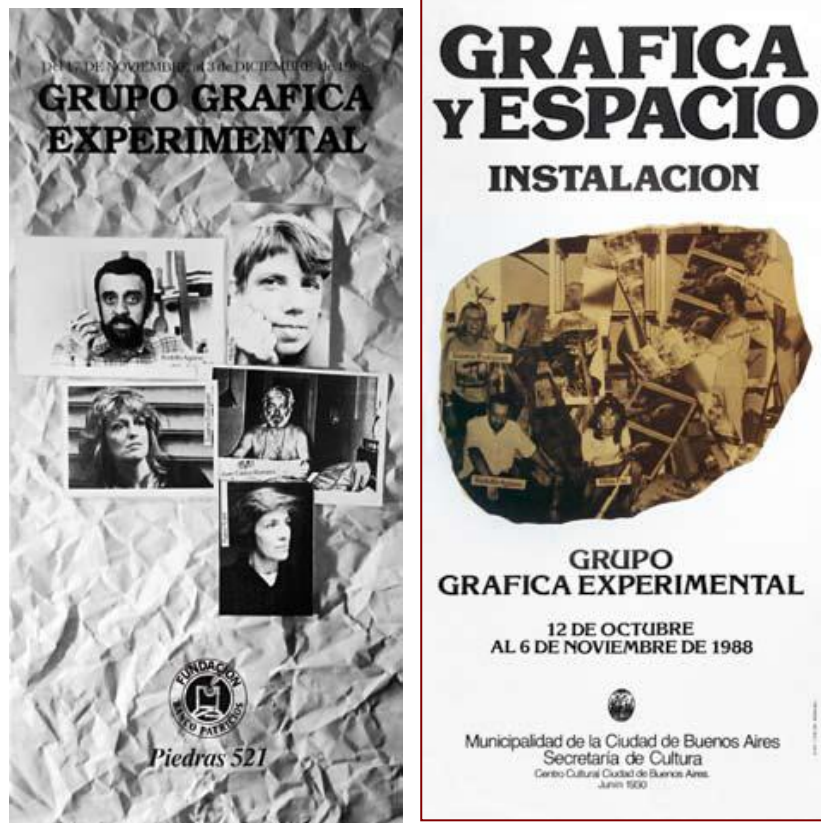
la creación de asociaciones y sindicatos argentinos en paralelo con actividades internacionales, como la estadounidense Art Workers Coalition. Establecida en 1969 por artistas como Carle Andre, Hans Haacke y Dan Graham y críticos como Lucy Lippard y Seth Siegelaub, la coalición critica la política externa de los EE.UU. (principalmente la invasión de Vietnam), y demanda reformas en la organización de los museos para lograr una participación en la cultura más amplia y democrática. Ciertamente, desafiar (en lugar de proteger) la división entre las artes y convocar a una organización sindical del artista como trabajador marca una diferencia cualitativa entre el tipo de públicos, espacios y redes de relaciones que formulan y encarnan tales actividades artísticas como un hecho público y social.

Artistas en las calles en la democracia

Si en los fermentados años de los sesenta y setenta el quid del problema era celebrar que el grabado logra a entrar el estrellato del ‘arte’ o el deseo de salir a la calle (un lugar donde lo de juntarse poseía un potencial político), ¿cómo se desarrolló el argumento post-1983?

Nuevas tecnologías como la fotoduplicación permiten la experimentación en la multiplicidad y simultaneidad, con lo cual se buscaba una participación activa del espectador, la utilización del espacio de instalación y la integración de materiales y superficies de impresión no tradicionales. Sin embargo, esa década transitoria se caracteriza por la falta de comunicación, el consumismo y la alienación en la vida moderna, donde el acto creativo es llamado a abrir nuevos espacios de imaginación, medios de expresión y lenguajes de comunicación, y a refutar “los mecanismos y códigos de control” (López Anaya, 1988a, 1988b).

Al mismo tiempo, siguen los debates típicos sobre el rasgo tradicional de la producción gráfica y su extensión experimental. Como muestran las reseñas del Premio Braque sector de grabado, presentado en el Sívori en 1985, aunque el concurso fue convocado para artistas jóvenes (hasta 35 años), abundaban los anacronismos y escaseaba la originalidad (La Nación, 1985), mientras que muchas obras premiadas optaron por el decorativismo o tenían una técnica elemental o bien vacilante, sin verdadera libertad creadora (Clarín, 1985).



