

COOPERATIVA GRÁFICA:

UN RECORRIDO POR ALGUNOS COLECTIVOS DE LA ARGENTINA ⁽¹⁾

Silvia Dolinko
Conicet-UBA
IDAES/UNSAM

Gráfico, ca.

1. adj. Perteneciente o relativo a la escritura y a la imprenta.
2. adj. Dicho de una descripción, de una operación o de una demostración: Que se representa por medio de figuras o signos.
3. adj. Dicho de un modo de hablar: Que expone las cosas con la misma claridad que si estuvieran dibujadas.
4. m. Representación de datos numéricos por medio de una o varias líneas que hacen visible la relación que esos datos guardan entre sí.
5. f. gráfico (representación por medio de líneas).

Xilografías, dibujos, fotocopias, afiches, revistas, serigrafías, sellos, libros, estarcidos; impresos industriales y manuales; obras “originales” únicas y multioriginales; imágenes producidas por los integrantes de grupos, sociedades, clubes, colectivos que han sostenido una gráfica expandida desde la acción colaborativa. Pensando en las vías plurales de esta producción, resulta interesante indagar en las estrategias de intervención de algunas agrupaciones de artistas activas en distintos momentos entre principios del siglo XX y lo contemporáneo. Al abreviar, en términos nominales –*cooperativa gráfica*–, en la referencia a los talleres industriales de impresión por fuera de los condicionamientos o regulaciones del sistema artístico, se plantea la existencia de un historial de una gráfica colaborativa en nuestro país: proyectos cuyas premisas se basaron en la voluntad de intervención o inscripción social, en diálogo o puesta en discusión de los ámbitos consagrados o consagratorios, en tensión respecto de las modalidades canónicas de realización y circulación artística.

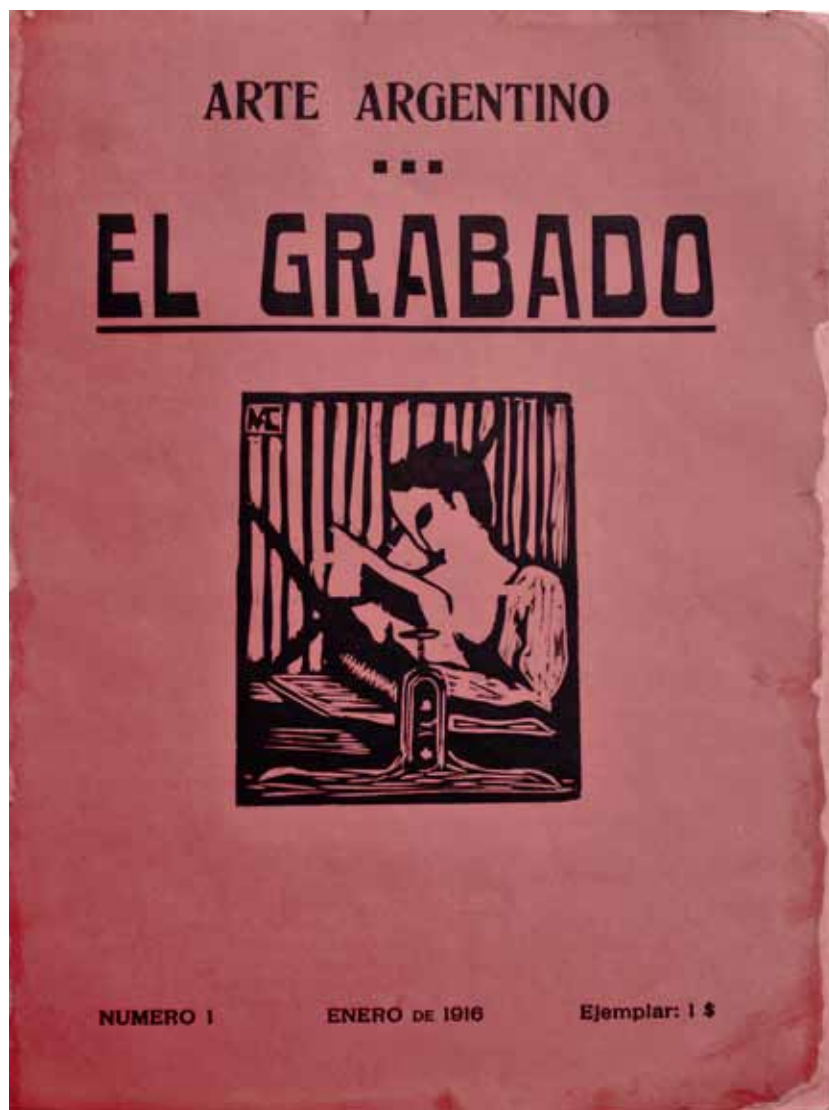
Desde diversos espacios de praxis y de reflexión, de transmisión de conocimientos y de experimentación, donde se imbrica lo personal y lo social, estos grupos desplegaron sus programas sustentados en la fácil circulación, tanto en términos económicos como materiales y técnicos, de este tipo de obra que apunta a desacralizar y ampliar el acceso a la imagen.

Más allá de la diversidad material, de los soportes y procedimientos, se propone aquí un recorrido a partir de la idea de una *gráfica amplia* considerando también los distintos objetivos y anclajes programáticos, los posicionamientos ideológicos o conceptuales subyacentes en las propuestas de cada una de estas agrupaciones: la imagen como vehículo cultural, de denuncia, de lucha, de provocación de cánones. Asimismo, se apunta a pensar esta amplitud en relación con los espacios múltiples en los que han intervenido: el taller, la imprenta, las instituciones de enseñanza académica, el ámbito editorial, la calle como escenario de acción. Y también, contemplando distintas coyunturas históricas, es amplio el arco cronológico aquí propuesto, buscando a la vez entablar diálogos, esbozar genealogías, dar cuenta de sincronías, quiebres o fisuras entre proyectos correspondientes a distintas “necesidades”, distintos circuitos, distintos tiempos.

