

Rastros de la sociedad de consumo en la redefinición de la gráfica

SILVIA DOLINKO

■ 54

Silvia Dolinko es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina. Profesora titular de Historia del Arte Argentino y Americano del siglo XX en el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín y docente de Metodología de la Investigación en la carrera de Artes de la UBA. Autora de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación* (Edhasa, 2012), entre otros libros.

■ RESUMEN

Si la tradición del grabado circunscribió un repertorio de materiales y técnicas definido y acotado, este historial de convenciones y parámetros de realización se vio cuestionado y revertido desde mediados del siglo XX. El desarrollo de otro tipo de obra gráfica, opuesta a la línea convencional, implicó nuevas posibilidades tanto en términos iconográficos como materiales. Esta línea encuentra dos ejemplos clave en la obra de Jean Dubuffet y Robert Rauschenberg. Si ambos constituyen pilares de la ruptura del canon gráfico europeo y norteamericano, algunos artistas latinoamericanos también produjeron corpora de obras que otorgaron una dimensión original a la gráfica de los años sesenta. En este sentido, entiendo que la obra del argentino Antonio Berni dialoga con la producción contemporánea de Rauschenberg. Berni comienza a incorporar en 1962 materiales propios de la sociedad de consumo en sus xilografías de gran tamaño de la serie de Juanito Laguna con las que ese año obtiene el Gran Premio al Grabado en la XXXI Bienal de Venecia. Algunos años después, Liliana Porter retomó la temática de los rastros y desechos. Sus fotograbados Arruga de 1968 o sus instalaciones con papeles arrugados presentados en Caracas y Santiago de Chile al año siguiente implicaron una reflexión sobre las derivas de la materialidad a partir de la imagen de la destrucción de un soporte básico para el propio *médium* como es el papel. Las obras de estos artistas desmontaron y redefinieron los límites de esta producción, reciclando objetos descartados o apuntando a una deconstrucción conceptual del sentido canónico de la disciplina. Plantearon una alternativa experimental que se enfrentó crítica pero a la vez dialógicamente con las modalidades convencionales de realización. A través de estos casos, este trabajo indaga acerca de una nueva gráfica sostenida a partir de la incorporación de elementos o sentidos extraños a su propio historial, pero propios de la sociedad de consumo.

55 ■

■ PALABRAS CLAVE

Gráfica, experimentación, sociedad de consumo.

■ RESUMO

Se a tradição da gravura esteve circunscrita a um repertório de materiais e técnicas definido e esgotado, este histórico de convenções e parâmetros de realização se viu questionado e revisto desde meados do século XX. O desenvolvimento de outro tipo de obra gráfica, oposta à linha convencional, implicou novas possibilidades tanto em termos iconográficos quanto materiais. Esta linha encontra dois exemplos chave na obra de Jean Dubuffet e Robert Rauschenberg. Se ambos contituem pilares da ruptura do cânone gráfico europeu e norteamericano, alguns artistas latino-americanos também produziram um corpo de obras que outorgaram uma dimensão original à gráfica dos anos 1960. Neste sentido entendo que a obra de Antonio Berni dialoga com a produção contemporânea de Rauschenberg. Berni começa a incorporar em 1962 materiais próprios da sociedade de consumo em suas xilogravuras de grande tamanho da série de Juanito Laguna, com as quais obtém nesse ano o Grande Prêmio de Gravura da XXXI Bienal de Veneza. Alguns anos depois, Liliana Porter retomou a prática dos rastros e dejetos. Suas fotografias Arruga de 1968 ou suas instalações com papéis amassados, apresentados em Caracas e Santiago do Chile no ano seguinte, implicaram uma reflexão sobre as derivas da materialidade a partir da imagem da destruição de um suporte básico para o próprio *medium*, como é o papel. As obras desses artistas demonstraram e redefiniram os limites da produção, reciclando objetos descartados ou apontando a uma desconstrução conceitual do sentido canônico da disciplina. Implantaram uma alternativa experimental que afrontou de modo crítico, mas também dialético, as modalidades convencionais de sua realização. Através desses casos, este trabalho indaga acerca de uma nova gráfica sustentada a partir da incorporação de elementos ou sentidos estranhos a sua própria história, mas próprios da sociedade de consumo.

■ PALAVRAS-CHAVE

Gráfica, experimentação, sociedade de consumo.

Durante el otoño de 1953, Robert Rauschenberg se propuso eliminar de la superficie de un papel los trazos del dibujo de una de las figuras más prominentes del arte contemporáneo. Es bien conocido y explícito el sentido de este acto que dejaba en blanco –que enmudecía– el gesto expresivo de Willem de Kooning: toda una declaración de principios que adelantaba lo que en pocos años más se desplegaría como un nuevo programa estético que vendría a revolucionar el panorama del arte.

