



Universidad de  
**San Andrés**

**Universidad de San Andrés**

**Departamento de Humanidades**

**Licenciatura en Humanidades**

**Grupo Grabas. Delia Cugat, Sergio Camporeale, Pablo Obelar y  
Daniel Zelaya (1971-1978)**

Experiencias de recuperación de la tradición y de renovación del grabado

Autor: Carlos Suárez Medrano

Legajo: 30220

Mentora: María Lía Munilla Lacasa

Buenos Aires, marzo de 2023

*A mis papás, Alicia y Ramón, por ser mi ejemplo a seguir, enseñarme que con amor se llega a todos lados y por confiar incondicionalmente en lo que decido,*

*A mis hermanas, Noe y Cande, por abrazarme en todo momento, enseñarme a ser mejor persona y hacer que la vida sea hermosa,*

*A Cay, mi hermana del corazón, por sostenerme, acompañarme y por tantas risas y llantos compartidos,*

*A Eli, Toia y Alejo, también hermanos del corazón, por estar pendientes de mí y por escucharme hasta en los momentos más estresantes,*

*A Lía, por ser mi guía en todo este proceso, por ayudarme a no bajar los brazos y por compartirme su sabiduría para la vida profesional,*

*A Clara, por sus palabras, su cariño y por poner toda la Galería a disposición para esta tesis,*

*A Caro y Cande, por el apoyo cotidiano, por el cariño y por hacerme sentir que cuento con ellas para todo,*

*A Sergio Camporeale, por creer en este proyecto y por abrirme las puertas de su vida,*

*A Marina Obelar, Laura Zelaya, Gloria Priotti, Fernando Davis, Silvia Dolinko y a las distintas instituciones que me aportaron sus materiales desinteresadamente,*

*A amigos y compañeros de la Universidad, de los que aprendí un montón y por el apoyo,*

*A los profesores de San Andrés, en especial a los de Humanidades, por transmitirme su pasión,*

*A todas las personas que me crucé en estos años y me dieron una palabra de aliento para terminar esta etapa,*

*A todas las personas que necesitan un empujón, les digo que es posible salir de los momentos más difíciles.*

## Índice

1. Introducción.	2
a. Estado de la cuestión.	4
b. Metodología y marco teórico.	5
2. Breve recorrido por el campo artístico argentino.	7
3. Inicios del grupo Grabas.	11
4. Las primeras exposiciones.	17
a. Las exposiciones en la galería Carmen Waugh.	18
b. Las carpetas de grabados de 1973.	21
c. Una visión humanista del arte.	22
5. La relación con Marta Traba y la construcción de la trayectoria internacional.	25
6. Experiencias alternativas para la difusión del grabado.	30
a. Los objetos seriados.	29
b. Grabas en la revista Crisis.	32
c. El corto de Arnaldo Valsecchi.	38
d. La exposición en Bonino en 1976.	42
7. Los últimos años del grupo.	47
8. Consideraciones finales.	50
9. Bibliografía.	52
10. Corpus de imágenes.	57
11. Anexos.	82



Universidad de  
**San Andrés**

*El grupo da una fuerza que no tiene el individuo*

Sergio Camporeale

## 1. Introducción

El grabado es una de las disciplinas artísticas que ocupa un lugar de relevancia no solo en la historiografía nacional desde comienzos del siglo XIX — sino también —y principalmente— en la producción de imágenes a nivel local e internacional.<sup>1</sup> Un siglo después, su vínculo con la tradición se reconfiguró a partir del surgimiento de miradas diferentes y rupturistas sobre su estatuto. El desarrollo de nuevas prácticas amplió la concepción del grabado, relacionado a ciertas prácticas previas como la litografía o la xilografía. En el panorama de los sesenta, el grabado como disciplina artística atravesó un proceso de cambios y reestructuraciones ligadas con la experimentación. La forma en la que se radicalizó el vínculo entre los artistas y el contexto social y político hacia finales de la década marcó el rumbo de los tiempos venideros (Longoni y Mestman, 2008). Asimismo, la influencia de las políticas del desarrollismo alentó, en cierto sentido, múltiples esfuerzos para reconfigurar los parámetros tradicionales en los que se inscribía el arte. Se puso en crisis la idea de la legitimación, sobre todo la de las instituciones de mayor relevancia, como museos y galerías.

Los distintos espacios de producción impulsaron nuevas formas de hacer circular las obras y de insertarse en los circuitos ya existentes. En particular, la disciplina del grabado y la gráfica también renovó sus prácticas. El enfoque estaba puesto en la creación de un nuevo vínculo con el público, diferente al que existía desde las décadas anteriores. El crecimiento de la sociedad de consumo y la centralidad de los medios de comunicación en este proceso marcaron los nuevos horizontes que se perseguían. Así, “si la búsqueda de un nuevo público de arte había formado parte del marco programático de las vanguardias sesentistas, en la primera mitad de los 70’, esta implicación y participación del espectador es interpretada como una búsqueda de un arte popular” (Davis, 2005, p. 6).

---

<sup>1</sup> Se denomina grabado al proceso por el cual se genera una estampa. Implica la realización de incisiones sobre una plancha de metal o madera para producir una matriz, la que luego es entintada con el objetivo de traspasar, por medio de la impresión, la imagen incidida al papel o a cualquier otro soporte. La matriz posibilita el estampado múltiple de la imagen. [...] La clasificación de los sistemas de grabado se organiza de acuerdo al tipo de incisión que se realiza sobre la matriz, de manera que el procedimiento de entintado puede realizarse sobre relieve o en hueco. Entre los primeros se encuentra la xilografía y la linografía, en tanto que la estampación en hueco [...] técnicas como el aguafuerte y el aguatinta, entre otras. Las técnicas de grabado también reciben su nombre de acuerdo al tipo de soporte en que se ejecuta el procedimiento: piedra (litografía), madera (xilografía) o metal. Generalmente, suele ubicarse a la litografía y a la serigrafía bajo la categoría de grabado, aunque el sistema utilizado en ambos casos es planográfico y no comporta ningún tipo de incisión sobre la matriz. (Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, s.f.)

En este escenario, surgió el grupo Grabas (Grabadores de Buenos Aires), un grupo de artistas fundado a comienzos de los setenta e integrado por Delia Cugat, Sergio Camporeale, Pablo Obelar y Daniel Zelaya. Sus obras, realizadas con diferentes técnicas de grabado, reflejaban la alienación y maquinización presentes en la realidad del momento. No se trataba de obra colectiva, sino que cada uno de los artistas desarrollaba individualmente su propio trabajo, su estética, pero se producían intercambios grupales para enriquecer las propuestas. Estos cuatro artistas compartieron el taller y allí crearon una dinámica de trabajo que les permitía aprender las técnicas de los demás.

La producción de Grabas se puede enmarcar en el proceso de redefinición de prácticas y formas de difusión de la obra gráfica en los setenta. En este sentido, el propósito de crear obras para una sociedad de consumo en crecimiento implicaba un intento de democratización. Este grupo de artistas entendía que el grabado, con su carácter múltiple, reproducible y accesible por su bajo costo, podría ser un instrumento para ampliar el público tradicional del arte. La serigrafía como forma de arte impulsó más aún esta búsqueda.