Porque hubo un tiempo en el que el arte del libro incorporó matrices, tipos, tacos y moldes para multiplicar textos, signos, imágenes. Otro tiempo en el que las artes gráficas industriales y el grabado coincidían en un universo de la imagen impresa no del todo diferenciado o estratificado, y ninguno de ellos detentaba una especial valoración artística. Otro tiempo en el que se dio una lucha por la legitimación de la obra sobre papel, e imágenes artísticas y mecánicas se escindieron y diferenciaron en términos cualitativos. Otro tiempo en el que las estampas formaron parte, de modo bien visible, de la oferta cultural, y así en muchas casas de clase media se ostentaron xilografías, serigrafías, aguafuertes firmados, numerados, seriados: era una obra de arte al alcance “de todos”. Hubo un tiempo en el que fueron vehículo para dar cuenta de luchas y situaciones de conflicto.



Con la organización de muestras de estampas a lo largo de todo el territorio nacional y la publicación de la revista *El Grabado* (figs. 1 y 2), **la Sociedad de Grabadores** se proponía contribuir “a la reacción del gusto artístico en el país, desde la clase social más elevada, hasta el hogar más humilde, tomando como elemento el grabado en todas sus manifestaciones de arte; es decir, que nos proponemos llenar el lugar que nos corresponde en esta naciente democracia argentina”.(2) Transcurría el año 1916 y el aguafuerte y la xilografía eran un “arte nuevo”, sin una especial valoración dentro de un campo artístico en consolidación. Frente a las artes gráficas industriales y al “gusto pervertido” por el consumo de las masivas “cromolitografías de vistosos colores, chillones y desarmónicos”, el objetivo “civilizador” de estos jóvenes artistas, formados en las aulas de la Academia de Bellas Artes, apuntó a desplegar una “campana regeneradora del gusto artístico en todas las esferas sociales de nuestro suelo”.(3) Como forma de materializar esta premisa, las páginas de su revista difundieron numerosas xilografías originales: aún sin control de la tirada, registro serial ni firma de autor, una observación atenta de estas imágenes denota la impronta del trabajo realizado por el artista en el taco de madera, el trazo autoral sobre la materia multiplicado en el papel.



1



2

1. Sociedad de Grabadores, revista El Grabado, número 1, enero de 1916, portada con xilografía de Mario Canale. Foto: Juan Balza.
2. Hugo Garbarini, Silueta, xilografía. Incluido en el número 2 de la Revista El Grabado, febrero de 1916. Foto: Juan Balza.

La difusión del grabado en una escala cuantitativa amplia fue una de las vías a través de las cuales el **Club de la Estampa de Buenos Aires** (fig. 3) buscó conformar un coleccionismo de arte entre un público no especializado. (4) Eran los años del boom y de la expansión del consumo cultural, especialmente por parte de la clase media. Con antecedentes en términos locales en el Club de grabado de Mendoza, y en el marco regional en los clubes de Montevideo y Brasil, la asociación porteña liderada por Albino Fernández inició su desarrollo a mediados de los años sesenta.(5) El fuerte anclaje en la noción de club en tanto asociación civil, con codificaciones y regulaciones para su funcionamiento cristalizó, en términos operativos, en la redacción de estatutos, la votación de comisiones directivas, la emisión de carnets para sus socios y el cobro de muy económicas cuotas que reportaban a sus asociados obtener una nueva obra de arte en forma

mensual. Así, con tiradas de entre 500 y 1000 ejemplares, estampas de grandes maestros y jóvenes artistas alternaron en la secuencia de sus ediciones: Adolfo Bellocq, Alfredo de Vincenzo, Víctor Rebuffo, Luis Seoane, Daniel Zelaya, Mabel Rubli, Pompeyo Audivert, Sergio Sergi, Carlos Giambiagi, Norberto Onofrio, Agustín Zapata Gollán, Alda María Armagni, Eduardo Audivert, Carlos Filevich, Américo Balán, José Rueda, Armando Sica y Mele Bruniard, entre otros. A la vez, su programa de exposiciones en la sede de la institución también conectó nombres consagrados y emergentes, con especial atención a aquellos artistas sociales que dieran forma y contenido a los cánones de la tradición del grabado argentino en las primeras décadas del siglo XX. La matriz asociacionista de este Club tuvo mayor especificidad cuando, a principios de los años setenta, se reorganizó bajo la denominación de *cooperativa gráfica*.

3



3. Club de la Estampa de Buenos Aires, catálogos de muestras (1966-1971) y carnet de socio.

4. Museo de la Xilografía de La Plata, caja-valija y estampas de Edgardo-Antonio Vigo e Hilda Paz, 1967-1997. Colección Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata. Foto: Mariana Santamaría.