En los mismos tiempos del *Erased de Kooning Drawing* con el que blanqueaba la hoja surcada inicialmente por las líneas del expresionista abstracto, Rauschenberg también realizaba una experiencia radical, casi complementaria al de su borramiento. En *Automobile Tire Print* la llanta de un automóvil recubierta con tinta negra dejaba un rastro a lo largo de una veintena de papeles blancos ordenados linealmente en el suelo (HOPPS; DAVIDSON, 1998; ROBERTS, 2013). El deslizamiento del automóvil –todo un símbolo de la sociedad de consumo moderna– conducido por John Cage, estampaba una imagen que podemos entender como indicadora de los renovados y vertiginosos tiempos que estaban tomando nuevas formas. Una renovación que, también, incluía al antiguo y hasta hacía poco tiempo inmutable arte de la impresión. Las modalidades históricas del grabado litografía, xilografía, aguafuerte– comenzaban a ser puestas en cuestión.

El grueso rastro negro de la impresión de la llanta venía a subvertir la férrea tradición de la gráfica ligada al *beau métier*, a la exacerbación de la artesanidad como elemento constitutivo para la valoración del grabado canónico. La realización de las tareas gráficas efectuadas con gran énfasis en el virtuosismo técnico, en la limpieza y delicadeza del trazo, en la meticulosidad en el manejo de los materiales y de los elementos compositivos se vinculaba al *savoir faire* como condición básica para este tipo de producción, a la vez que sus materiales y técnicas se circunscribían a un repertorio definido y acotado históricamente. Como definiría posteriormente Luis Camnitzer, un rasgo “típico de los grabadores era estar atrapados dentro de un fundamentalismo técnico” (CAMNITZER, 1997).

Este historial de estrictos parámetros de realización ya había comenzado a ser cuestionado. En 1944, una década antes del revolucionario gesto de Rauschenberg, Jean Dubuffet se lanzaba en París a romper con ciertas convenciones de la tradición del grabado francés, desarrollando una obra gráfica *autre* con la que apuntó a incorporar la desprolijidad, la violenta subversión de la iconografía tradicional y el uso de materiales heterodoxos como nuevas vías para romper con los rigores de la disciplina. Menos conocidas que su *corpus* pictórico, las estampas de Dubuffet de los años cuarenta también se centraban en imágenes y materiales desgastados y burdos opuestos al imaginario de las convenciones humanistas de ese *poisson fossile* en que, según él, se había convertido el arte de su tiempo (DUBUFFET, 1966, p. 83).

Desde sus primeros libros ilustrados¹, Dubuffet eligió una técnica tradicional - la litografía, que entonces se intentaba revitalizar en Francia- para producir un conjunto de obras que podrían ser enmarcadas dentro de la tradición de la ilustración de lujo, “cultura” y elitista, a partir de su tirada reducida y de la cuidada edición a cargo del prestigioso impresor Fernand Mourlot². Sin embargo, en cierto sentido también esta-

¹ *Matière et mémoire* (1944) con poesías de Francis Ponge y *Les murs* (1945) con poesías de Paul Guillevic.

² Mourlot apareció asociado a casi todo proyecto gráfico de qualité que durante décadas fue producido en Francia. Antes de la guerra había participado en la publicación de la revista de lujo *Verbe*; desde los años cuarenta editó las estampas de Picasso o Matisse.

ba atacando esta misma tradición desde el abordaje anticonvencional y provocativo de sus imágenes que, alejadas de los parámetros de la bella ilustración, buscaban el impacto sobre el material y sobre el discurso y remitían a una parodia de la línea esteticista de las ediciones de arte.

Estas litografías de Dubuffet que ponían en cuestión la tradición de la gráfica se producían pocos meses después que desde el Museum of Modern Art neoyorkino se exhibiera con gran despliegue el grabado modernista de fuerte impronta decorativa de Stanley Hayter, dando inicio a la institucionalización del método impartido en su Atelier 17³. La obra de Hayter -inglés formado en la École de Paris y exiliado durante la Segunda Guerra Mundial en Nueva York- conformaría en los siguientes años el paradigma de la gráfica altamente regulada a nivel técnico.

Contracara de los delicados arabescos y “collages impresos” que conformaban el modelo hayteriano, la gráfica de Dubuffet rompía con el canon del virtuosismo. Planteaba un cuestionamiento tanto desde lo iconográfico –con la representación de hombres y perros orinando, manchas informales que remiten a la decrepitud de los materiales, penes, corazones y epítetos entremezclados en graffitis en la serie *Les murs* de 1945, por ejemplo– como en el uso de materiales “extraños” a la disciplina como las maderas de cajón, cajas de cigarrillos, fondos de cajas de camembert y papel de impresión barato empleados en la serie *Ler dla campane* de 1948. También era singular su modalidad de realización; particularmente, su provocativa litografía se destacaba por la agresividad en los trazos y manchas negras alejadas del cromatismo sensual de la École de Paris, por su brutal trabajo sobre la superficie de impresión (DOLINKO, 2003).