Como grupo, buscaron insertarse en el contexto urbano local, a través de grabados y objetos seriados que denunciaban la alienación y maquinización presentes en la realidad del momento. Fueron avalados en su época nacional e internacionalmente por artistas, críticos y galeristas: Galería Bonino, Carmen Waugh, Marta Traba, Jorge Glusberg, entre otros. Su relevancia fue tal que estuvieron presentes en distintos circuitos, tanto locales como internacionales; en concursos, bienales y exposiciones en galerías y museos, y también en diarios y revistas.

Si bien estuvieron presentes en los espacios tradicionales de legitimación del arte, su producción se logró escindir al participar en el tiraje de la famosa revista *Crisis* (Dolinko 2009). Se puede encuadrar su actividad entre los años 1971 y 1978, en un contexto signado por las tensiones política. Este marco de creciente violencia condicionó a los artistas: muchos de ellos fueron censurados y perseguidos, y también se enfrentaron al exilio. Hasta el presente, persiste el interrogante por la manera en la que este grupo introdujo un mensaje con connotaciones políticas mediante el apoyo de instituciones estatales.

En el siguiente trabajo se analizarán diferentes episodios de la historia de Grabas, que se extiende más o menos entre 1971 y 1978. Se describirán diferentes momentos de la inserción de su obra en los circuitos tradicionales del arte durante la primera mitad de la década de los

setenta. En el contexto del crecimiento de la sociedad de consumo, el grabado fue considerado un instrumento para multiplicar las posibilidades de reproducir imágenes y, con ello, el acceso al arte. Se analizará cómo está presente esta idea de democratización, de “arte para todos” (Dolinko, 2003), en los esfuerzos del grupo por expandir el acceso a los grabados a las clases medias.

Se busca comprender en qué medida su inserción en determinados circuitos tradicionales del arte contribuyó a la creación de redes de contacto y fomentó su participación en diversos eventos de la cultura. En ese sentido, se analizará el vínculo del grupo con personalidades del medio artístico relevantes en la década como la galerista Carmen Waugh y la crítica de arte Marta Traba. Asimismo, se reflexionará sobre el contraste entre las obras y los discursos difundidos en los espacios tradicionales y aquellos reproducidos en los medios gráficos de comunicación. Además, se describirá la estrategia de producción de objetos seriados de uso cotidiano, como cajas y alfombras. Se evaluará en qué medida se reflejó su visión de estos objetos como instrumentos para volver accesible al público la compra de obras de arte. El propósito central será reflexionar sobre el rol que cumplió el grabado en el intento por democratizar el acceso a los bienes culturales, con sus alcances y limitaciones.

### **1. a. Estado de la cuestión**

Las investigaciones académicas sobre la obra del grupo Grabas son limitadas en el campo de las artes visuales. Suelen encontrarse menciones breves a su trabajo en el contexto de la serigrafía de la década de los setenta. No obstante, para esta investigación en particular son de vital importancia los aportes de la historiadora del arte Silvia Dolinko y del investigador Fernando Davis. Asimismo, es relevante la investigación de María José Herrera sobre el estado de las artes visuales de la década del setenta.

Por un lado, Dolinko dedica una parte de un capítulo de su tesis doctoral *Arte plural* (2012) al estudio de este grupo de artistas. Entre sus aportes, describe la tensión que existió entre arte de consumo/arte de contemplación en el contexto de aquella época. Esta oposición implicó una pregunta por la concepción del público como sinónimo de pueblo y por la clase social de las personas que accedían a los grabados. La autora ubica a la producción gráfica en un “cruce contradictorio” (p.362): mientras que en el panorama artístico proliferaba el discurso de la desmaterialización de la obra, el grabado se presentó como un producto tangible, de fácil

reproducción y como producto-artístico-comercial accesible para las masas populares. En esta expansión del producto tangible, fue vital el rol de la tecnología comunicacional en una sociedad del espectáculo.

Tal como sostiene Dolinko (2003), los miembros de Grabas se consolidaron como artistas profesionales del grabado, con formaciones diversas en instituciones tradicionales de prestigio. Eligieron hacer circular sus obras de manera intensiva en museos, galerías de arte y bienales. También, participaron de premios, algunos patrocinados por el Estado Nacional, y contaron con la promoción de Marta Traba, una de las críticas de arte de mayor renombre en ese momento. Eligieron la vía formal del circuito artístico para su difusión, contrapuesta a la elección por la apropiación de los espacios urbanos que habían optado otros grupos de artistas. Su oposición a la línea institucional se reflejó en su participación en la revista *Crisis*. Eligieron esta estrategia para concretar su aspiración a alcanzar el mayor número de público. Para ello, la compra de la revista incluía la adquisición de alguna serigrafía firmada por Grabas (Dolinko, 2009).

Por otro lado, Fernando Davis (2005) analiza el vínculo entre el grabado, el desarrollo tecnológico y el campo de las comunicaciones. El grupo desarrolla un tipo de técnica que recupera el lado artesanal de la producción de grabados, característico de la tradición de la disciplina, con los nuevos aportes de la tecnología para la reproducción de imágenes y para su distribución. La obra seriada se contextualiza en las condiciones que ofrecen las urbes industrializadas como Buenos Aires. En ese paisaje urbano y de las comunicaciones, la imagen satura los espacios y se cruzan múltiples registros. Otro de los aportes de este investigador es el análisis que hace de los textos curatoriales de algunas exposiciones, de los que rescata el carácter disruptivo que las instituciones percibían en las obras del grupo. Por último, Davis (2014) desarrolla la idea de la serigrafía como un objeto-múltiple que expande los horizontes de la gráfica. Así como en las ciudades se repiten y superponen imágenes, el lenguaje artístico puede reproducir esta simultaneidad a través de estos objetos.

### **1. b. Metodología y breve marco teórico**

Para el análisis, se describen las características de las fuentes seleccionadas. Entre ellas, se tienen en cuenta su origen y autor, la institución o el medio de comunicación del que provienen. Además, se describe el conjunto de obras del grupo Grabas representadas en cada material. Se



tiene en cuenta qué tipo de vía de difusión tuvo cada uno de los materiales. Cabe aclarar que estas fuentes provienen de archivos institucionales (MNBA, MAMBA, Fundación Espigas), del archivo de la Galería Jacques Martínez, de archivos familiares de los miembros del grupo y de los documentos personales de Sergio Camporeale.