Pensando en los intercambios mantenidos en el contexto de los dinámicos años sesenta, no resulta casual que las obras de algunos de los artistas activos en el Club de la Estampa de Buenos Aires también formaran parte del primer acervo del Museo de la Xilografía de La Plata (fig. 4).(6) Proyecto impulsado por Edgardo-Antonio Vigo, se trataba -junto con la edición de una serie de carpetas con grabados- (7) de una colección en cajas móviles de madera que podía ser prestada para exhibir en espacios formales, instalarse en escuelas, clubes y otros ámbitos de sociabilidad, como así también en casas particulares. En épocas de fuertes cuestionamientos anti-institucionales, Vigo afirmaba en 1968 que “fundar un Museo en nuestros días es contradictorio. Cuando el arte en su eterna rebusca clama la calle, la cotidianidad, la comunicación directa, es una acción gratuita hablar del ‘encierro’ característico que el ‘MUSEO-Muselina’ nos da. [...] el Museo de la Xilografía de La Plata, pretende captar esa DINAMICA DE ACCION CONTEMPORÁNEA y bregará como Institución actual, ser la cabeza de una nueva toma de

posición para el enfrentamiento OBRA-COMUNIDAD”.(8) Acrecentando progresivamente su patrimonio a partir de donaciones y canjes entre artistas, la circulación de este museo albergado en cajas-valija permitía trasladar su colección de xilografías en tanto “arte tocable”; de este modo, podía concretar la aspiración de Vigo de una salida a la calle y, por ende, de un acercamiento popular a la obra de arte. (9)

También la calle y los espacios informales fueron marco para las actividades de Arte Gráfico Grupo Buenos Aires. Vinculados por su común formación en las escuelas de Bellas Artes, los jóvenes que iniciaron la agrupación -Horacio Beccaría, César A. Fioravanti, Julio Muñeza, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau- declaraban a mediados del año 1970 que su intención era “fortalecer las experiencias individuales y volcarlas en trabajos de grupo”.(10) Realizaron así una serie de demostraciones didácticas sobre las técnicas del grabado, produciendo xilografías y aguafuertes en plazas, fábricas o diversos tipos de ferias,

4

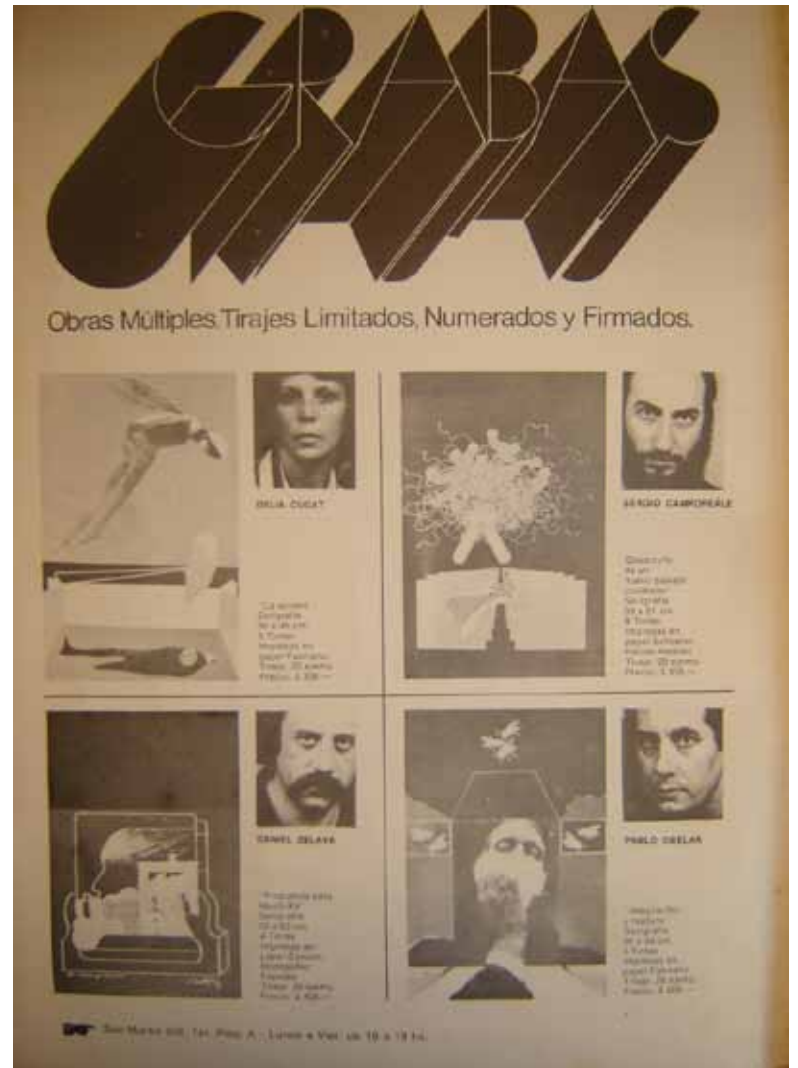


como el caso de *Exposhow* (figs. 5 y 6). (11) Los artistas explicaban al público las características de la obra múltiple e intentaban vender, acaso, alguna estampa impresa a partir de la manipulación “en vivo y en directo” de ácidos, cubetas, rodillos y prensa. Así, para la realización de sus imágenes, los artistas de AGGBA se basaron en las técnicas tradicionales, aún en tiempos de un progresivo reconocimiento de la serigrafía como recurso artístico: una modalidad que, en términos operativos, seguramente hubiera resultado de más fácil manejo en sus demostraciones.