Imágenes 2-3: Afiches del *Grupo Gráfica Experimental* (Rodolfo Agüero, Hilda Paz, Susana Rodríguez, Mabel Rubli, Juan Carlos Romero). Diseño J.C. Romero.

En 1986, el Grupo Gráfica Experimental (GGE) se forma con Romero, Rodolfo Agüero, Hilda Paz, Susana Rodríguez y Mabel Rubli. Hugo Monzón, prologando su exposición en el Sivori (22 de octubre – 9 de noviembre de 1986), explica que sus actividades cruzan las clasificaciones y se enfoca en la experiencia y los sistemas operativos. Por su parte, los diarios señalan la descontextualización de la imagen impresa a través de nuevos materiales, ilustraciones fotográficas y tipográficas (Clarín, 1986).

En el catálogo-afiche de la exposición del GGE en La Plata (24 de junio –12 de julio de 1987, Museo Provincial de Bellas Artes), el grupo se auto-define como ‘grabadores en esta arbitraria división entre pintura, escultura y grabado’; mientras Romero expresa su predisposición para unir diferentes lugares en toda la ciudad a través de sus imágenes, en las cuales la gráfica

artística puede ser utilizada como “un elemento de placer estético en forma similar al cine y al video: multiplicidad y simultaneidad, esencia de una expresión que me produce el mismo placer como realizador y como espectador”. En este período, sus obras utilizan la tipografía serial en una forma más directa: consisten en fragmentos de periódicos, embalados en paquetes y colocados en la pared.

Más que evocar vínculos con el periodismo y la transmisión de la información, la disposición formal y conceptual de la información en obras que usan los diarios como su material primario les permite relacionarse directamente con el espacio público del discurso dominante. La negociación discursiva y material de la multiplicidad del grabado de Romero se encuentra en obras como *Del 13/9/71* (1971) y *Leche Para Los Pobres* (1972), y su instalación *Violencia* (CAYC, 1973).⁶ La superimposición seriada de páginas, imágenes y fragmentos resulta en un exceso de entrada de información que banaliza su retórica de una manera similar a la manera en que la propaganda de los medios banaliza el terrorismo de estado o la lucha revolucionaria. Al mismo tiempo, sin embargo, a través de este uso y re-uso, los mecanismos materiales y discursivos que apoyan esa retórica dominante en los medios de comunicación y en el espacio público mismo que ocupan son atraídos a la superficie. Esto genera un juego semántico y semiótico de información cruzada, una estrategia crítica de leer y ver que el espectador puede aprender a aplicar sí misma.

Si bien en la post-dictadura el espacio abierto vuelve a ser accesible materialmente, y nuevas tecnologías se integran en el compromiso artístico con el contexto social, con la unidad social fracturada y la vida pública anulada después de años de represión y terrorismo de estado, tales sitios urbanos deben ser configurados de nuevo como posibles lugares de existencia, experiencia y expresión.

⁶ Con Lanusse expulsado en mayo tras las elecciones de marzo de 1973, la instalación se extiende sobre paredes y pisos con afiches con la palabra ‘violencia’, y presenta collages de textos filosóficos, artísticos y periodistas e imágenes principalmente tomados de la revista sensacionalista *Así*, con temas de la violencia nacional e internacional. Enfrentado con el discurso oficial que lanza la violencia del estado como defensa de la ley y del orden, Romero propone la distinción entre la violencia represiva y liberadora, el último considerado como un acto que genera vida.

En plena democracia y en plena hiperinflación, el grupo Escombros (Horacio D'Alessandro, David Edward, Luiz Pazos, Héctor Puppo, Teresa Volco y Romero) participa en la exposición *Arte en la calle en el museo* (1993, MAMBA). Su intervención consiste en llenar el espacio de la galería con bolsas de basura negras, rellenas con papel, y una etiqueta donde figura la palabra 'corrupción' y su definición. Las bolsas se colocan también fuera del edificio en un montón, desde la acera que llega hasta la ventana del museo. Romero (2013) recuerda que los peatones pensaban que se trataba de un lugar para recoger la basura y colocaron sus propias bolsas de basura encima, un agregado material que, a su manera, contribuye al mensaje de la obra y su difusión.



Imagen 4: Grupo *Escombros*, *Mar* (1993). Parte de la muestra *Arte en la calle en el museo*, 12-31 de agosto de 1993, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.