Para la reflexión crítica en torno a los materiales, se recurrirá a diferentes núcleos conceptuales. Uno de ellos se vincula con las ideas de la sociología de la cultura en torno al campo artístico. Son necesarios para poder comprender cómo se desenvuelven las relaciones entre los artistas y las instituciones —o el Estado— y entre el artista y el público. Uno de los autores de mayor relevancia para este estudio es Bourdieu (1995; 2010) que describe al campo artístico como un espacio social, formado por productores y productos que provienen de determinada cultura ilustrada. En este espacio, las instituciones se vuelven instancias que legitiman ciertos tipos de arte y establecen parámetros de lo que se considera una obra. El aporte de la sociología resulta relevante para comprender cómo las decisiones de las instituciones contribuyen en las pugnas por el poder simbólico. Los sectores de mayor capital, tanto político, como económico y social, delimitan los ámbitos que se consideran de consagración o éxito dentro del arte (Williams, 1994). Este acercamiento se puede aplicar al estudio de los grabados en tanto bienes simbólicos. Por un lado, son mercancías a las que el público puede acceder por un bajo costo, debido a su producción seriada. Por otro lado, son objetos simbólicos en tanto su adquisición reviste de cierto estatus a su comprador.

El otro núcleo de herramientas para el análisis se vincula con la circulación de obras de arte y el rol de los medios de comunicación. En la década de los setenta, con las renovaciones estéticas introducidas en el arte gráfico, también hubo un incremento del mercado del arte en el país (Andrada, 2015; Baldasarre y Usubiaga, 2019). Las estrategias de masificación de las obras permitieron que se incrementaran las ventas y adquisiciones de obras. Los agentes pertenecientes al ámbito privado, como las galerías, se volvieron centrales en el proceso de promoción de estas dinámicas económicas. La circulación de obras pretendía ampliar su mercado de consumidores, pero fracasó al limitarse a determinados círculos de la clase alta. Estos conceptos económicos se vinculan con los aportes de la sociología de la cultura: a pesar de que las obras se volvían accesibles, existía algo en el aura o en el estatuto del arte que no las volvía de consumo masivo.

Uno de los principales focos al momento de evaluar la circulación es el rol de las instituciones privadas (López Anaya, 1963). Estas fueron quienes alentaron la participación de artistas, como grupo Grabas, en circuitos internacionales del arte. Incluso, algunos empresarios privados también participaron de estas dinámicas. Tal como sostiene Bugnone (2013), “el circuito de galerías y talleres volvieron a ser preponderantes a partir del golpe de estado [del año 66] porque la calle se tornó peligrosa” (p. 5). En su análisis, utiliza una serie de parámetros para analizar la forma en la que circularon las obras en el campo cultural de la década. Algunos de ellos —como el tipo de sostenimiento económico, los criterios de producción de la obra y los tipos de prácticas que se realizaban— serán herramientas necesarias para interpretar la actividad del grupo Grabas.

## **2. Breve recorrido por el campo artístico argentino**

Para comprender mejor la trayectoria del grupo Grabas, es necesario hacer una breve recapitulación de los procesos históricos y las transformaciones en el arte desde fines de la década del sesenta hasta la década siguiente. En los diez años entre 1966 y 1976, se alternaron dictaduras y gobiernos democráticos en nuestro país. Sin dudas, esa experiencia marcó la existencia de tensiones en distintos planos del contexto argentino: esto no solo afectaba a las decisiones políticas y económicas, sino que también influyó en el campo cultural y artístico. En nuestra historia nacional, el Cordobazo inauguró en mayo de 1969 un período conocido por la lucha de calles. A partir de este episodio, la insurgencia armada tiene una presencia central en el escenario político. En esa década,

[e]n el marco de lo que Juan Carlos Portantiero caracteriza como “crisis orgánica”, se suceden el declive de la dictadura de Juan Carlos Onganía, la dictadura de transición de Alejandro Lanusse y su impulso para constituir un Gran Acuerdo Nacional, las elecciones de marzo de 1973 y la llamada “primavera camporista”, la liberación de los presos políticos, la toma de radios y escuelas en medio de un creciente activismo político masivo y la peronización de las capas medias, el regreso de Juan Domingo Perón al poder luego de diecisiete años de exilio, su breve y conflictivo gobierno hasta su muerte en 1974, la asunción del gobierno por su viuda, María Estela Martínez, el Rodrigazo. (Longoni, 2012, p. 358)

En el plano económico, las políticas desarrollistas impulsaron un crecimiento económico, así como también una rápida industrialización en el país. Esto tuvo un impacto directo en la cultura y en el consumo de masas. Así, por ejemplo, los jóvenes tuvieron la oportunidad de retrasar su inserción en el mundo laboral gracias a que sus padres estaban económicamente estables. Además, la década del sesenta se caracterizó por el incremento de familias de clase media cuyos hijos tenían la oportunidad de estudiar en las universidades públicas. Fueron estas clases

medias las que también empezaron a consumir y comprar el arte producido por las nuevas propuestas de las vanguardias.

Sobre esto, cabe destacar que esta década fue importante para el desarrollo de nuevas estéticas en el arte argentino. Estuvo signada por el esfuerzo de construir un programa internacionalista que insertara a los artistas locales en el panorama mundial (Giunta, 2014). Para ello, fue vital el apoyo y financiamiento del Estado y de capitales provenientes de sectores privados. De la misma manera, la relación con los medios de comunicación y la experimentación con las distintas técnicas y materiales impulsó el desarrollo del arte pop, los *happenings* y las *performances*. Se modificaron las relaciones con el público, que pasaron a ser partícipes de la obra y así se volvieron más difusos los límites entre arte y vida. Incluso mutaron las relaciones con las instituciones: el Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella se había constituido como uno de los principales promotores de la escena local.

Desde fines de la década del sesenta, las discusiones sobre el sentido, la función y la relación del arte y la política se intensificaron. Este acercamiento tan estrecho entre arte y política hizo que se pensara sobre la necesidad de la figura del artista revolucionario, comprometido con los procesos políticos. En este sentido, “el arte pasa a entenderse no como comentario de la política, sino como fuerza activadora, detonante, dispositivo capaz de contribuir al estallido” (Longoni, 2012, p. 359). En nuestro país, hitos culturales como el “Tucumán Arde” y las “Experiencias ‘68” del Instituto Di Tella expresaron esa radicalización de la política e hicieron que el año 1968 fuera “incandescente” (Giunta, 2014, p. 102). Así fue que durante esta etapa se disolvieron muchos grupos vanguardistas y, en muchos casos, sus integrantes abandonaron el arte para pasar a la lucha armada. La violencia se encontraba presente en las distintas esferas de la vida cotidiana.

En la transición a los setenta, se produjo una “radicalización de los lenguajes; de desmaterialización de las formas y materialización de los contenidos, y el contexto social como ineludible marco de interpretación de la obra” (Herrera, 2014a, p. 121). La experimentación con la tecnología tuvo consecuencias en las tendencias geométricas y el *Minimal Art*, como así también con los medios masivos de comunicación. Las tendencias conceptualistas —que ya se exploraban desde la década anterior— se profundizaron con el aporte del estructuralismo, la semiótica y las ciencias de la comunicación. Este giro hacia lo conceptual y el arte de los medios ya se auguraba en una portada de la revista *Primera Plana* de 1969: la muerte de la

pintura.<sup>2</sup> En otro episodio, en 1971, el artista Federico Manuel Peralta Ramos colgaba en la pared de la galería Arte Nuevo un letrero con la frase “Cuidado con la pintura”, para confundir a más de un espectador. En aquel entonces se consideraba que esta técnica había perdido su vigencia frente al avance de otras más experimentales. Asimismo, había sido abandonada por muchos artistas por considerarla elitista y sin vínculo alguno con la realidad social de la época (Davis y Longoni, 2014).