En forma contemporánea, Sergio Camporeale, Delia Cugat, Pablo Obelar y Daniel Zelaya sostuvieron, en el marco de su actividad como Grupo Grabas, una intensiva exploración de las posibilidades de la serigrafía, con énfasis en el *métier* y en la reivindicación de su materialidad múltiple (fig. 7). En su caso, su ámbito de trabajo no fue el espacio público sino el taller como “laboratorio colectivo”; desde allí desarrollaron sus imágenes sobre la serialización o alienación urbana, el anonimato o maquinización de lo cotidiano. En 1975, Marta Traba planteó que los objetivos de la agrupación eran “hacer una producción seriada, por lo tanto más transmisible y menos elitista [sic], y generar una reacción en cadena donde el hombre maneje, reconozca, y también padezca, las metamorfosis de su imagen”. El circuito que privilegiaron fue el institucional, apuntando a galerías de arte, museos y bienales. (12) Sin embargo, una experiencia se escindió de este circuito, cuando sus representaciones de sujetos sin rostro y engranajes imposibles se difundieron en un medio masivo como la revista *Crisis*. (13) Eran serigrafías anexas a la publicación pero independizables y coleccionables que, impresas en el Taller de la Orilla que sostenían por entonces Obelar junto con Leopoldo Presas, tuvieron una tirada de veinte mil ejemplares. Si esta experiencia puede ser tomada como un hecho aislado dentro de la carrera del grupo, en paralelo a su inscripción institucional, la misma implicó una inmediata y notable ampliación de la recepción de su obra.



6



6. Arte Gráfico Grupo Buenos Aires, sin título, afiche para Exposhow (detalle), 1970, cuatro hojas de 34 x 48 cm. Colección Juan Carlos Romero.

7. Grupo Grabas, publicidad en revista Crisis, 1973.

A principios de los años ochenta se gestó en Rosario la experiencia denominada **Hacia un arte grupal**, de la cual formaron parte, en distintos momentos, Claudia del Río, Claudio Lluan, Luis Miotto, Claudia Molteni, Jorge Orta, Verónica Orta y Graciela Sacco. Al aunar arte gráfico con base en la xilografía y el campo del video-arte, sostenían que “nos interesa la idea de proceso porque ninguna obra es planteada como un hecho terminado en sí mismo”. Artistas plásticos, músicos, técnicos, fotógrafos, asistentes incidían entonces en una producción *in progress*, como en la propuesta de “grabado en cinta continua”. En ella, buscaban “contrarrestar la acción degradante que el mercado inversionista impuso a la obra de arte, mediante la difusión de la estampa multiejemplar. Se han dispuesto en un carretel 250 grabados originales numerados y firmados en forma de banda continua, separados entre sí por una línea puntillada de corte. Tanto la actitud de participación como el montaje físico conforman una única obra, la que se irá disolviendo y fragmentando de acuerdo a la demanda del público, que se llevará además de un grabado, una parte de la obra total. El espectador interesado en ‘adquirir’ un grabado original deberá proceder a cortar por la línea de puntos una de las obras, la que por este solo acto pasará a ser de su ‘propiedad’”, explicaban en su *Crónica gráfica*. (14) Si la referencia a los desaparecidos tomaba cuerpo en sus *Testigos blancos* – instalación en la plaza rosarina Santa Cruz donde montaron cruces blancas envueltas con trapo, a las que acompañaron con el reparto de “estampitas” con motivos similares–, en su serie de libros gráficos intervenidos con recortes de papel y estampillas en xilografía también se suceden referencias a diversos hechos de la época: letras, signos, rostros o manos se conjugan con alusiones en la prensa a la represión, el impacto de la circular 1050, la guerra de Malvinas (fig. 8) o las elecciones presidenciales que implicaron el retorno a la democracia.

Diez años más tarde, el Grupo Escombros presentó *Mar* en el marco de la muestra *Arte en la calle en el Museo*, en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.(15) Se trató de una instalación de 500 bolsas de residuos acumuladas sobre la vereda de la entrada de la institución; las bolsas llevaban –impresa en flexografía con tinta dorada metalizada sobre el plástico negro– la definición del vocablo “corrupción”

extraída del diccionario. Otras tantas e idénticas bolsas se distribuyeron en la sala del primer piso del edificio, cubriendo una superficie de 140 m². Con ese mismo material, más otros textos y esquemas relativos al desarrollo del proyecto, la agrupación editó una caja o libro de artista (fig. 9). Esta prolífica agrupación, que abrevó a lo largo de su trayectoria en los más diversos recursos para la concreción de sus discursos de denuncia y de *objetos de conciencia*, multiplicaba en este caso su alerta sobre la proliferación de la “acción y efecto de corromper o corromperse”, tal como inicia la definición en cuestión. “La corrupción es un mar que no admite orillas. Se extiende, incontenible, ahogándolo todo a su paso. No se lo puede bordear y no es cierto que se lo pueda atravesar sin naufragar”, se podía leer en el texto allí suscripto por el grupo.

8



9



8. Hacia un arte grupal, Proceso abierto 2 (detalle), 1982, impreso fotomecánico, xilografía y collage, seis hojas de 20 x 16 cm.
 9. Grupo Escombros, Mar, 1993, (detalle), 25 x 19,2 cm.

11. *Club del Dibujo, Pieza Pizarrón Tiempo fuera*, de Sofía Bohtlingk, Carlos Herrera, Carlos Huffman, Guillermo Kuitca y Florencia Vecino, en *Cooperativa gráfica, Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes*, 22 de marzo de 2013.

12. *Club del Dibujo, Pieza Pizarrón Caliz, corola, estambres y pistilos*, de Delia Cancela, Fernando Caputo, Teresa Giarcovich y María José Lascano, en *Cooperativa gráfica, Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes*, 19 de abril de 2013

Como efecto de la crisis del 2001, y con la aparición de diversos colectivos surgidos a la luz de esos tiempos de emergencia, se pusieron en juego nuevas estrategias de producción e intervención. La noción de un “arte en la calle” cobró nuevos sentidos, se asistió a una resignificación de la tradición de un grabado social y la revaloración de antiguos recursos actualizados de acuerdo a las necesidades o urgencias de aquellos momentos. La gráfica se inscribió entonces en los circuitos más variados; parte de esta nueva visibilidad radicó en su condición de “arte pobre” –léase: de costos modestos–, de fácil manipulación, circulación y accesibilidad.

