

La gráfica de un pintor. *To Be Together*, de Luis Felipe Noé, en la tarjeta de fin de año de Galería Bonino (1965)

A Painter's Print. *To Be Together*, by Luis Felipe Noé, in the New Year's Eve Greeting Card from Bonino Gallery (1965)

Silvia Dolinko

—
Editorial Fundación Espigas
Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio



SERIE CUADERNOS

NÚMERO 4

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Sandra Szir
Agustín Díez Fischer

TRADUCCIÓN

Florencia Poggi

ASISTENTES DE EDICIÓN

Carla García y Diana Gómez

CORRECCIÓN

Alicia Di Stasio
Mario Valledor

COORDINACIÓN GENERAL

Luisa Tomatti

DISEÑO

clan-paraná

Dolinko, Silvia

To Be Together, de Luis Felipe Noé, en la tarjeta de fin de año de Galería Bonino, 1965 / Silvia Dolinko ; editado por Agustín Ricardo Díez Fischer ; Sandra Szir. - 1a edición bilingüe - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Espigas ; Centro de Investigación en Arte y Patrimonio-CIAP, 2022.

28 p. ; 21 x 15 cm. - (Cuadernos / 2)

Edición bilingüe : Español ; Inglés.

ISBN 978-987-1398-53-9

1. Artes Visuales. 2. Artes Gráficas. 3. Grabado. I. Díez Fischer, Agustín Ricardo, ed. II. Szir, Sandra, ed. III. Título.

CDD 700.9



ÍNDICE

Introducción ▶ 08 —

La gráfica de un pintor. *To Be Together*, de Luis Felipe Noé, en la tarjeta de fin de año de Galería Bonino (1965) ▶ 12 —

A Painter's Print. *To Be Together*, by Luis Felipe Noé, in the New Year's Eve Greeting Card from Bonino Gallery (1965)