En la década del setenta, hay distintas búsquedas de un arte vinculado a lo popular y nacional, como así también a lo latinoamericano. En algunos casos, como el de los artistas vinculados al arte correo y al Centro de Arte y Comunicación (CAYC), se habla de un “arte ideológico [que] toma partido por una concepción regionalista de los problemas sociales” (Herrera, 2014a, p. 129). El arte de sistemas, nombre acuñado por Jorge Glusberg, director del CAYC, apuntó a un tipo de arte relacionado con la metodología de la ciencia, con la comunicación y la necesidad de crear un arte seriado, reproducible, de una difusión masiva. De esta corriente, podemos destacar la obra conceptualista desarrollada por artistas como Víctor Grippo Juan Carlos Romero y Margarita Paksa. Otra de las tendencias en el arte de la década fueron los nuevos realismos que repensaron la tradición, con exponentes como Pablo Suárez, Héctor Giuffré y Antonio Berni.

Para aquel entonces, el grabado también había despertado un interés renovado (Herrera, 2014b). En 1960, Oscar Pécora, un dibujante y coleccionista, había creado el Museo del Grabado en donación al Estado.<sup>3</sup> Además, se había creado el Gabinete de Estampas en el Museo Nacional de Bellas Artes como estrategia para visibilizar y legitimar la disciplina con un marco institucional. Otra experiencia importante fue la creación del Club de la Estampa, proyecto encabezado por el artista Albino Fernández, que luego se convirtió en Cooperativa de Trabajo Limitada. Por su parte, el artista Eduardo Audivert y el galerista Víctor Najmías fundaron el Gabinete del Grabado, que consistía en un círculo de ahorristas que les permitía a sus miembros acceder a estampas por muy bajos costos. Justamente, su bajo costo y la facilidad para su reproducción fueron factores que hicieron que este tipo de obra múltiple circulara en una mayor audiencia. Así fue entendido en la década del setenta, “cuando algunos artistas buscaron con él

---

<sup>2</sup> Ver Anexo I con la portada de la revista Primer Plano.

<sup>3</sup> El proyecto del Museo Nacional del Grabado recién se concretó en 1983.

democratizar el acceso al arte y desbaratar el fetichismo de la obra caracterizada por su unicidad” (p. 209).

El caso de los xilcollages de Antonio Berni, premiados en la Bienal de Venecia en 1962, marcó el espíritu de experimentación que perduró en el campo del grabado durante los años venideros. La serie de obras de *Juanito Laguna* se destacó porque, a las xilografías propiamente dichas, el artista les añadía chapas o maderas para expandir las posibilidades expresivas de la obra. Es decir que “[j]unto a la fuerte impronta de la imagen figurativa aparecen destacadas las particularidades formales de los contornos y recortes de esos elementos adheridos o clavados que, cohesionados en la superficie bidimensional de la estampa, refuerzan el contexto del personaje” (Dolinko, 2012, p. 199). Berni había recuperado dos técnicas de la tradición artística, el collage y la xilografía, las había superpuesto y había expandido sus límites mediante la experimentación. Así, por ejemplo, las xilografías tenían tamaños inusitados para la época y el uso de los materiales desechados “proponían un cruce entre “alta cultura” y “baja cultura”, poniendo en tensión las definiciones tradicionales desde una nueva sensibilidad” (p. 195).

El boom de la literatura latinoamericana y de las ediciones literarias coincidió con el desarrollo de proyectos de difusión del grabado. Su propósito era ir más allá del coleccionismo convencional y llegar a las nuevas clases medias, para desarticular la idea del arte como patrimonio de unos pocos. Por ejemplo, editoriales como Eudeba empezaron a circular obras de la literatura argentina acompañados por obras gráficas de artistas como Luis Seoane o Raúl Soldi, e incluso de los Artistas del Pueblo. Con el tiempo, crecieron exponencialmente las exposiciones de grabadores, jóvenes y consagrados, y los artistas argentinos empezaron a participar en bienales de grabado de todo el mundo. Incluso surgieron premios importantes en la escena local, como el Premio Guillermo Facio Hebecquer de la Academia Nacional de Bellas Artes, que le dieron a este campo del arte aún mayor estatuto.

Como bien sostiene Dolinko (2012),

[e]n conjunción con las búsquedas experimentales de los artistas y el impulso institucional, el auge del grabado argentino en los años sesenta -cuantificable desde la sincronía de los proyectos de difusión, la multiplicación de sus espacios de visibilidad y la sostenida recepción de la prensa- también implicó una voluntad de desacralización del acceso al discurso visual-cultural para sectores ampliados de público.

Ese intento continuó en la década siguiente, pero se vieron los límites materiales y simbólicos que tenía la idea de volverlo accesible para todos. También se sostuvo el impulso de

experimentación con los materiales y soportes, como así también en las estrategias para hacer circular este tipo de obras. A esto, hay que sumarle el aporte de los avances tecnológicos: la fotografía y las computadoras fueron herramientas que enriquecieron estas experimentaciones. Además, “fue el momento de furor de la serigrafía, técnica que se difundió con gran éxito en el país” (Herrera, 2014b, p. 209). El grupo Grabas se insertó dentro de este contexto y fueron exponentes en la expansión de los límites de esta técnica.

### 3. Los comienzos del grupo Grabas

En 1965, una serie de grabadores argentinos se habían reunido en la Galería Proar con el firme propósito de concretar un proyecto: editar grabados en tirajes numerosos (Dolinko, 2012).<sup>4</sup> Entre ellos, podemos destacar a algunas figuras como Antonio Berni, Víctor Rebuffo, Aída Carballo, Juan Batlle Planas, Líbero Badii, Pompeyo Audivert, Daniel Zelaya, Norberto Onofrio, Osvaldo Romberg, Fermín Eguía y Oscar Pécora, que eran para ese entonces artistas de una generación reconocida, junto a algunos jóvenes. Fue Albino Fernández el que lideró el proyecto y se creó el Club de la Estampa de Buenos Aires, como forma de difundir el grabado a gran escala.<sup>5</sup> En plenos años de la expansión del consumo cultural de las clases medias, los asociados a este club podían acceder mensualmente a una nueva obra de arte. Este proyecto tenía antecedentes locales como el Club de Grabado de Mendoza, y antecedentes en otros países latinoamericanos como los clubes de Montevideo y Brasil. Se caracterizó por tener un trato cercano con el circuito tradicional de galerías de arte, y por reeditar obras de maestros del grabado como Adolfo Bellocq, reconocido por su producción marcada por el compromiso social con la realidad en décadas anteriores.