Conclusiones

Este artículo trató de reseñar una trayectoria de actividades en relación con el grabado en espacios públicos antes y después de la última dictadura argentina. En este recorrido, varios temas concurrentes surgen a la superficie: procesos de modernización, avances tecnológicos y el boom de la industria cultural; la profesionalización del grabado como oficio y la protección de su valor comercial; la cultura elite y popular; acciones políticas y de auto-organización en sociedades represivas y progresivamente alienadoras. Aquí, el artista es llamado a proponer nuevas formas de expresión y comunicación, mientras se formula un nuevo paradigma para comprender el acto creativo como una actividad pública y colectiva.

Volviendo a la idea de García Canclini (1973) de que el trabajo de los artistas deber ser inscrito en la lucha por la liberación, quería subrayar que ese no es una cuestión solamente de la temática de una obra, sino de la estructura misma del hecho (el teatro, para García Canclini, es un medio particularmente privilegiado por su capacidad estructural de poner la subjetividad en escena.⁷ Así, ¿dónde podemos ubicar el potencial político del grabado?

Hablando dentro del campo artístico, no es solamente la capacidad del grabado de alcanzar una producción múltiple y liada con la desmitificación de la creación artística elitista o privilegiada, sino la transferencia de la agencia hacia una práctica creativa más abierta. Hablando en el campo extra-artístico, no es solamente el uso de materiales diversos, a veces baratos, y su función didáctica en cuanto a su tema, sino la posibilidad para el público de hacer, de utilizar recursos efímeros para hacer por sí mismo un afiche político, una revista clandestina, un estencil.

Este proceso contiene una transgresión categórica del arte de la galería, del espectador y del consumo; y transforma la comprensión de la obra como una red de relaciones más allá de los límites y de las limitaciones de su material y marco institucional. Además, tiene la capacidad de

⁷ García Canclini (1973) discute el caso de Grupo Octubre, que trabajaba con las comunidades locales, sus actividades no sólo apuntaban a un análisis político sino a abrir el camino para la auto-organización y la propagación de tales actividades críticas por las propias comunidades. Otro ejemplo es el mural en Berisso, La Plata hecho por estudiantes con el apoyo de Romero y García Canclini cerca de la entrada de la fábrica de Swift. Abordando temas de inmigración, explotación laboral y alienación, el mural se inauguró con una fiesta popular con cantantes folclóricos locales y una obra de teatro presentada por una escuela secundaria. Su creadores lo evalúan positivamente debido a la participación de gente local, aparte de su integración trans-medial; aunque siguen cuestionando su eficacia de romper las estructuras hegemónicas, incluso la división artista-creador/público-espectador.

establecer y a su vez redefinir la práctica artística en relación con un público que es inscrito en la periferia cultural y capitalista – un poder transformador capaz de hacer algo con y para el público y, yendo más allá, que el público mismo haga.

Dicho de otra manera, el deseo de apropiarse de la calle forma parte de un programa político para una nueva sociedad que incluye criticar la administración de la cultura y reconectar a los artistas con el pueblo. Como un acto, salir a la calle crea un desafío para la práctica artística en la promoción de nuevas formas de lenguaje y redes de contacto, y en la creación de las condiciones para juntarse y contactarse con los demás.

Al mismo tiempo, nos permite rodear el viejo debate sobre qué tipo de arte (baja/alta/popular) es el grabado y si las masas deben ser ‘elevadas’ al arte y enfocarnos en la problemática de cómo comunicarse; además, permite desarrollar formas artísticas que permitan un diálogo más amplio y relevante, sobre todo en momentos en que el espacio público es fracturado. Durante las dictaduras, estructuras materiales y discursivas de represión y violencia inminente vigilan el espacio público y regularizan la vida pública; después, al hilo de la privatización del estado social, la vida progresivamente se convierte en un asunto privado. Eslóganes como ‘¿sabe dónde están sus hijos?’ condensan la supervisión de la vida cotidiana en los setenta, mientras la privatización es epitomada en los ochenta por el famoso comentario de Margaret Thatcher (1987) ‘no hay tal cosa como “sociedad”, sólo familias y individuos’.