A principios de los sesenta, Rauschenberg también comenzó a indagar en la variable litográfica como campo fértil de experimentación. Ya no se trataba de los tiempos de su anterior juego “gráfico-automotriz” sino de los años del *boom* del profesionalizado arte de la impresión artística, consolidado en el marco de la sociedad de consumo. La experiencia litográfica inicial de Rauschenberg se desarrolló en uno de los polos de irradiación del grabado norteamericano de esos años, el Universal Limited Art Editions (ULAE); fue en este taller donde realizó en 1963 su célebre litografía *Accident* (Imagen 1). La imagen surgida de una piedra accidentalmente partida en dos y reelaborada a través de la impresión explicitaba en términos visuales el *quiebre* del paradigma de la gráfica canónica.

³ La muestra Hayter and Studio 17 fue presentada en el MoMA entre junio y setiembre de 1944. Sobre Hayter, véase P.M.S. Hacker (ed.), **The Renaissance of gravure: The art of S.W. Hayter**, Oxford: Clarendon Press. 1988.



Imagen 1 - Robert Rauschenberg, *Accident*, 1963, litografía.

Accident fue distinguida en 1963 con uno de los principales premios en la Bienal de Grabado de Ljubljana, un destacado evento dentro de la agenda internacional de la gráfica de aquél entonces. Un año después, el conjunto del artista norteamericano obtuvo el codiciado Gran Premio en la Bienal de Venecia. Había sido en la anterior edición del certamen veneciano cuando el argentino Antonio Berni presentó al mundo sus innovadores xilcollages. La redefinición del grabado era por esos años una cuestión expandida en la agenda del arte a nivel mundial, excediendo una acotación a ciertos nombres propios o a límites nacionales (DOLINKO, 2012). En este sentido, propongo a continuación el estudio de dos casos de artistas argentinos implicados en este proceso: Antonio Berni y Liliana Porter.

La nueva xilografía de Antonio Berni

En junio de 1962, la asignación del Gran Premio de Grabado y Dibujo en la XXXIª Bienal de Venecia para la obra de Antonio Berni resultó un triunfo inesperado. El ma-

duro artista rosarino era el candidato menos pensado para representar al “nuevo arte argentino” promovido desde la trama modernizadora establecida institucionalmente desde mediados de los años cincuenta. Particularmente, el proyecto estético modernista sostenido por Jorge Romero Brest jurado seleccionador del envío argentino, presentador oficial del conjunto y luego miembro del jurado internacional del certamen no brindaba a la figuración social de Berni ninguna consideración. Sin embargo, el conjunto sí llamó la atención de los otros miembros del jurado internacional. Como recordara años después el artista, el conjunto

se vio como algo revulsivo, no ya por el contenido solamente, sino por la intención expresiva, tanto en lo formal y en lo cromático, como por la manera en que habían sido incorporados y utilizados ciertos materiales. No digo que los contenidos no interesaran, pero lo que el jurado vio y distinguió fue el planteo innovador y original... vio las justas equivalencias estéticas entre el tema y su realización; la identificación ajustada entre el mundo de la miseria que representaba el personaje, y los míseros materiales de desperdicio extraídos de ese mundo y empleados con todo el rigor y con todas las reglas del arte (apud VIÑALS, 1976, p. 89).

Si Berni resulta un nombre clave del arte argentino del siglo XX, su personaje Juanito Laguna -niño pobre de uno de los tantos asentamientos precarios denominados popularmente como “villa miseria”- opera de forma similar sobre parte del imaginario de la Argentina de los años sesenta. El personaje es un vehículo para la puesta en imagen de las contradicciones y límites del proyecto desarrollista, donde la política de expansión industrial a través de la inversión extranjera auguraba un bienestar generalizado que contrastaba con las duras realidades cotidianas. El mundo de Juanito ponía en relieve la dimensión ficcional de esas promesas a futuro frente a las realidades del presente, donde los vaticinios del desarrollismo chocaban en el plano de lo cotidiano con realidades mucho más opacas de lo que auguraba ese proyecto de un porvenir brillante.