Sobre la autora ▶ 24 —

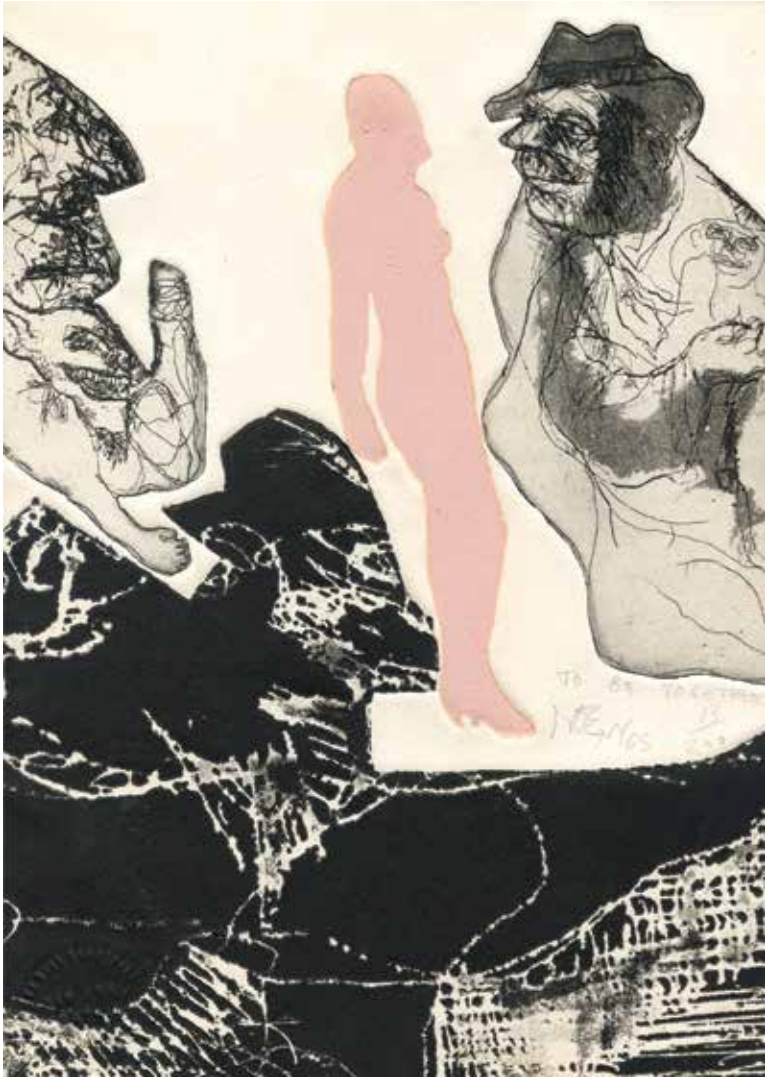
Autoridades ▶ 26 —

LA GRÁFICA DE UN PINTOR. *TO BE TOGETHER*, DE LUIS FELIPE NOÉ, EN LA TARJETA DE FIN DE AÑO DE GALERÍA BONINO (1965)

Silvia Dolinko

En el interior de una tarjeta de cartulina blanca se pueden leer, bajo la expresión de buenos deseos en inglés *Greetings 1966*, los siguientes datos impresos: “Luis Felipe Noé, ‘To Be Together’ - Etching on copper - 200 copies numbered and signed by the artist”. La obra del artista argentino está impresa en otra hoja suelta, de 29 x 20 centímetros, casi del mismo tamaño y gramaje que la tarjeta que la presenta y actúa de continente. Inscripta dentro de la línea neofigurativa que Noé estaba desarrollando desde hacía un lustro, la imagen tiene como centro la silueta de una mujer que, situada en un plano levemente rehundido de tenue color rosa, se encuentra rodeada de figuras masculinas en blanco y negro que apuntan su mirada hacia ella. La tapa de la tarjeta está dominada por un logotipo y un nombre que para esos tiempos actuaba a modo de marca registrada: Galería Bonino New York. En efecto, se trataba de un trabajo encargado y distribuido por el espacio neoyorquino del *marchand* Alfredo Bonino, con quien Noé se encontraba vinculado desde 1961, cuando realizó la exposición de sus pinturas de la *Serie Federal* en la sede de la galería en Buenos Aires.

Esta tarjeta distaba, en muchos sentidos, de los tradicionales buenos augurios de fin de año enviados vía postal, impresos industriales que solían reproducir obras de artistas consagrados por la historia del arte europeo o bien imágenes estereotipadas sobre el “espíritu navideño” construido desde la cultura visual occidental. Bien alejada de ese imaginario tópico, en este caso existían diferencias materiales y simbólicas además de las iconográficas: no se trataba de una simple reproducción, sino de *una obra*



Luis Felipe Noé, *To Be Together*, Nueva York, 1965, aguafuerte, aguatinta, gofrado e impresión tipográfica, ejemplar número 13 de 200, 28,2 x 20,8 cm, en tarjeta de salutación "Greetings 1966" de Galería Bonino.

Fondo Galería Bonino Nueva York (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000008),
Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas

de Noé, un aguafuerte *original* de uno de los más importantes artistas del *staff* de la galería.¹

La edición de producciones gráficas había sido una línea sostenida por la galería desde sus inicios en Buenos Aires en los años cincuenta: junto a su cuidada producción de catálogos, en Bonino se publicaron libros, afiches –muchos de ellos realizados en una modalidad de impresión serigráfica novedosa para la época–, carpetas y ediciones de estampas originales, vías para la construcción de una imagen de la galería.² Entre esos materiales gráficos impulsados por Bonino en distintos momentos de su proyecto artístico-comercial, se pueden destacar las estampas de Raquel Forner –un aguafuerte en 1953 o litografías de fines de los años sesenta–, el *Segundo libro de tapas* (1957), de Luis Seoane, o los *X Sonetos romanos*, de Rafael Alberti (1964), entre otras piezas que también forman parte del acervo de Espigas.