Además de Bellocq, otro de los *Artistas del pueblo* que fue revisitado en su carácter de artista comprometido fue Guillermo Facio Hebequer. Si bien la recuperación de su figura empezó como iniciativas particulares de ciertos artistas, en 1967 cobró relevancia institucional con la implementación del Premio Bienal de Grabado Guillermo Facio Hebequer en la Academia Nacional de Bellas Artes (ANBA). Lo paradójico de la elección estaba en el marcado carácter en contra de las instituciones del campo artístico que demostraba el homenajeado. La institución de un premio especial para el grabado parecía un síntoma de la mayor relevancia

---

<sup>4</sup> Catálogo disponible en el Anexo II.

<sup>5</sup> La Galería Witcomb comercializa en el presente esas estampas del Club, que eran de un tiraje de 500 en general.

que se le daba a la disciplina. En la entrega de distinciones de la primera edición del premio, en la Galería Van Riel, surgió la discusión sobre priorizar la tradición artística o abrirles paso a las nuevas corrientes experimentales.

En la segunda edición, en 1969, también en las salas de Van Riel, participaron Carballo, Fernández, Onofrio, Rebuffo, Romberg, Zelaya y también Ana María Moncalvo, Alberto Nicasio, Mabel Rubli e Ideal Sánchez. En las participaciones de Zelaya en el *Club de la estampa* podemos ver algunas de sus xilografías con una estética expresionista. En cambio, en el premio Hebequer podemos notar que interviene con sus imágenes realizadas con la técnica de la serigrafía. En el reglamento del premio no estaba especificada esta técnica y Zelaya consultó si era posible participar

con la técnica denominada serigrafía [que] se agrega a las ya tradicionales aguafuerte, xilografía y litografía. Esta técnica gráfica cuyos orígenes se remontan al estarcido practicado por los chinos [...] está considerada la más actual de las técnicas gráficas y es de mucho uso entre los artistas modernos. (Zelaya en Dolinko, 2012, p. 318)

El artista aprovecha el peso que tiene la tradición en el grabado y se remonta al estampado en seda de un tiempo remoto para justificar la relevancia de la serigrafía. Es curioso que recupere la tradición de esta manera y no que se valga de las experiencias con la técnica en el panorama del arte norteamericano del momento, con artistas referentes como Rauschenberg. En los premios siguientes la serigrafía adquirió aún mayor relevancia y se estableció en el circuito del arte.

En ese mismo año, el artista Sergio Camporeale incursionó por primera vez en la serigrafía. Fue invitado por el crítico Aldo Pellegrini a participar de la Bienal de París, en su rol de curador del envío argentino.<sup>6</sup> En una entrevista personal a Camporeale comentó que Pellegrini le había preguntado si tenía obra grande para mandar. Ante la negativa, Pellegrini le dijo

¿sabés que necesitarían? Grabado, porque no hay. “Ah -le digo- tendría que ver”. Estaba trabajando en publicidad como creativo y tenía conexión con todos los colegas que hacían los carteles en serigrafía de Geniol, jabón Lux y otros, y sin embargo eran carteles publicitarios, nadie usaba la serigrafía en el ambiente artístico. Le conté la historia a una persona que imprimía en papel y me invitó a su taller en Tigre. Toda esa gente me ayudó a hacer la obra. Yo hacía el dibujo en películas y ellos después lo pasaban al shablón. Ahí me di cuenta de cómo se hacía la serigrafía y dije “esto lo puedo hacer en mi casa”. (comunicación personal, octubre, 2022)<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Camporeale participó de la VI Bienal de París con las obras *Los sueños de la memoria I, II y III*.

<sup>7</sup> Entrevista personal realizada a Camporeale en octubre de 2022.

Unos meses después, Camporeale hacía sus propias serigrafías con una máquina que le habían armado especialmente para él. Unos años más tarde, en el Premio Hebequer de 1973, el artista presentó tres serigrafías e incluso el ganador de esa edición, Roberto Páez, había logrado el reconocimiento justamente con tres serigrafías.

En 1970, este impulso de experimentación con la serigrafía y de revalorización del grabado acercó a dos de los artistas ya mencionados: a Daniel Zelaya y a Sergio Camporeale. Zelaya se había formado en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y, como mencionamos anteriormente, durante la década del sesenta se había abocado al dibujo y al grabado.<sup>8</sup> Por su parte, Camporeale también había iniciado sus estudios en la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y los concluyó en la “Prilidiano Pueyrredón”.<sup>9</sup> Desde sus primeras exposiciones, el artista había mostrado preferencia por la pintura hasta su incursión en la serigrafía. En el contexto del cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella y los cuestionamientos de su programa internacionalista, ambos artistas tuvieron la idea de formar un grupo. Camporeale recuerda que Zelaya le decía

¿Por qué no hacemos un grupo? y yo le decía “¿Nosotros dos vamos a hacer un grupo?” Entonces lo llamamos a [Pablo] Obelar, nos reunimos y empezamos a pensar qué podíamos hacer. Y yo decía: “Acá falta una chica, no podemos ser cuatro tipos, es fulero.” (comunicación personal, octubre, 2022)<sup>10</sup>

Extendieron la invitación a participar del grupo primero a Pablo Obelar<sup>11</sup>, un artista nacido en Uruguay y que se había mudado a la Argentina, y a Delia Cugat, una artista argentina que también se había formado en la “Prilidiano Pueyrredón”.<sup>12</sup> La artista había iniciado su carrera vinculada al teatro, como escenógrafa y vestuarista. Para aquel entonces, Cugat vivía en Río de Janeiro y recibió la invitación en el contexto de una exposición de sus aguafuertes en la Galería Bonino.

De esta manera, en 1971, Delia Cugat, Sergio Camporeale, Pablo Obelar y Daniel Zelaya fundaron Grabas (Grabadores de Buenos Aires). Su taller, ubicado en una casa chorizo en San Martín y Paraguay, fue el punto de partida para todo el desarrollo de su producción. Ese espacio común y las charlas interminables en el café Florida Garden fueron los que forjaron el

---

<sup>8</sup> Ver anexo III con la biografía de Zelaya.

<sup>9</sup> Ver anexo IV con la biografía de Camporeale.

<sup>10</sup> Entrevista personal realizada a Camporeale en octubre de 2022.

<sup>11</sup> Ver anexo V con la biografía de Obelar.

<sup>12</sup> Ver anexo VI con la biografía de Cugat.



sentimiento de comunidad entre los artistas. Esa pertenencia fue la que les permitió experimentar con la gráfica y extender sus límites. Como sostiene Herrera (2014b), “con un taller colectivo para realizar la obra y discutirla, se propuso una práctica, el grabado, inserta en las condiciones de producción propias de la urbe contemporánea” (p. 209). Su principal objetivo fue hacer circular esta obra gráfica, en su carácter múltiple y accesible, por considerarla una estructura privilegiada de la comunicación y como medio de expresión de su reflexión en torno a la práctica artística.