El personaje de Juanito aparece como una imagen-denuncia sobre la situación de pauperización que se desplegaba en los márgenes de la gran ciudad, en terrenos fiscales; en Rosario frente al río Paraná o en Buenos Aires, especialmente en las zonas que siguen a las cuencas inundables de los ríos Matanza, Riachuelo y Reconquista. Las imágenes de la pobreza y la marginalidad tenían una continuidad deliberada en la obra del artista. Desde los años treinta -cristalizado bajo el foco del “retorno al orden” de entreguerras, el influjo del mexicano David A. Siqueiros y su militancia en el Partido Comunista, prolongada a lo largo de las décadas posteriores- el discurso social configuró el eje de la obra de Berni. Desde los años cincuenta, fue incorporando la “realidad” en su producción al adherir elementos diversos a la superficie en virtud de su cualidad narrativa⁴; ya a fines de esa década, el progresivo protagonismo del collage con materiales pobres dominó el planteo estético de Berni: imbricando la composición formal al contenido simbólico, se trataba de remarcar el sentido del objeto descartado por la sociedad de consumo.

El viejo y probado recurso de la vanguardia histórica de usar objetos y materiales procedentes del mundo de lo cotidiano, descartados y *encontrados* por el artista,

⁴ Por ejemplo, la historieta en la mano de un muchacho de la familia campesina de *El descanso* [(1955), óleo sobre papel plegado sobre tela, 200 x 300], o la sucesión de carpetitas industriales de papel que forman el sudario en *El obrero caído* [(1953), óleo sobre tela, 197 x 250].

parecía recobrar su antiguo impulso por aquellos años a través de uno de esos movimientos de retornos – en este caso, de particular “retorno de lo real”- analizados por Hal Foster (2001). En el campo artístico argentino, las chapas, maderas y telas desgastadas, ásperas y vulgares empleadas entonces por los jóvenes artistas informales eran la base para un discurso que cuestionaba los planos geométricos y las superficies límpidas de la, hasta esos momentos, hegemónica abstracción local. Sin embargo, a pesar de su largo recorrido histórico, el collage todavía no era un medio aceptado fácilmente por aquellos años en Buenos Aires sino que era visto como una elección provocativa del “buen gusto” y esteticismo de una *belle œuvre*. Así, por ejemplo, en marzo de 1962 se realizaba una muestra colectiva en la galería Lirolay en la que Berni participaba junto a un grupo de jóvenes artistas locales, y en el texto de presentación Hugo Parpagnoli se sostenía que:

el collage no se impuso todavía en Buenos Aires como lenguaje plástico. No es culpa del collage. Salvo las personas que tienen la obligación de ser cultas, el público ve en él casi siempre demostraciones de novelería, a menudo de impertinencia y rara vez el producto de un juego posible, al cual, por otra parte, le atribuye poca importancia [...] frente a ellos cualquier actitud abierta o disimulada de sorpresa, menosprecio, indignación o furia es, ante todo, anacrónica. [...] Quienes piden a un collage que sea una pintura no soportan la lata, el trapo y el papel. Quienes miran solamente estos materiales en su crudeza concreta no alcanzan a ver el cuadro ejecutado con ellos. Aquí las explicaciones de los pintores o de los críticos nada pueden lograr. Tendrá que pasar el tiempo. Por cierto nadie discutirá esta exposición dentro de cien años.

■ 60

Habían transcurrido pocos meses desde la presentación de la primera serie de óleos y collages sobre Juanito Laguna, en noviembre de 1961 en la galería Witcomb de Buenos Aires⁵, en la que se exhibió una docena de obras donde los materiales pobres, estropeados – chatarra, arpilleras, cartones, maderas, todos elementos básicos de la construcción precaria de la “villa miseria”- no sólo daban cuerpo a casas, fábricas y muros sino también a ropas y hasta al retrato de Juanito.

Con su uso de materiales desgastados utilizados en esa serie, Berni actualizaba su antigua imagen social asociándola con el repertorio de elementos utilizados por los jóvenes informales. Fue dentro de ese proceso de redefinición y “actualización” de su obra que el artista inició a fines de 1961 su serie de Juanitos xilográficos (Imagen 2). Mientras que a nivel iconográfico continuaba su versión de denuncia artístico-social que desarrollara desde la década del treinta, su propuesta de renovación de materiales y soportes gráficos era inaugural. Particularmente, el mayor impacto de esta serie estaba dado por la elección de un gran formato y unos materiales insólitos no sólo dentro de la tradición gráfica sino también frente a las nuevas experiencias que se estaban desarrollando en la disciplina; así, en momentos en que se reactualizaban las lecturas sobre la tradición vanguardista del collage, Berni imbricaba este recurso con la resignificación de la xilografía. Entre la tradición y la experimentación, entre el arte “alto” y los materiales populares, entre la institución arte y la sociedad de consumo, su cruce entre grabado en madera y collage resultaba impactante.

⁵ Berni en el tema de Juanito Laguna, Buenos Aires, Witcomb, 1961.