En conclusión, el potencial político del medio no es un privilegio de tradición, forma o temática. Aunque esas características lo favorecen, este potencial debe ser defendido contra las tendencias de segregar la producción artística de la vida pública y de controlar su mercado. De la misma manera, pensar que la calle es un lugar privilegiado en sí mismo posibilita evaluaciones del artista como creador privilegiado y de la creación artística como distinta forma de labor, e ignora procesos paralelos que controlan el espacio urbano y la vida social. Más bien, la calle es debajo de las mismas estructuras hegemónicas, donde a través de actividades de interacción, aprendizaje y diversión (y más recién con elementos lúdicos en las actividades de grupos como Etcetera y Grupo de Arte Callejero; véase Longoni 2008) la acción afirmativa de hacer las cosas en el acto

retiene la capacidad de reconfigurar ambas relaciones y espacios públicos como lugares donde la vida está actualizada, y de recuperar la voz pública.

Bibliografía

- Arte en la calle en el museo, 1993. Catálogo de exposición, 12-31 de agosto. Buenos Aires, Museo del Arte Moderno
- Clarín, 1986. Faccaro, R. “Gráfica especial”. 1 de noviembre, n.p.
- 1985. Fèvre F. “Mediocridad”. 20 de abril, n.p.
- 1971. Cardoso, O.S. “Plástica ’71. El ‘boom’ del grabado”. 30 de mayo, n.p.
- 1968. “Buenos Aires. Centro Mundial del Grabado”. 26 de octubre, 48
- 1967. “Grabados Argentinos”. 4 de mayo, 6
- García Cancilini, N., 2005. *Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity* [1995]. Minneapolis, Minnesota UP
- 1982. “El arte se hace en fotocopias”, en *Unomásuno*, 8 de abril, 16
- 1973. “Vanguardias artísticas y cultural popular”, en *Transformaciones*, nº 90
- Davis, F., 2009. *Juan Carlos Romero: Cartografías del cuerpo, Asperezas de la palabra*. Catálogo de exposición, 10 de septiembre –7 de noviembre. Buenos Aires, Fundación Osde
- 2005. “Proyectos, estrategias y debates en la difusión del grabado argentino”. Ponencia en las IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Córdoba
- Dolinko, S., 2012. *Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa
- 2011. “De la revisión del artista del pueblo al cuestionamiento institucional. Lecturas sobre Guillermo Facio Hebequer”, en *Acontracirriente*, 8:2 (inverno),96-128
- 2002. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas
- 1999. “Aristas con Fotocopias. en Epílogos y prólogos para un fin de siglo”. Ponencia en las VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes CAIA, Buenos Aires, 437-45

- Giunta, A., 2007. *Avant-Garde, Internationalism, and Politics: Argentine Art in the Sixties* [2002]. New York, Duke University Press
- 1995. “Imagen y poder en el espacio urbano: Buenos Aires (1966-1976)”. Ponencia en el V Congreso Brasileiro de Historia da Arte, San Pablo, USP
- La Nación, 1985. Anaya J.L. “El premio Braque”. 20 de abril, n.p.
- 1970. [Sin título]. 20 de diciembre, 6
- La Razón, 1971. Rosselot, H. “El grabado: un arte al alcance de todos”. 24 de abril, n.p.
- Longoni, A., 2008. “Crossroads for Activist Art in Argentina”, en *Third Text*, 22:5 (septiembre), 575-87
- López Anaya, F. 1988a. *Gráfica y Espacio del Grupo Gráfica Experimental*. Catálogo de exposición. 12 de octubre – 6 de noviembre. Buenos Aires, Centro Cultural de la Ciudad
- 1988b. *Grupo Gráfica Experimental*. Catálogo de exposición. 17 de noviembre - 3 de diciembre. Buenos Aires: Fundación Banco Patricios
- Pécora, O., 1952-53. “Experiencias de un marchand”, en *Semirrecta*, 3, de diciembre, n.p.
- 1967. “Entrevista con Ofelia Zuccoli Fianza. Difusión del grabado argentino”, en *Correo de la Tarde*, 24 de octubre, 47
- Pinta, M.F., 2006. “Interdisciplinariedad y Experimentación en la Escena Argentina de la Década 70s”. *Archivo Virtual Artes Escénicas*
- Romero, J.C., 2013. Entrevista con la autora. 21 de enero de 2013
- Romero, J.C., Davis, F., Longoni, A., 2010. *Romero*. Colección conceptual. Buenos Aires, Fundación Espigas
- Thacher, M. 1987. Entrevista, en *Women's Own*, 31 de octubre
- Traba, M., 2005. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. Buenos Aires, Siglo XXI