En una entrevista realizada por la artista argentina Ana Godel (julio, 1974), los integrantes de *Grabas* remarcaron lo importante que fueron esas charlas, a veces de larga duración y muy apasionadas. En esos intercambios comenzaron a delinear los objetivos que compartían y definieron cuál iba a ser su perfil en el mundo del arte. Cada uno había tenido experiencias individuales distintas, con algunos puntos de contacto, pero en general con diferentes resultados y caminos en esa búsqueda de una plástica propia. A la hora de formar el grupo, esas individualidades se pusieron a disposición de un proyecto mayor. Más allá de sus particularidades, los unía una estética figurativa y la preocupación por lo humano. En palabras de Zito Lema (marzo, 1976),

[f]ue una aventura para cada uno, dejar de lado individualidades pero no de perderla, sino de ponerla a disposición del grupo para crecer de manera conjunta, así superar dificultades. Consideran que el trabajo en grupo, con todo lo que implica aprender a criticar y a tener una actitud crítica, generó un antes y un después en sus producciones artísticas. (p. 4)

Conformaron una perspectiva propia en un contexto artístico cuestionado desde distintos frentes, en el que no solo eran puestas en dudas las instituciones del campo cultural, sino que también se replanteó la vigencia de la pintura misma. Una generación de artistas jóvenes se preguntaba por la existencia y la necesidad y la posibilidad de seguir siendo de la pintura. Sin dudas, los *Grabas* “se vieron envueltos en el torbellino que suscitó el cuestionamiento del arte en su país y en todo el mundo” (Uribe, 1974, p. 22).

Frente a esta supuesta decadencia, pérdida de los valores tradicionales y de la falta de sentido del arte, los integrantes del grupo impulsaron un proyecto renovador del grabado. Uno de los principales debates se dio en torno a la necesidad de encontrar un quehacer artístico que fuera vehículo de lo que se quería transmitir. Se interesaron en la obra seriada, el arte multiplicable, por sobre la obra única. Vieron en esta la posibilidad de darle a su producción una mayor

proyección que pudiera ir más allá de los canales habituales, es decir, de las galerías y los salones oficiales. Tal como explicaba Delia Cugat en la entrevista con Ana Godel (julio, 1974),

[c]omo artistas que recibimos y emitimos información, dispuestos a tomar conciencia de lo que ocurre alrededor nuestro, percibimos en los otros ese mismo interés por ser emisores y receptores. En este sentido, la imagen seriada adquiere una extraordinaria importancia. Estamos inmersos en lo que se ha dado en llamar “el paisaje de la comunicación”: una atmósfera saturada de imágenes en la que se entrecruzan toda clase de circuitos visuales y auditivos, que forman una compleja y compacta trama. Sumergidos en esta realidad, tomamos de ella no solo lo que luego colaboraremos, sino también la forma de hacerlo y la técnica necesaria para transmitirlo. La obra seriada, como herramienta para la producción repetitiva de la imagen, es el medio más idóneo con que cuenta el artista de nuestros días para detectar y reflejar ese paisaje de las comunicaciones de que hablábamos. (p. 68)

Se trataba entonces de una propuesta común a nivel estético y de contenido, pero que también se vinculaba con el hacer técnico. El crítico de arte Carlos Claiman había escrito en un catálogo de *Grabas* de 1971 un texto que hizo las veces de manifiesto del grupo.<sup>13</sup> En ese texto, se recupera esta idea de la estructura de la comunicación y la participación de la imagen seriada en ella. Remarcaba la idea de que, en un paisaje urbano saturado de imágenes seriadas, la condición originaria y la sensibilidad propia del grabado le permitían tener una “vigencia análoga en otros niveles de la estructura de la comunicación” (s.p.), a diferencia de la pintura y la escultura. Claiman consideraba el trabajo de los nuevos grabadores inserto en ese paisaje, el cual reelaboraban con sus imágenes y con las técnicas que practicaban.

Para el grupo fue de vital importancia el desarrollo del *métier* u oficio gráfico, porque lo consideraban una herramienta para la comunicación con el espectador. En palabras de Camporeale, “nuestras obras son completas, pensadas y elaboradas como algo acabado: pero, sin ser un ensayo, son al mismo tiempo una propuesta para el espectador” (Godel, 1974, p. 68). Para concretar el proyecto de la obra seriada fue necesario un estudio profundo del aspecto técnico, aportado por las experiencias previas de cada uno. Con el intercambio grupal sostenido a lo largo del tiempo, se alcanzó un mayor dominio de la técnica y también una obra de mayor calidad. Uno aportó precisión en el dibujo, otro sus conocimientos en el trato del color, otro una mayor exigencia en la expresión gráfica, y otro el rigor y la fortaleza que necesita el grabado.

---

<sup>13</sup> Ver el anexo VII con el texto del Catálogo.

Los *Grabas* trabajaron la aguatinta, el aguafuerte, la litografía y la serigrafía. Esta última técnica fue la que inicialmente acercó a Zelaya y Camporeale, y que pasó de ser una herramienta de la gráfica publicitaria a ser una más dentro de las artes plásticas. Lo novedoso fue la apuesta por este procedimiento. Además, fue revolucionario en el panorama de América Latina por los aportes que se hicieron a partir de la investigación de sus posibilidades iconográficas y expresivas. En este sentido,

[1]la realización de sus estampas se cimentaba en un meticuloso trabajo sobre la imagen y sobre el factor cromático ya que, basándose en sucesivas impresiones de tintas de colores, obtenían una variedad de gradaciones que diferenciaba a sus obras de la generalidad de las estampas serigráficas, particularmente aquellas vinculadas al pop o a la afichística caracterizados por la resolución plana o poco matizada de las figuras. (Dolinko, 2012, p. 368)

Frente a las corrientes conceptualistas que se habían empezado a consolidar en la década del setenta en el contexto argentino, con la obra de artistas como Juan Carlos Romero, Edgardo Antonio Vigo, Liliana Porter y Luis Camnitzer, los *Grabas* recuperaron la importancia de la materialidad y la técnica. Si bien el escenario urbano y la relación con las personas aparece en sus obras, los integrantes del grupo “no pensaron la ciudad como espacio para su praxis” (p.369). Pusieron sus esfuerzos en hacer circular sus obras de manera intensiva en los circuitos artísticos formales, de galerías, museos y bienales. Como se analizará en capítulos siguientes, esta participación se dio tanto en la escena local, en galerías como Carmen Waugh, como en el panorama internacional. Asimismo, incursionaron en algunos medios alternativos para la difusión de la obra múltiple: diseñaron cajas con objetos y grabados para vender “exposiciones”, reprodujeron su obra en la revista cultural *Crisis* y diseñaron alfombras, objetos cotidianos de diseño. Incluso, participaron en la filmación de un corto.

Mientras que los *Grabas* se enfocaron en insertar sus obras en estos espacios, otros núcleos de artistas contemporáneos plantearon la necesidad de apropiarse del espacio urbano y, con ello, alcanzar una masificación de la circulación de los grabados. Este es el caso de Arte Gráfico Grupo Buenos Aires, fundado por Horacio Beccaría, César A. Fioravanti, Julio Muñeca, Marcos Paley, Juan Carlos Romero y Ricardo Tau (Dolinko, 2013). El trabajo en conjunto de este grupo se diferenció por su interés en difundir en espacios públicos, entre públicos no especializados, la disciplina del grabado. Hacían intervenciones-demostraciones en espacios como las plazas y también participaron en 1970 de *Exposhow*, una feria que mostraba el estado actual del universo comunicacional y las empresas del espectáculo —y que tenía un pequeño sector dedicado al arte—. Los *Grabas* construyeron su ideología de grupo en otros aspectos

diferentes. Su manera de comprometerse con los espectadores era a través de alcanzar un profundo desarrollo técnico de la obra, un gesto de responsabilidad que consideraban imprescindible para sus grabados.