Imagen 2 - Antonio Berni, *Juanito pescando*, xilocollage, 1962, 194 x 145 cm.

Tanto la inclusión de chatarra y recortes de enchapado en la matriz de madera, como la yuxtaposición y adhesión de distintos elementos de desecho industrial para referir al escenario de Juanito resultaban altamente provocativos en el contexto de la gráfica: si, como se ha mencionado, el collage con materiales bastos todavía encontraba resistencias en Buenos Aires, su uso en un grabado –cuya tradición se basaba en una fuerte impronta ortodoxa– aparecía como un gesto aún más revulsivo.

La experimentación con la xilografía no era un hecho aislado en el campo artístico argentino de esos años. Desde fines de los cincuenta, Luis Seoane había comenzado a explorar la conjunción entre xilografía y collage, incorporando a la matriz de madera bandas de cinta adhesiva y pegamento sintético donde, aún fresco, dejaba la impronta de arandelas metálicas o clavos (Imagen 3). Las marcas de los materiales de procedencia industrial quedaban integrados con los ritmos orgánicos de la madera, y su “heterogeneidad” se subsumía en la totalidad compositiva y el equilibrio cromático de la imagen, reforzando el proceso de abstracción modernista que este artista argentino-gallego estaba llevando a cabo en la redefinición de su obra gráfica.



Imagen 3 - Luis Seoane, *Diálogo con signos, andando*, 1960, xilografía con collage, 56 x 40 cm.

Por su parte, Berni trabajaba sus matrices xilográficas sobre un material poco convencional para este procedimiento como es la madera terciada. Este soporte industrial y económico posibilitaba una gran superficie de impresión que no se obtenía con otro tipo de madera. Esta elección también reafirmaba la vocación del artista por los grandes formatos que ya había sostenido desde sus célebres pinturas de los años treinta como *Manifestación* (1934, temple sobre arpillera, 180 x 249 cm.) o *Desocupación* (1934, témpera sobre arpillera, 218 x 300 cm.) - a la vez que también indicaba su voluntad de situar al grabado en la esfera de una obra “autónoma”, desligada de la tradición de la ilustración literaria que había orientado una de las principales funciones de la gráfica argentina.

Las chapas metálicas y los recortes de enchapado de madera fueron incorporados gradualmente en las matrices en esta serie inicial de cinco grandes grabados sobre Juanito⁶. Mientras que las primeras imágenes surgieron del trabajo directo sobre la matriz de madera, a partir del tradicional tallado de la superficie con gubias y

⁶ Antonio Berni, *Juanito con pescado*, 1961, xilografía, 169 x 126 cm.; *Juanito bañándose*, 1962, xilocollage, 162 x 117 cm.; *Juanito pesca con red*, 1962, xilocollage, 148 x 104 cm.; *Juanito pescando*, 1962, xilocollage, 194 x 145 cm.; *Juanito cazando pajaritos*, 1962, xilografía, 174 x 128 cm.

cortantes (*Juanito con pescado*, *Juanito cazando pajaritos*) Berni fue incorporando en las siguientes matrices chapas y flejes para enmarcar o contextualizar al personaje infantil, hasta que en la última obra de esta serie (*Juanito pescando*) las figuras son recortes de planchas de revestimiento de madera clavados en la superficie. Una vez impresa, la diversidad material del collage era transmutada en la estampa al plano de la alusión sutil ya que, al quedar obliterado el sentido del desgaste de la herrumbre o de la corrosión - la atmósfera proporcionada por el historial de los materiales -, su discurso quedaba suavizado y se “estetizaba”.

En el uso de estos materiales, Berni partía de la idea de reciclaje de desechos urbanos que en las obras informalistas de la época se aplicaban con un mayor sentido abstracto. A la vez, la novedosa inclusión de las chapas o maderas en la obra de Berni se entroncaba a nivel discursivo con la tradición de la narratividad y la figuración del grabado social; de este modo, expandía las posibilidades del *médium* a partir de la conjunción de dos variables: la exploración sobre los materiales y el aval de la tradición de la narrativa social.