Es en esta línea que puede considerarse el encargo de esta tarjeta. Al privilegiar la distribución de una obra multiejemplar a modo de regalo de fin de año, continuaba en cierto sentido la estrategia comercial que había proliferado en la década anterior en Buenos Aires: las exposiciones-ferias de Navidad, organizadas en el mes de diciembre por galerías de arte como Pizarro, Plástica o la propia Bonino. Allí se ofertaban diversas producciones “menores” dentro de la implícita jerarquía de las artes visuales: obras gráficas, cerámicas, tarjetas, tapices y, eventualmente, objetos como biombos, bandejas y joyería diseñada por artistas. Apuntaban así tanto a una ampliación de los hábitos del coleccionismo convencional como, en especial, a la captación de un público no iniciado en el consumo artístico.³ Con la edición de la tarjeta de salutación para 1966, la galería retomaba la actividad especial de fin de año, aunque ya no solo con directos fines comerciales, sino como sutil forma de promoción: en efecto, pocas semanas después, el 18 de enero de 1966, abría la exposición de pinturas e instalaciones de Noé en Bonino New York, por lo que puede presuponerse

1 • Sobre la noción de grabado original, véase Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Echasa, 2009, pp. 165-194.

2 • Agustín Díez Fischer, “Introducción”, en *Espigas muestra Bonino*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2019, p. 17.

3 • Véase Silvia Dolinko, “Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-Eduntref, vol. 1, 2011, pp. 363-391.

que la obra incluida en la tarjeta podía operar también a modo de anticipo de la muestra, encubierto bajo forma de saludo con anclaje artístico.

Si se considera la vasta trayectoria de Noé, esta pieza resulta bastante excepcional frente a su prolongada actuación como pintor. Conocido y consagrado por su producción pictórica desarrollada desde fines de los años cincuenta, su incursión en la práctica del grabado era para ese momento un dato llamativo y novedoso.⁴ En este sentido, puede argumentarse que esta pieza surge del cruce de diversos factores: por una parte, la estrategia de Alfredo Bonino de brindar visibilidad al *staff* de artistas y la programación de la galería; por otra, el auge de la obra gráfica en esos años sesenta, que alentaba a que artistas de diversas procedencias disciplinares incursionaran en esta práctica; finalmente, y en gran medida, a la vinculación profesional y amistosa de Noé con su colega uruguayo Luis Camnitzer, por entonces abocado al grabado. Los dos artistas habían compartido vivienda en Nueva York en 1964, cuando arribaron a esa ciudad con sendas becas de formación. Durante esa instancia inicial como *roommates* sostuvieron largas conversaciones respecto de la pintura, del grabado y, en términos generales, de la producción artística. “Mi convivencia cotidiana con Luis durante casi nueve meses y la frecuentación posterior de su taller fue muy grande”, rememora Noé.⁵ El taller al que se refiere es el New York Graphic Workshop (NYGW).

Integrado por Camnitzer, José Guillermo Castillo y Liliana Porter, el NYGW tuvo inicio en el invierno boreal de 1964-1965. Se trataba de un espacio especializado en la producción y edición de obras gráficas, a la vez que un ámbito donde se discutía el alcance contemporáneo del grabado y la ruptura de sus históricos límites disciplinares. A partir de la experimentación con producciones seriales, la idea de la “edición” frente a la convencional “impresión” fue ganando fuerza en las posiciones de estos artistas.⁶ Los planteos de Noé en torno a los problemas de

4 • El corpus bibliográfico sobre la obra y la trayectoria de Noé es vasto y extendido en el tiempo; entre las publicaciones más recientes, puede mencionarse el catálogo *Noé. Mirada retrospectiva* (Cecilia Ivanchevich, cur.), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2017. Algunas referencias a su obra gráfica, en Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2021. La exposición *Tinta sobre papel. Derivas gráficas de la Nueva Figuración* (con curaduría de Cristina Blanco y Natalia Revale, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, agosto-octubre de 2021) presentó una selección de esta producción del artista.

5 • Luis Felipe Noé, comunicación electrónica con la autora, 6 de julio de 2021.

6 • Véase Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *The New York Graphic Workshop (1964-1970)*, Austin, The Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin, 2009.

la representación y el medio artístico, como también, en forma más específica, su cuestionamiento a la noción restrictiva del grabador definido históricamente en términos de una praxis artesanal, fueron importantes disparadores para las reflexiones del NYGW. Como han sintetizado Camnitzer, Castillo y Porter:

El taller definió su actividad a distintos niveles: como grupo buscando la renovación de una técnica; como grupo buscando una estética correspondiente; como centro de difusión de las ideas desarrolladas, a través de la enseñanza y de exposiciones; como taller abierto a artistas aunque originalmente no fuesen grabadores; como taller de impresión profesional.⁷