#### 4. Las primeras exposiciones

La muestra “Grabado. Arte para todos” reunió en 1971 a cuarenta y dos artistas en la Art Gallery International de Buenos Aires. En la agenda apretada de actividades de este evento había “demostraciones prácticas de las técnicas de grabado, charlas a cargo de los artistas y proyección de material audiovisual cedido por el Fondo Nacional de las Artes” (Davis, 2005, p. 5). Como anuncia el catálogo afiche de esta exposición participaron grabadores como los Pompeyo y Eduardo Audivert (padre e hijo), Antonio Berni, Aída Carballo, Germaine Derbecq, César Fioravanti, Fernando López Anaya, Rómulo Macció, Pérez Celis, Víctor Rebuffo, Juan Carlos Romero, Raúl Soldi y los cuatro integrantes del grupo Grabas.<sup>14</sup> Esta era la primera muestra del conjunto en el escenario porteño. Como recupera Davis, la exhibición se proponía crear una conciencia del grabado en el público argentino. Para lograrlo, se buscaba revalorizar la estampa como una obra original. En este sentido, coincidía con el propósito de Grabas: que cada vez más espectadores accedieran a obras múltiples, no por eso menos originales, signo de la comunicación masiva de la sociedad del momento y al servicio de “las urgencias culturales” (ibid.).

Las iniciativas como las de Art Gallery International eran cuestionadas con ímpetu por la prensa y por los artistas. El potencial éxito en términos económicos de proyectos como el impulsado por esta galería, dirigida por Víctor Najmías y con el apoyo de Laura Buccellato, era desacreditado por contribuir a la destrucción del punto vital del arte.<sup>15</sup> Quienes se oponían a este tipo de eventos consideraban que era urgente un acercamiento de la praxis artística a la vida. Un cronista de *Primera Plana* se horrorizaba ante “la conquista de los medios de comunicación, el ataque frontal a la estructura comercializadora de los bienes engendrados por los creadores, la absoluta primacía del bien común, sobre las gratificaciones individuales” (ibid.). Propuestas de intervenciones directas en el entorno de las ciudades, como las de Arte

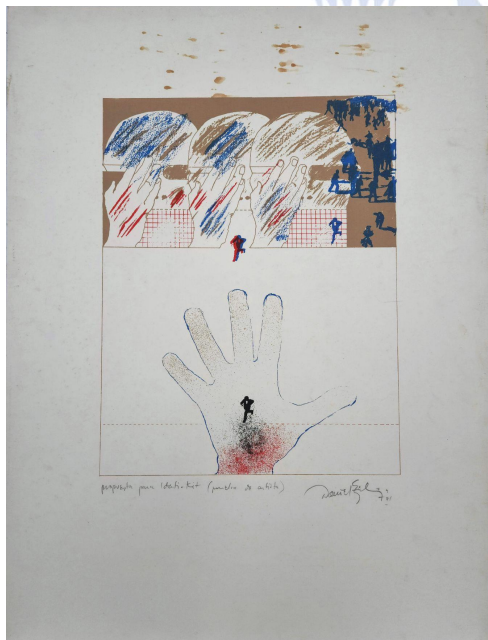
---

<sup>14</sup> Ver anexo VIII con el Catálogo-afiche.

<sup>15</sup> Najmías venía desarrollando desde fines de los sesenta un programa intensivo de difusión y comercialización de grabados. Participó activamente en la organización comercial de las Bienales de Grabado del Club de la Estampa. Además, había creado en 1975 junto al grabador Eduardo Audivert el Gabinete del Grabado, que se presentaba como un círculo para que ahorristas pudieran acceder a estampas.

Gráfico Grupo Buenos Aires (AGGBA), parecían responder a este tipo de exigencias. Por el contrario, los Grabas empezaron en esta muestra su carrera dentro del circuito de galerías. Ese mismo año también participaron del Homenaje a Alberto Durero en Leipzig, Alemania, en la Primera Bienal de Artes Gráficas en el Museo La Tertulia, en Cali, Colombia. Expusieron en la Galería Sciana Wschodnia de Varsovia, Polonia, y en el Museo de Arte Moderno de Miami, EE.UU.

#### a. Las exposiciones en la Galería Carmen Waugh



El año 1971 también fue importante porque marcó el comienzo de la relación de Grabas con la galerista chilena Carmen Waugh. Realizaron una exposición en la sede de la Galería en Santiago de Chile. De ese año, contamos con dos obras de Daniel Zelaya que quizás fueron expuestas en la sede chilena.<sup>16</sup> Una de las serigrafías se titula “*Propuesta para Identi-Kit*” y es una prueba de artista de 73x52cm.<sup>17</sup> En la imagen predomina una especie de diagramación geométrica, con líneas rectas y punteadas, sobre la que se superponen cabezas de perfil, manos y siluetas de personas en lo que parece ser un enfrentamiento o disturbio. Resaltan las distintas texturas con las que

trabaja Zelaya: combina colores planos con otros salpicados, e incluso algunos trazos que imitan al crayón. Al igual que las texturas, contrastan las figuras de gran tamaño (manos y cabezas) que tapan oídos y aplastan las figuras diminutas de estos seres humanos.

“*Siempre lo mismo*” (*identi-kit 2*), es una prueba de artista de 64x50cm.<sup>18</sup> Se retoma este contraste de formas geométricas con humanas, impresas sobre una caja prismática desarmada que contrasta con un fondo negro plano. En las solapas de la caja desarmada se puede leer

<sup>16</sup> Estas obras forman parte de la colección actual de la Galería Jacques Martínez (San Isidro). Jacques Martínez fue director de la sede porteña de la Galería Carmen Waugh hasta 1977, año en el que le compró a la galerista chilena el fondo de comercio.

<sup>17</sup> Ver en el corpus de obras.

<sup>18</sup> Ver en el corpus de obras.



palabras como “cortar, arrancar, apretar, extirpar, pegar fuerte”. Parecen referirse al contexto violento que atravesaba nuestro país a principios de la década. Las figuras humanas sugieren una forma de dominación, simbolizada por esas manos desconocidas que ponen palabras como “silenciar” en sus bocas.