Como ya se ha mencionado, la presentación de estas xilografías coincidió con el Gran Premio en Grabado en la Bienal de Venecia, el mayor reconocimiento obtenido por el artista a lo largo de su trayectoria. Esa consagración del giro particular de su obra gráfica no sólo redimensionó su producción y le otorgó otra proyección internacional sino que también, a partir de ese momento, actuó casi a modo de metonimia de “grabado argentino”. Otra consecuencia inmediata del éxito de estos xilocollages fue que motivó al artista a profundizar su experimentación con esta nueva modalidad técnica. En su siguiente serie, la referida al personaje de la prostituta Ramona Montiel, los materiales de consumo masivo resemantizados a través de la impresión constituyen a las figuras de la mujer y su entorno. La saga de Ramona apunta a dar cuerpo a ese cuerpo a ser consumido por los representantes del *establishment* de los años sesenta; tal como comentaría Berni años después en entrevista con José Viñals, Ramona está “atrapada por la telaraña de la sociedad de consumo”. A través del relieve agregado al xilocollage, el militar, el marino, el burgués y el eclesiástico –es decir, los “amigos” de Ramona- irían cobrando cuerpo de papel en las estampas de Berni, mientras que su impronta y su peso real tomaban un rol cada vez mayor en la política argentina de los años sesenta.

Papeles arrugados

Mientras que la obra de Berni proponía nuevos parámetros para este histórico *beau-métier* al incorporar materiales extra-matriz y reciclar objetos descartados, Liliana Porter sostendría, algunos años después, una relectura del *médium* desde un enfoque que, sin dejar de lado el trabajo meticuloso sobre la superficie gráfica, apuntaba a su deconstrucción conceptual. Desde distintos puntos de vista estéticos, Berni y Porter desmontaban la retórica del grabado tradicional a partir de la incorporación crítica de elementos o sentidos extraños a su propio historial. Si bien ambos artistas no compartían una misma “genealogía” – de hecho, en cierto sentido sus figuras podrían pensarse como contraccaras dentro del relato del arte argentino- sus planteos compartían un campo de problemas contemporáneo en torno a la redefinición de la imagen gráfica.

A fines de los años sesenta, la tematización del papel arrugado vino a condensar visual y simbólicamente las búsquedas de Porter en torno a su proceso de redefini-

ción gráfica. Este proceso de la artista se inscribió en el marco del New York Graphic Workshop (en adelante, NYGW), que dirigía en esa ciudad de Estados Unidos junto a Luis Camnitzer y José Guillermo Castillo (PÉREZ-BARREIRO; DAVILA-VILLA, 2009).

¿En qué consistía el NYGW? Iniciado en el invierno boreal de 1964-1965, se trató de un emprendimiento con varias vertientes: por una parte, era un taller especializado en la enseñanza, producción y edición de obras gráficas; por otra, un ámbito donde se discutió el alcance contemporáneo del grabado, proponiendo una ampliación de su retórica a partir de la redefinición conceptual de su función social. A partir de la experimentación con modalidades gráficas, la idea de la *edición* frente a la convencional *impresión* fue ganando fuerza en los planteos de la agrupación, tal como ya se adelantaba en su primer manifiesto:

La industria imprentera imprime en botellas, cajas, circuitos electrónicos, etc. Los grabadores, sin embargo, siguen haciendo grabados con los mismos elementos que usaba Durero. La impresión de ediciones, la acción de editar, es más importante que el trabajo en la plancha. Esto abre el camino a la posibilidad de moldeado, corte, doblaje y la utilización del espacio. La calidad del papel se hace irrelevante. "Papel" es socialmente un ejemplo accidental de un material existente antes del proceso de impresión, como la tela, el vidrio, el yeso, el papier maché o las emulsiones plásticas.

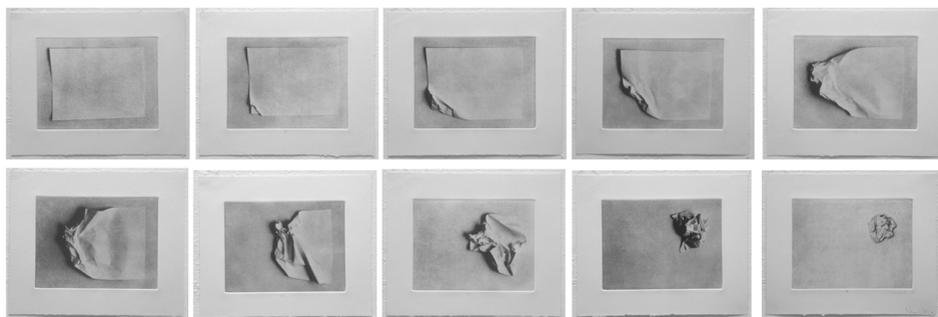
De aquí llegamos a la idea del "objeto", trascendiendo las ideas tradicionales de pintura y escultura. El Grabado nos da no solamente la posibilidad del objeto, sino de la edición de objetos. El artista tiene que revelar imágenes. Solamente Seghers y Piranesi fueron capaces de revelar imágenes con sus grabados. Los grabadores epigonean tras las otras artes y viven encerrados en su cocina artesanal. Ha llegado el momento de que asumamos la responsabilidad de revelar nuestras propias imágenes, condicionados pero no destruidos por nuestras técnicas (CAMNITZER, 1969).