“El dibujo es un medio que parece de baja tecnología, no necesita virtuosismo para ser practicado, ni estará a la moda. Nos interesa su capacidad de rápida disponibilidad, estés donde estés podes dibujar. Es un dato importante de contemporaneidad. Su sencilla naturaleza y el grado de desnudez al que nos lleva, conmueve. Es un sismógrafo. Y es portátil!”, afirma la presentación del Club del Dibujo.(16) En tanto “espacio de pensamiento y acción” en torno a esta disciplina gráfica, y también como núcleo de encuentro de artistas, amateurs y público, la idea del dibujo como “capital social” (fig. 10) y a la vez como vehículo para sostener políticas de la amistad signa a este proyecto desde sus inicios. En vinculación, en cierto sentido, con algunas estrategias de interacción comunitarias de aquellos años –“caminaba mucho entre los clubes de trueque en Rosario originados a partir del diciembre negro de 2001”, recordó hace un tiempo Claudia del Río, una de sus fundadoras y directora del núcleo rosarino–, (17) este proyecto nació pensado como asociación informal y de intercambio. Distante de la organización más bien regulada que tuviera el Club de la Estampa porteña

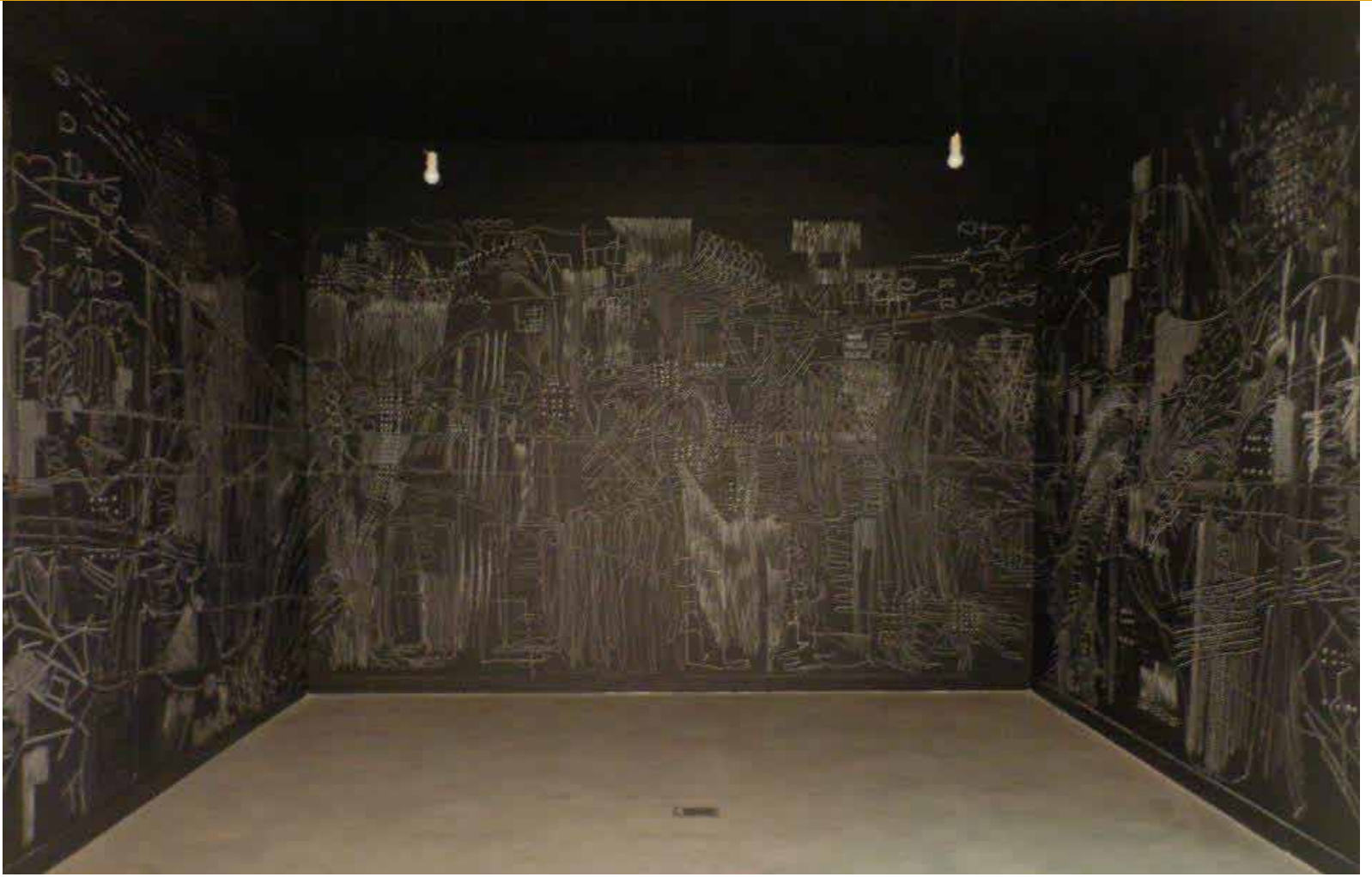
décadas atrás, dialoga en mayor medida con los postulados de una circulación artística fluida promovida por Edgardo Vigo, uno de los referentes del Club del Dibujo.(18) Al potenciar diversos trazos personales en una colección ambulante –integrada por más de 700 obras de unos 300 artistas–, con la organización de jornadas de intercambios de dibujos, con los programas de entrenamiento, con el desarrollo de las Pieza Pizarrón de intervención individual o colectiva (figs. 11 y 12), el Club postula que el dibujo es una “herramienta de pensamiento, placer, comunicación, memoria y auto-conocimiento”, articulando así una valoración del gesto gráfico particular y su impronta en lo social.