Precisamente, dentro de estas dos últimas líneas de trabajo se inscribe la realización de *To Be Together*, el primero de los aguafuertes de Noé producidos en las instalaciones del NYGW y bajo la guía de sus amigos y colegas, quienes hicieron la impresión de la edición.⁸ Mientras que el artista postulaba por esos tiempos la idea de visión quebrada para la pintura, concretaba esta obra gráfica a partir de la composición de cuatro matrices de metal –probablemente procedentes de recortes de la producción de otros artistas también activos en el taller– unificadas en la impresión. En una misma hoja, las diferentes figuras están juntas: estampadas a un mismo tiempo, dos de las planchas de metal fueron entintadas en hueco o *intaglio*, y las otras dos en relieve con rodillo, lo que redonda en la definición contrastada de planos y líneas blancas y negras.

Hacia poco tiempo –a mediados de 1965–, el artista había publicado su primer libro, *Antiestética*, donde desarrollaba su fundamental noción del caos como estructura; pocas semanas después de la edición de la tarjeta/aguafuerte, inauguraba su exposición en la sede neoyorquina de la Galería Bonino, de la que se desvinculó profesionalmente poco después. Alejado de la práctica pictórica durante el segundo lustro de esa década, fue entonces en esa época cuando Noé continuó su breve incursión en la exploración del grabado. En efecto, luego de esta experiencia, realizó algunos otros aguafuertes como *Antes, después* o su *Autorretrato*.

7 • *Grabados del New York Graphic Workshop* (cat. exp.), Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1970, p. [2]. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

8 • Liliana Porter en entrevista con la autora, https://www.youtube.com/watch?v=Isde-BGJTvg&t=3452s&ab_channel=MuseoNacionaldelGrabado-Oficial, minutos 36:32 al 40:56.

En momentos de crisis con la pintura, Noé experimentaba con un nuevo tipo de producción múltiple mientras que sus potentes ideas tenían especial llegada en la obra de sus colegas; así, Porter ha señalado cómo la noción de visión quebrada tuvo especial impacto en su producción del período. A la vez, Camnitzer ha sostenido irónicamente que “un resultado del intercambio fue que Noé aprendió a hacer grabado. Fue una pequeña venganza que no salió del todo como lo había previsto: con esas obras Noé se sacó un premio en la Bial de Grabado de Tokio [de 1968]”.⁹

Luego de la tarjeta con obra de Noé hubo –hasta donde se tiene registro– dos ediciones más de saludos de fin de año de Bonino New York, con trabajos de otros artistas de la galería: la tarjeta para 1967 incluyó el aguafuerte *Page for a Horoscope*, de Marcelo Bonevardi –quien tuvo su exposición individual en Bonino en marzo de ese año–; este objeto, que también se encuentra en Espigas, fue impreso por el NYGW, aunque esta vez en tirada de cien ejemplares. La tarjeta enviada para 1969 correspondió a una obra de Fletcher Benton, *Miniature Synchronetic C 553-OR*, en una edición de cuatrocientos diseñada por este artista norteamericano, quien también tuvo su muestra individual en la galería de Nueva York en marzo de 1969.

To Be Together y otras obras gráficas de Noé –junto con las estampas de otros artistas realizadas en esos años– formaron parte de la exposición *Grabados del New York Graphic Workshop* en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en diciembre de 1970. También es muy probable que esta pieza haya sido parte de la muestra del NYGW en la Galería Plástica, en Buenos Aires, del 10 al 29 de octubre de 1966. En el mismo espacio de Plástica se situaba el Museo del Grabado, institución por entonces privada, que “auspició” la exhibición; ambos proyectos, galería y museo, habían sido fundados y eran dirigidos por Oscar Pécora. En la actualidad, el Museo Nacional del Grabado (MNG), surgido de aquel patrimonio particular, atesora una estampa de *To Be Together* en su colección, por lo que puede inferirse que el aguafuerte quedó en la institución desde esa exposición.