La posición del NYGW sobre el uso de las técnicas de impresión artística apuntó en esos momentos a reubicar o desplazar el tradicional énfasis en la dimensión artesanal de esta práctica. Según Camnitzer, una conceptualización más ajustada para definir la gráfica era: "el resultado de una superficie productora de imágenes bajo condiciones técnicas idénticas que produce imágenes idénticas sobre o dentro de un receptor" (CAMNITZER, 1966, p.103). De esta forma, abría la posibilidad a las ediciones tridimensionales o sobre soportes o formatos heterodoxos, es decir, a una aproximación a la idea del *múltiple*, más allá del soporte del papel y el estampado con tinta.

En el sentido de actualización de la obra gráfica múltiple asignado por el NYGW primaba la idea de la serialidad, donde el conocimiento de la existencia de diversos ejemplares dentro de una serie de objetos artísticos jugaba un rol conceptual y material: desde esta lectura, la aprehensión de ese objeto múltiple trascendía la implícita tensión único-múltiple que, en el fondo, podía trasuntar la estampa entendida desde su materialidad singular. Con la fórmula o neologismo FANDSO (Free Assemblage Nonfunctional Disposable Serial Objects) estos artistas apuntaban a sostener un hipotético sentido del objeto múltiple que excedía o traspasaba la propia impresión múltiple para extenderse a nuevas superficies industriales y objetos artísticos seriados. "Las calidades de estas nuevas imágenes seriadas giran alrededor del hecho de su múltiple existencia y de su intercambiabilidad. La producción en masa de FANDSOS dará a todo el mundo la posibilidad de desarrollar su propia creativi-

dad, ayudando a eliminar la diferencia entre creador y consumidor hacia el arte total”, sostenía Camnitzer en el segundo manifiesto del NYGW.

Mientras que la obra de Camnitzer se basaba en el código intelectual y en la materialidad lingüística para su análisis del proceso de “hacer arte”, Porter apuntaba a una indagación sobre la ontología de la imagen y el soporte gráfico. Fue así que, en el marco de las discusiones sobre el sentido de la imagen gráfica desarrolladas en el seno del NYGW, a fines de 1968 la artista realizó *Wrinkle* o *Arruga* (Imagen 4). Se trata de una sucesión de diez fotograbados monocromáticos organizados en una carpeta a modo de libro de artista, en la que desarrolla la imagen de la conversión de un papel liso y estirado que, pasando por distintas torsiones, arrugamientos y deformaciones, deviene en una pequeña forma abollada.



65 ■

Imagen 4 - Liliana Porter, *Arruga*, 1968, serie de diez fotograbados, 34,5 x 42 cm cada uno.

En esta obra, Porter incursionaba por primera vez en el fotograbado. Esta técnica implicaba una serie de “traslaciones” -la selección de una imagen fotográfica, su transferencia y registro en una matriz de metal, el entintado y la posterior impresión en el papel soporte- que en un juego de fijación y ocultamiento de la fuente de origen proporcionaba una versión mediatizada en tercer grado de la propia imagen fotográfica. Partiendo de las convenciones de impresión propias del oficio -uso de matriz, papel, tinta, numeración de la tirada- la artista ponía en imagen su noción de crisis de la idea del grabado tradicional, apuntando a una reflexión acerca de cuál era el discurso propio del *médium* a fines de los años sesenta. Es decir, ¿cuál era su sentido en el contexto de la desmaterialización de la obra de arte?

Arruga también apuntaba a señalar la relación entre ficción y realidad, entre presentación y representación, tensiones que atraviesan la obra de la artista (AA.VV. 2003). En este caso, se trata de la *representación* de la transformación de un papel impreso sobre un papel, reproducido sobre un papel. El papel entendido como un elemento consagrado en tanto base material para el *diseño* canónico y la impresión gráfica, soporte barato, de uso frecuente y masivo pero connotado dentro de la tradición de la cultura letrada y del arte “universal”.

A través de esta imagen, Liliana planteaba un juego de mutaciones que puede ser entendido desde distintos aspectos: como alusión a la materialidad de la imagen gráfica, a la circulación artística o, también, a la idea de una obra que pueda ser destruida, de un objeto efímero. Este último sentido se podría entender, tal como ha sostenido Shifra Goldman, como una mirada metafórica y crítica sobre la contempo-

ránea sociedad de consumo occidental (AA.VV, 1991). También la reflexión sobre la idea de un arte “desechable”, vinculado a la esencia efímera de los objetos, había sido abordada por la artista y sus compañeros del NYGW a través de las exhibiciones postales realizadas entre 1968 y 1969 (AA.VV, 1991, p. 76).