el dibujo es capital social

CLUB DEL DIBUJO

10. *Claudia del Río, slogan del Club del Dibujo.*

11



12



Surgido al calor de las acciones posteriores a las jornadas de diciembre de 2001, el Taller Popular de Serigrafía (TPS) basó su propuesta en la posibilidad de realizar, en forma directa y veloz, estampas que difundían un imaginario de denuncia y resistencia. (19) También los “dibujazos” –reuniones de realización de dibujos para luego seleccionar, escanear, llevar a la matriz e imprimir– fueron por un tiempo parte de su metodología de trabajo. El TPS reavivó en el campo local una línea de la gráfica en tanto arte social; su nombre conllevó un implícito juego de palabras, trazando referencias cruzadas hacia otros colectivos: por una parte, aludiendo a históricas siglas partidarias y a la denominación de las contemporáneas asambleas populares con las cuales estuvieron en contacto desde sus inicios; por otra parte, a otros grupos de artistas, como el Taller de Gráfica Popular (TGP) mexicano y el Atelier Populaire de Beaux-Arts activo en París durante mayo del ‘68, los cuales tomaron a la stampa múltiple como vía para la difusión de discursos de lucha. El TPS sostuvo una activa participación junto a agrupaciones políticas y sociales en su denuncia de diversas formas de impunidad y de crímenes, como así también en la lucha por derechos civiles y gremiales, trabajando junto con organizaciones de piqueteros, fábricas recuperadas, en la Mesa de escrache popular o el Movimiento por la jornada de seis horas, imprimiendo sus serigrafías en manifestaciones, en actos por el 1º de mayo o en recuerdo del 20 de diciembre, en homenajes por los caídos del 2001-2002 (fig. 13). Llevadas al espacio público como escenario de acción colectiva, sus imágenes y palabras fueron multiplicadas a través de la manipulación de shablonos y tintas de colores plenos, impresas y circulantes en hojas sueltas, en retazos de tela, en remeras de manifestantes, asambleístas, piqueteros, trabajadores. En sus intervenciones, el taller se hizo móvil y se instaló en las calles.

Eloísa Cartonera también se inició en esas mismas épocas de asambleas populares, organización de agrupaciones barriales, movimientos sociales. Y, claro está, tiempos de eclosión del fenómeno del “cartoneo”, una cuestión que ya había tenido representaciones en grabados de otras épocas, como *los Pibes de la Quema* (1933) de Abraham Vigo, *los Juntadores de basura* (1946) de Juan Grela o en el célebre “niño ciruja” de Antonio Berni, Juanito Laguna. Épocas de pau-

perización y crisis, la calle proveyó el precario sustento para decenas de miles de cartoneros, y también la materia prima que –transmutada pero que al mismo tiempo dejaba explícito su origen– se convirtió en tapas de libros. Estas ediciones, que con los años fueron conformando un nutrido catálogo de autores argentinos y de otros países latinoamericanos, (20) tienen en la realización manual uno de sus rasgos más reconocidos: “no hay dos tapas iguales”, comentan; a la vez, la matriz de impresión –en este caso, plantillas de cartón– juega un rol clave en la realización (fig. 14). En efecto, si el uso de matrices xilográficas o de metal garantizó históricamente la reproducción en los libros de imágenes idénticas, en este caso el uso de matrices de estenciles, empleadas en forma artesanal con pinceles y témperas para multiplicar títulos de las obras y nombres de autores, desarrolla una producción editorial particular: singular y a la vez serial. El gesto manual domina esas tapas de colores llamativos: “chillones”, retomando las palabras empleadas casi cien años antes por la Sociedad de Grabadores. (21) El factor cromático que denunciaran entonces con rechazo deviene aquí un “valor agregado”, un atractivo particular que potencia la especificidad de la obra literaria. La gráfica “colorinche” resulta así una marca de identidad de esta cooperativa de trabajo editorial.

13. Taller Popular de Serigrafía, *Somos nosotros*, 2002, serigrafía, 18 x 24 cm.

14. Eloísa Cartonera, *selección de matrices de cartón y libros*, 2013.

somos nosotros
 somos nosotros
 somos nosotros
 somos nosotros
 somos nosotros
 somos nosotros
 somos nosotros
 somos nosotros
 somos nosotros
 somos nosotros
 DICIEMBRE 19 Y 20



Si bien La Araña Galponera también publicó algunos pequeños libros –como el *Librito de postales* (2008)–, su propuesta se basa en las intervenciones urbanas en Mendoza, llevadas a cabo en los actos por los aniversarios del 24 de marzo, de la desaparición de Julio López o de la Masacre de Avellaneda, en marchas de repudio a la megaminería o de denuncia de casos de gatillo fácil.(22) Muros, veredas, carteles son intervenidos con fotocopias o estenciles que “mancillan” la tradicional pulcritud de la ciudad capital: la imagen en la manifestación callejera como oposición a la pared blanca, muda. Precisamente, “la calle es nuestra” fue el nombre del encuentro interprovincial (Córdoba, septiembre de 2010) en donde, entre otros, participó La Araña Galponera; de esa reunión surgió la idea de la intervención ¿Cómo viviste el 19 y 20 de diciembre del 2001? realizada en Mendoza (figs. 15 y 16). Partiendo de un taller donde se recogieron relatos individuales –“diferentes vivencias que se fueron mezclando y dando lugar a un relato complejo sobre lo que sucedió (y también sobre lo que no sucedió) en la provincia”, recuerdan– (23) realizaron, entre otras acciones, una campaña en la calle con pegatina de impresos: registros de personas anónimas y carteles con consignas que aludían a cuentas pendientes y expresión de deseos. Aunque materialmente efímero, se trató de un trabajo con la imagen multiplicada como “ejercicio de memoria que suponíamos podía ser multiplicadora”, manifiesta el colectivo.