La misma obra se encuentra, entonces, en dos acervos distintos, Espigas y MNG; en efecto, la particularidad multiejemplar de la estampa posibilita

9 • Luis Camnitzer, “El himno al aguafuente”, en Mercedes Casanegra (cur.), *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*, Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 35-36.

simultaneidades y circulaciones extendidas, como este caso. Pero si bien la obra es la misma, un detalle respecto del objeto y su modalidad de registro introduce un matiz material y simbólico. En Espigas, como parte del Fondo Galería Bonino Nueva York, se encuentra el objeto “completo”: la tarjeta con el aguafuerte en su interior;¹⁰ en el MNG, la estampa forma parte de la colección de la institución y –hasta el momento– no se ha podido hallar allí la pieza de cartulina con el paratexto que presenta la obra. Un objeto, dos sentidos: si *arte* y *documento* se tornan en ciertas ocasiones categorías de clasificación que pueden entrar en tensión, este caso permite más bien poner en relieve el hecho de que, aunque a veces pasen desapercibidas, los archivos suelen contener sorprendentes y valiosas piezas con esa doble condición aunada, en una misma materia.

A PAINTER'S PRINT. *TO BE TOGETHER*, BY LUIS FELIPE NOÉ, IN THE NEW YEAR'S EVE GREETING CARD FROM BONINO GALLERY (1965)

Silvia Dolinko

Inside the white folded card with the good wishes inscription in English *Greetings 1966*, it reads the following printed data: "Luis Felipe Noé, 'To Be Together' Etching on copper – 200 copies numbered and signed by the artist." The work by the Argentinean artist is printed on a separate 29 by 20 cm sheet, almost equal in size and weight to that acting as announcer and vessel. Catalogued among the neo-figurative phase that Noé had been developing for five years, the image displays the outline of a woman in its center, placed in a subtly caved soft pink layer, surrounded by black and white male figures that draw their gaze toward her. The front of the card is mainly covered by a logo and a name that back in the day behaved as a trademark: Galería Bonino New York. As a matter of fact, the job had been commissioned and distributed by the American gallery owned by *marchand* Alfredo Bonino, with whom Noé was associated since 1961, year of his painting exhibition *Serie Federal* in the gallery branch in Buenos Aires.

In a number of aspects, this card was far from the traditional New Year greetings sent in the mail: an industrial print that reproduced either works from renowned artists of the European art history or stereotypical "Christmas spirit" imagery built upon the Western visual culture. Away from such hackneyed imagery, this card presented material, symbolic, as well as iconographic differences: it was not a mere reproduction, but *an artwork* by Noé, an *original* etching by one of the most important artists on the gallery's staff.¹

1 • On the notion of "original print," see Silvia Dolinko, "Grabados originales multiplicados en libros y revistas," in Laura Malosetti Costa and Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165–194.

The edition of graphic pieces had been a steady lineament in the gallery since its beginnings in the 1950s in Buenos Aires: together with its curated production of catalogues, Bonino also published books, posters —many of them made with a screenprinting technique that was groundbreaking for the time—folders and original print editions, pillars for the building of the gallery image.² Among those graphic materials promoted by Bonino throughout the different stages of his artistic and commercial project, a special highlight is placed on prints by Raquel Forner—an etching from 1953 or lithographs from late 1960s—, *Segundo libro de tapas* (1957) by Luis Seoane or *X Sonetos romanos* (1964) by Rafael Alberti, among other works that also constitute the heritage of Espigas.

It is in such a context that we must consider the commission of this card. To a certain degree, promoting the distribution of a work with multiple copies as a Christmas present correlates with the commercial strategy that had flourished a decade earlier in Buenos Aires: the Christmas exhibitions and fairs arranged every December by art galleries such as Pizarro, Plástica, and our very own Bonino. In those venues, several “minor” productions within the implicit hierarchy of the visual arts were offered: graphic works, ceramics, cards, tapestries, and, occasionally, objects such as folding screens, trays, or jewelry designed by the artists. In this way, the goal was to reinforce traditional collecting habits while appealing to a segment of the public not yet introduced to artistic consumption.³ With the release of the greeting card in 1966, the gallery resumed the special activity of the holiday season, although, this time, not entirely for commercial purposes, but also as a means of subtle advertising. Indeed, a few weeks later, on January 18, 1966, an exhibition of paintings and installations by Noé opened at Bonino New York, which leads one to assume that the piece on the card acted as a preview of the exhibition, concealed as a greeting card with an artistic signature.