Con una tirada reducida a tres ejemplares y algunas pruebas de artista, Porter inició con *Arruga* una fase de su obra en la que exacerbaría el juego entre ilusión y realidad, bidimensión y tridimensión, gráfica y fotografía, explorando los ambiguos diálogos entre la imagen “original”, la “representación” y la “reproducción”. Poco después, desde inicios de 1969, puso a prueba estas búsquedas en el circuito latinoamericano, en el que incurrió junto a Camnitzer: durante ese año la pareja se presentó junto a Castillo con una muestra del NYGW en el Museo de Bellas Artes de Caracas y, los dos solos, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y en las *Experiencias 1969* del Instituto Torcuato Di Tella en Buenos Aires (DOLINKO, 2009, p. 30-41).

En la muestra del NYGW en el Museo de Bellas Artes de Caracas, Porter continuó indagando sobre la imagen del papel arrugado (Imagen 5). La idea era llevada al espacio a través de una ambientación realizada por una sumatoria de papeles con arrugas impresas; junto a estas impresiones montadas en la pared, también había blocks de hojas para que el público pudiera arrancar y abollar. La artista había partido de la imagen de un grabado suyo hecho con barniz blando al que luego mandó a reproducir en offset en una imprenta comercial. Asimismo, junto a la instalación, exhibió algunos de sus grabados sobre el tema de la arruga cuya textura también se había obtenido con la técnica del barniz blando.

■ 66



Imagen 5 - Liliana Porter, 1969, instalación, offset, Museo de Bellas Artes de Caracas.

Con esas series de arrugas gráficas cuidadosamente impresas, la artista argentina representaba una sucesión de papeles desprolijos, diametralmente opuestos a la ortodoxia de la disciplina pero también al acto directo y “mecánico” de Rauschenberg. Porter desandaba el camino de la retórica de la realización de una *bella obra* al presentar, sutil y cuidadosamente, una contracara del énfasis en el aspecto técnico que había caracterizado a la realización indirecta y virtuosista de la estampa. Sin embargo, no era una impronta directa sino una cuidada mediatización de este elemento desechado por la sociedad de consumo: un desecho cuidadosamente rehecho.

Referencias

AA.VV. **Berni**: narrativas argentinas. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.

_____. **Liliana Porter**. Fotografía y ficción. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta-Malba, 2003.

_____. **Liliana Porter**. Obra gráfica 1964-1990. *Exposición Homenaje*. San Juan de Puerto Rico: IX Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, 1991.

CAMNITZER, Luis. A redefinition of the Print. **Artist's Proof**, n. 9-10, 1966.

_____. Primer manifiesto del New York Graphic Workshop. New York: 1964. In: **Luis Camnitzer, José Guillermo Castillo, Liliana Porter-**

New York Graphic Workshop. Caracas: Museo de Bellas Artes. 1969.

_____. Grabado. Una colonia de las artes plásticas. **Studio Camnitzer**. Buenos Aires: Museo Nacional del Grabado, 1997.

_____. El New York Graphic Workshop. **Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña**, San Juan de Puerto Rico, año 5, n. 10, (segunda serie), 2004.

DOLINKO, Silvia. **Arte plural**. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

_____. To Develop Images from Thoughts. The South American Travels of the New York Graphic Workshop. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (ed.). **The New York Graphic Workshop (1964-1970)**. Austin: The Blanton Museum of Art-The University of Texas at Austin, 2009.

_____. El hipopótamo en el bazar: quiebres a la tradición francesa en la obra de Jean Dubuffet. In: **Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis**. Buenos Aires: CAIA, 2003.

DUBUFFET, Jean. Notes pour les fins-lettrés. In: _____. **Prospectus et tous écrits suivants**. Paris: Gallimard, 1966. Vol I.

FOSTER, Hal. **El retorno de lo real**: La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.

GIUNTA, Andrea. **Vanguardia, internacionalismo y política**. Arte argentino en los sesenta. Buenos Aires: Paidós, 2001.

HOPPS, Walter; DAVIDSON Susan (ed.). **Robert Rauschenberg**: A retrospective. New York: Guggenheim Museum, 1998.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; DAVILA-VILLA, Ursula (ed.). **The New York Graphic Workshop (1964-1970)**. Austin: The Blanton Museum of Art-The University of Texas at Austin, 2009.

ROBERTS, Sarah. Automobile Tire Print. **Rauschenberg Research Project**, July 2013. San Francisco Museum of Modern Art. Disponível em: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25845/essay/automobile_tire_print>.

ROSSI, Cristina (ed.). **Antonio Berni**. Lecturas en tiempo presente. Buenos Aires: Eudeba-Eduntref, 2010.

VIÑALS, José. **Berni**. Buenos Aires: Imagen Galería de Arte, 1976.