Colectivo gráfico son los términos que completan el nombre de **Onaire**, y a través del cual sus integrantes dan cuenta de una modalidad de trabajo que tiene rasgos de producción coral. (24) En el marco de sus reuniones grupales, y a partir de una frase o un tema específico, cada uno de estos diseñadores gráficos realiza dibujos en tinta china y papel, luego recortados y disponibles para su combinación. Así, los fragmentos se suman, ajustan y resuelven en un collage conjunto y de autoría colectiva: un todo que, a la manera del axioma gestáltico, resulta más que la suma de las partes. Luego, el collage pasa a su multiplicación en afiches de impresión en serigrafía. En ellos, líneas, formas, letras, figuras se articulan en una yuxtaposición de referencias culturales diversas, apropiadas y reelaboradas. Así, por ejemplo, una pintura devocional de una Virgen deviene en madre piquetera y, confraternizando en la misma imagen diversas

agendas sociales, el Niño en sus brazos toma como fuente primaria el registro de un pequeño zapatista, de cara oculta por su pañuelo emblema de lucha y sostenido por su padre (fig. 17).(25) La metodología de Onaire colectivo gráfico no solo abreva en una línea de proyectos que dejan de lado la autoría individual en pos de un proyecto grupal, sino que también propone una versión particular del estudio de diseño gráfico que, sin nombres, más que una “marca registrada” funciona como sociedad anónima.

15 y 16. *La Araña Galponera, ¿Cómo viviste el 19 y 20 de diciembre del 2001?*, 2010, registros de intervención urbana, fotocopia pegada en pared.

17. *Onaire colectivo gráfico, Amar, luchar, vivir*, 2009, serigrafía, 50 x 70 cm.



Desde otras estrategias y dispositivos, el proyecto de **S.A. oficina de estampas** –integrado por Sofía Larroca, Ana Warhen, Martín Lanezán y Magdalena Arrupe– también cuestiona la noción de autoría ya desde el juego de palabras que propone su nombre, aludiendo a la idea de anonimato y a la vez a las iniciales de los nombres de sus impulsoras, Sofía y Ana. Bajo la impronta de una práctica performática que articula lo lúdico, lo escenográfico y la provocación de convenciones de realización y circulación del arte, esta oficina móvil y ubicua despliega una parafernalia que incluye, entre otros elementos característicos de esos ámbitos laborales, libro de actas, instructivos de trámites y gestión, ficheros (fig. 18). Y, por supuesto, sellos de goma, elemento que se vincula en forma tácita con la esfera comercial pero que también es empleado para aludir a las empresas “fantasma”. Con sus acciones de *expendio de estampas*, los artistas/oficinistas juegan con la formalidad de las instituciones –burocráticas, artísticas–, sellando a mano y difundiendo las obras que conforman su particular colección. Esta se encuentra integrada por dibujos solicitados a numerosos artistas que, tras pasados al sello de goma en cuestión, son *emitidos* durante performances en calles, plazas o instituciones culturales. (26) La autoría resulta aquí puesta en tensión, al explicitar la referencia al artista que realizó el dibujo y, al mismo tiempo, en la apropiación, transposición y virtual “deformación” que implica el traspaso del dibujo al sello de goma. Al mismo tiempo, la propuesta de S.A. oficina de estampas juega y reinventa una posible problematización de la antigua y tan cuestionada relación original/copia, exacerbando desde el uso del sello la idea de multicirculación de la estampa y de su posesión no regulada.



Estampar, intercambiar, difundir, publicar, editar. Tareas colectivas a partir de variables de la gráfica que han signado las propuestas de grupos argentinos que, con actuación en distintos espacios, con diferentes premisas, matrices conceptuales y organizativas, sostuvieron o sostienen una voluntad común de una ampliación de la circulación y el acceso a la imagen, a la producción cultural, a la intervención artística en lo público.

Como ya se ha referido, el recorrido aquí desarrollado se relaciona con el particular recorte curatorial presentado en la muestra Cooperativa gráfica (Casa de la Cultura, Fondo Nacional de las Artes, 2013, fig. 19). En este sentido, no se trata de sostener un planteo exhaustivo sobre la cuestión de los colectivos gráficos en la Argentina, el cual también podría incluir referencias a las propuestas gráficas de otros grupos, desde, por ejemplo, el nucleamiento en torno a la AIAPE en los años treinta, pasando por las actividades del Club de Grabado de Mendoza, el Grupo Espartaco, el Grupo 6, Gráfica Experimental, G.A.S.-T.A.R. y C.A.Pa.-ta.co o el Taller La Estampa, hasta la acción en pos de “la valoración, difusión y fomento del grabado en nuestro país” que desde hace más de veinte años sostiene la agrupación Xylon Argentina.(27) Sí se apunta, más bien, a señalar algunos lineamientos y dar cuenta de estudios de caso en función de abrir la cuestión a nuevos abordajes que permitan seguir pensando sobre la construcción de comunidades a través de la gráfica.