Considering the extent of Noé’s career, this work can be regarded as an exception among his long-term development in painting. Renowned and acclaimed for his pictorial production since the late 1950s, Noé’s foray

2 • Agustín Díez Fischer, “Introducción,” in *Espigas muestra Bonino*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2019, p. 17.

3 • See Silvia Dolinko, “Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico,” in María Isabel Baldaarre and Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-Eduntref, vol. 1, 2011, pp. 363–391.

into printmaking was both remarkable and striking news.⁴ Along this line, it may be argued that the piece springs from the intersection of a number of elements: first, Alfredo Bonino's strategy to draw attention to his staff of artists and the gallery's schedule; second, graphic works were at their peak in the 1960s, which encouraged artists from diverse backgrounds to engage in that activity; and third, the professional and personal relationship established between Noé and his Uruguayan colleague Luis Camnitzer, who was devoted to printmaking at the time. Both artists had shared a place in New York: they arrived in the city thanks to a training fellowship in 1964. In that initial period as roommates, they engaged in conversations about painting, printmaking, and, in more general terms, artistic production. "My daily coexistence with Luis for almost nine months and the following visits to his workshop were very frequent," Noé remembers.⁵ The workshop he mentions is the New York Graphic Workshop (NYGW).

With Camnitzer, José Guillermo Castillo, and Liliana Porter as members, the NYGW began in the Northern winter of 1964–1965. While its main focus was the production and edition of graphic works, it also prompted debates on the contemporary scope of engraving and the surpassing of its limits as an artistic discipline. It was through the experimentation with serial productions that the notion of "edition" rather than "print" began to build up within the artists' standpoints.⁶ Noé's inquiries around the problems of representation and the artistic environment, and more specifically, his questioning of the limiting concept that had historically considered the engraver only in terms of artisanal craft, were a relevant platform for NYGW considerations. As summarized by Camnitzer, Castillo and Porter:

4 • The existing body of bibliography on Noé's work and career is large and widespread in time; among the most recent publications is Noé. *Mirada retrospectiva*, the catalogue for an exhibition curated by Cecilia Ivanchevich at the Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, in 2017. Some references to his graphic work can be found in Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955–1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2021. The exhibition *Tinta sobre papel. Derivas gráficas de la Nueva Figuración*, curated by Cristina Blanco and Natalia Revale at the Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, August–October 2021, displayed a selection of these works.

5 • Luis Felipe Noé, email to author, July 6, 2021.

6 • See Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *The New York Graphic Workshop (1964–1970)*, Austin, The Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin, 2009.

*The workshop's activities were outlined in different levels: as a group looking to update a technique, as a group looking for a defined aesthetics, as a platform to expand ideas through teaching and exhibitions, as an open workshop for artists even though not originally engravers, as a professional printing workshop.*⁷

It is precisely within those last lines of action that the execution of *To Be Together* is framed, the first of Noé's etchings created in the NYGW facilities and under the guidance of his friends and colleagues, who carried out the print of that edition.⁸ In those times, while the artist proclaimed the notion of fractured vision in painting, he produced this graphic work through the arrangement of four metal sheets—probably leftovers from creations by other artists who occasionally shared the workshop—that were merged during printing. In the sheet, the different figures stand together: printed at the same time, two of the four plates were inked in *intaglio*, and the other two with a roller, which results in an overflow of high-contrast levels, and black and white lines.

A short while back—around mid-1965—the artist had published his first book, *Antiéstética* [Antiaesthetics], where he developed his essential notion of chaos as a structure; a few weeks after the release of the card/etching, the opening of his exhibition took place in the New York division of Galería Bonino, from which he distanced himself professionally soon after. Detached from painting throughout the last five years of the decade, Noé continued his brief exploration of etching. In fact, after this experience, he produced other etchings such as *Antes, después* [Before, After] and *Autorretrato* [Self-Portrait]. During such a critical period for painting, Noé experimented with a new kind of serialized production and, at the same time, his powerful ideas rooted themselves deeply in his colleagues' work: Porter has highlighted the singular impact that the notion of fractured vision had on her works from that period. Furthermore, Camnitzer stated with a certain irony that “the outcome of this interaction was that Noé learned etching. It was a subtle vengeance that didn't turn out as I expected: thanks to those works, Noé won a prize at the Biennial Exhibition of Prints in Tokyo [in 1968].”⁹

7 • *Grabados del New York Graphic Workshop* (exhib. cat.), Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1970, p. [2]. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. (Original text in Spanish, trans. Florencia Poggi.)

8 • Liliana Porter, interviewed by the author, https://www.youtube.com/watch?v=Isde-BGJTVg&t=3452s&ab_channel=MuseoNacionaldelGrabado-Oficial, minute 36:32 to 40:56.

9 • Luis Camnitzer, “El himno al aguatainta,” in Mercedes Casanegra (cur.), *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*, Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 35–36.

After the card with Noé's work, there were—as recorded so far—two additional issues of holiday greetings from Bonino New York that included works by other artists represented by the gallery: the 1967 card (also in the Espigas collection) featured the etching *Page for a Horoscope* by Marcelo Bonevardi—whose solo exhibition opened in March that same year—and was printed by the NYGW in a run of 100 copies. The card issued in 1969 featured a piece by Fletcher Benton, *Miniature Synchronetic C 553-OR*, and was designed by the American artist, and printed in a run of 400 copies. Benton also had a solo exhibition at the gallery, in March 1969.

Among other artists' prints produced around the same period, *To Be Together* and other graphic pieces by Noé became part of the exhibition *Grabados del New York Graphic Workshop* in the Museo de Bellas Artes, Caracas, in December 1970. The piece is also likely to have been part of the NYGW exhibition at Plástica Gallery in Buenos Aires, October 10–29, 1966. The same building that housed Plástica also housed the Museo Nacional del Grabado (MNG), by then a private institution that had “funded” the exhibition. Both projects, gallery and museum, were in the hands of founder and director Oscar Pécora. At present, the MNG—built up from that private collection—treasures a copy of *To Be Together*, from which fact can be deduced that the etching remained in the institution since the mentioned exhibition.

Thus, the same piece of art can be found in two diverse cultural heritages: Espigas and the MNG. It is, in fact, the multi-copy singularity of the piece that enables simultaneity and an expanded circulation, as is the case. But, even though the piece is the same, a detail of the object and its registration method indicates a material and symbolic shade. In the case of Espigas, as part of the Galería Bonino New York Archive, the object is “complete”: the card with the etching on the inside,¹⁰ whereas in the MNG, the print is part of the museum's collection and the posterboard piece with the paratext that introduces the piece has yet to be found. A single object, two meanings: frequently, the *art* and *document* categories become conflicting classifications; the present case gives us an opportunity to foreground the fact that archives, although often overlooked, usually contain surprising and valuable pieces that combine their double roles in a single object.

10 •AR_UNSAM_EAyP_CEE.000008.

SOBRE LA AUTORA

Silvia Dolinko

Es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora del CONICET. Directora y docente de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y secretaria de Investigación de la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM. Ha sido profesora invitada en instituciones nacionales e internacionales. Especialista en historia de la obra gráfica y la imagen impresa, es autora, entre otros libros, de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973* y editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Fue curadora de *Impreso en la Argentina* (Rosario, Museo Castagnino) y *Transformación. La gráfica en desborde* (Museo Nacional del Grabado, junto con Cristina Blanco), entre otras exposiciones.

sdolinko@unsam.edu.ar

ABOUT THE AUTHOR

Silvia Dolinko

She holds a doctoral degree in Art History from the Universidad de Buenos Aires (UBA) and is a researcher at the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). She is professor and director of the master's degree in Argentinean and Latin American Art History at the Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales at the Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), as well as research secretary at the Escuela de Arte y Patrimonio of UNSAM. She has been visiting scholar in national and international institutions. Specialized in graphic works and print images history, Dolinko has written, among other publications, the book *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973* and has edited *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en Argentina*. She curated the exhibitions *Impreso en Argentina* (Museo Castagnino, Rosario, Argentina) and, together with Cristina Blanco, *Transformación. La gráfica en desborde* (Museo Nacional del Grabado), among others.

sdolinko@unsam.edu.ar