18. S.A. oficina de estampas, vistas parciales de la instalación y del expendio de estampas en *Cooperativa gráfica*, 3 de mayo de 2013.

19. *Vista de Cooperativa gráfica*, 2013.



18

19



NOTAS Y REFERENCIAS

(1) El presente artículo parte de mi texto curatorial para la muestra *Cooperativa gráfica*, presentada en Buenos Aires en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes entre el 22 de marzo y el 9 de mayo de 2013.

(2) Anónimo, sin título, *El grabado*, n. 1, Buenos Aires, enero de 1916, p. 1. Fundada con el objetivo de “la divulgación del grabado”, la Sociedad de Grabadores tuvo como presidente –a modo de homenaje por parte de sus discípulos– a Eduardo Sívori; Mario A. Canale fue su vicepresidente 1º, Ricardo Gutiérrez vicepresidente 2º, Juan L. Bussaleu secretario (reemplazado luego por Raúl Mazza), Hugo Garbarini fue tesorero y como vocales: Ramón Silva, Antonio Sibellino, Nicolás Lamanna, Alejandro Hidalgo, Valentín Thibón de Libián y Walter De Navazio. Con excepción de Sívori, se trató de un grupo de jóvenes artistas, muchos de ellos antiguos compañeros de estudios en la Academia de Bellas Artes. En el marco de sus actividades publicaron entre enero y marzo de 1916 los tres números de la revista *El Grabado*, dirigida por Canale. Cf. Silvia Dolinko, “Arte para todos”. *La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, FIAAR, 2003 y Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (ed.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

(3) Anónimo, “Exposiciones de grabados”, *El grabado*, n. 1, Buenos Aires, enero de 1916, pp. 3-4.

(4) Cf. Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación (1955-1973)*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, cap. 6.

(5) Albino Fernández se desempeñaba como secretario general; junto a él, la primera comisión directiva estuvo integrada por Eduardo Audivert (pro-secretario), Abel Bruno Versacci (tesorero), Oscar Pécora (pro-tesorero), Luis Seoane, Sigwart Blum, Daniel Zelaya, Mabel Rubli, Alfredo de Vincenzo, Norberto Onofrio y Pablo Nagy (vocales). Sobre el Club de Grabado de Mendoza puede consultarse Clara Marquet, “La resignificación del muralismo mexicano en Mendoza (1952-1961)”, en *Huellas. Búsquedas en Arte y Diseño*, n. 2, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, noviembre de 2002, pp. 67-77; Mariana Serbent, “Chile, 1953: resonancias al sur. O modelo gaúcho y el Club de Grabado en Mendoza” en *Coloquio del CBHA*, Rio de Janeiro, 2010; Roxana Jorajuria, “Vanguardias situadas. Los años cincuenta en Mendoza entre diálogos nacionales e internacionales”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, vol. 2, Buenos Aires, CAIA-Eduntref, 2012, pp.159-184. Sobre los Clubes de Gravura en Brasil, cf. Aracy Amaral, *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídio para uma história social da arte no Brasil*, São Paulo, Studio Nobel, 2003; sobre la agrupación uruguaya, cf. AA.VV., *Club de Grabado de Montevideo 1953-1993*, Montevideo, Museo Juan Manuel Blanes, 2012.

(6) En el catálogo de la exposición *Acervo del Museo de la Xilografía de La Plata*, 30 de noviembre al 15 de diciembre de 1968 en la Galería de arte Opera de La Plata, se mencionan obras de Pompeyo Audivert, Carlos Pacheco, Víctor Rebuffo, José Rueda, Abel Versacci, Edgardo Vigo y algunos artistas de Brasil, Uruguay, Chile, Suiza, Paraguay, Francia. Sobre el Museo de la Xilografía, cf. Fernando Davis, “El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un “arte a realizar” en Edgardo Antonio Vigo”, *La Plata, Museo de la Xilografía-CAEV*, 2002.

(7) Las Ediciones del Museo de la Xilografía de La Plata tuvieron dos series o colecciones. Entre 1973 y 1974 se publicó la colección *Xilógrafos de La Plata* (editada por “El león herbívoro”, librería El Patio, galería Libraco y Museo de la Xilografía) que incluyó carpetas de Lidia Kalibatas, Sixto González, Adriana Grimaux y Graciela Gutiérrez Marx. Otra serie fue editada entre 1980 y 1989, con obras de Hipólito Vieytes, Hebe Redoano, Enrique Arau, Carlos Pamparana, Hilda Paz, Laico Bou, Ludovico Pérez, Gustavo Larsen y del propio Vigo.

(8) *Ibid.* Sobre la circulación de la obra xilográfica de Vigo en esos años, cf. *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, op. cit.

(9) Unos años antes Vigo había sostenido que “el grabado es un aliado a la Educación del Arte. La destrucción del ejemplar único permite la introducción de ‘originales’ en el ámbito limitado a las reproducciones. La visión del hombre gana en contacto y desarrollo pues, la relación ‘obra de arte/individuo’ se realiza dentro de la pureza necesaria para profundizar en consecuencias comunicativas”. Edgardo Vigo en el folleto “Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte”, Buenos Aires, Museo del Grabado, 1963.

(10) Arte Gráfico Grupo Buenos Aires, sin título, sin fecha [1970], mimeo. Archivo Juan Carlos Romero. AGGBA funcionó como un