Al año siguiente, en 1972, el grupo Grabas expuso por primera vez en la sede de Carmen Waugh de Buenos Aires. Ubicada en la calle Florida 948, la galería estaba en el centro de la escena cultural local. La noticia de esta inauguración circuló en los diarios y las revistas porteñas. Así, por ejemplo, Hugo Monzón escribía para *La Opinión* (septiembre, 1972) que era la primera vez que el grupo de artistas se presentaba solo, fuera del marco de un salón o una exposición colectiva. Lo primero que destaca Monzón es la “solidez de sus respectivos medios técnicos y la intensidad de un lenguaje expresivo muy diferente en cada autor” (p.22). Los describen como heterogéneos, pero “coincidente en el manejo de claves actuales, la búsqueda, selección, desarrollo de formas y estructuras que posibiliten la comunicación de hechos e ideas vinculados a la realidad contemporánea, que en algunos es filtrado testimonio y en otro trasposición subjetiva e

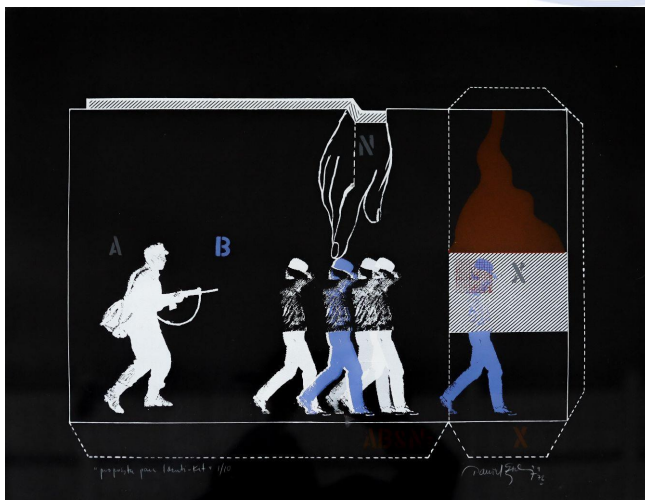


intencionada” (ibid.).

Tres de los cuatro artistas habían decidido exponer serigrafías. En las que expone Obelar, se evidencia la incorporación de recursos y posibilidades técnicas del mundo del dibujo, algunos elementos del diseño y principalmente la fotografía. La explota en dos sentidos: por un lado, como documento y, por otro, como repetición serial de algún asunto, como fragmento.

Desarrolla la trama óptica de sus obras y “conforma en ocasiones relaciones espaciales de interés, aunque las más felices son esas obras que revelan una estructura exigentemente significativa, que muestra un mundo cauterizado y no obstante, invadido por la corrosión, negado a lo vital” (ibid.). Sus serigrafías son en blanco y negro, con la irrupción de uno o dos tonos en un plano o marcando una forma. Esto se puede ver en esta serigrafía sin título, de 74x54cm, en la que se recupera un registro fotográfico, intervenido con un tono plano beige.<sup>19</sup> En el contraste blanco y negro, está presente la máscara de gas como elemento abrumador y alejado de lo vital.

En cambio, Camporeale experimenta con distintas capas de color y el diseño, con la influencia de la imaginería surrealista. Esta matriz se refleja en títulos como *De cómo se multiplicó y llegó a volar la pajarita de papel* o en *Libertad o los prodigios de un sueño*. En su obra hay una búsqueda obstinada de la perfección técnica, de la búsqueda del equilibrio visual, con “sus complejos mecanismos maquinarias fantásticas colmadas de engranaje y bielas-, la justeza y rigor de la factura, arbitrando sutiles relaciones e instrumentando un color que oscila entre el símbolo y lo ornamental” (Monzón, 1972, p.22).



Por su parte, Zelaya presentó obras de ese año y del anterior. Así, por ejemplo, volvió a exponer la obra ya analizada “*Siempre lo mismo*” y otras de la serie de los *Identi-Kit*. Un elemento que persiste es el uso del perfil de las piezas para armar intervenidas con otros elementos. Esto se repite en “*Propuesta para Identi-Kit*”, una serigrafía de 50x64cm, en la que la tortura y la persecución se materializan.<sup>20</sup>

Hay un soldado con un arma en la mano detrás de una fila de hombres que caminan con las manos en la nuca. Sobre ellos, una mano marca con el dedo índice la cabeza de estos rehenes. En el margen superior derecho hay una mancha roja que nos trae recuerdos de la *América invertida* (1943) de Torres García. En distintos puntos aparecen cruces, como marcas de

<sup>19</sup> Ver en el corpus de obras.

<sup>20</sup> Ver en el corpus de obras.

señalamiento. Como dice Monzón, Zelaya hace uso con mesura del material fotográfico y lo vuelve pictórico. Además, lo hace con la incorporación de claves señaléticas y entramados visuales. Sus estampas “alternan una rigurosa, elegante medida y la ruptura expresiva que dinamiza la superficie y trasciende significativamente” (ibid.).

La propuesta de Delia Cugat fue distinta: presenta aguafuertes, una de las técnicas más tradicionales del grabado. Presenta estampas sin título, en las que explora distintos escenarios-espacios, como villas imaginarias, terrones móviles y construcciones extrañas, con personajes que se parecen a guerreros o “arcaicos”. Sus superficies son “un campo para la fábula donde convergen todos los recursos de una artesanía realmente excepcional” (ibid.). Un dato a destacar es que en los recortes periodísticos que fueron consultados hay un patrón en común: se habla muy poco de las obras de Delia, se las describe someramente y tampoco contamos con registros visuales de la producción exhibida.

#### **b. Las carpetas de grabados de 1973**

Carmen Waugh fue “la primera galerista en Chile con la visión de abrir espacios y crear condiciones para que los artistas mostraran su obra” (Zerán, 2012, p.51). Se había rodeado de muchos artistas y estaba convencida de que el arte podía ser una manera de sustentarse. En 1969, Carmen abrió la galería en Buenos Aires, en la que supo acoger a la vanguardia artística de la década y visibilizar su talento. En 1973, la galerista se instaló en Madrid y creó la galería Aele, con el proyecto de difundir el arte latinoamericano en el Viejo Continente. El grupo Grabas había formado parte de esa joven generación de artistas que encontró en Carmen Waugh un espacio para comercializar su obra sino también para “despegar” su carrera. En los primeros dos años de exposiciones en la sede porteña, los tirajes de las serigrafías de los Grabas eran reducidos: en promedio, producían diez ejemplares de cada estampa.

En 1973, una propuesta comercial aumentó significativamente la cantidad de obras producidas y comercializadas. Carmen Waugh, en colaboración con la galería Aele de Madrid, financió la producción de carpetas de grabados de cada uno de los artistas del grupo.<sup>21</sup> Cada carpeta era vendida en una caja de cartón con el nombre del artista en cuestión, en donde se reflejaba este

---

<sup>21</sup> Ver carpetas en el corpus de obras.



trabajo en conjunto con ambas galerías.<sup>22</sup> En su interior, cada carpeta contenía un texto introductorio escrito por Guillermo Whitelow, quien era en ese momento el director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, una breve descripción de la obra del artista y cuatro serigrafías sobre papel. Incluso existe el registro de que se vendían algunas carpetas especiales con una obra de cada uno.<sup>23</sup> El tiraje de estas estampas era de 50, un número considerablemente mayor al que tenían en las primeras experiencias. Sabemos por la información rastreada en el archivo de correspondencia entre Carmen Waugh y Jacques Martínez que el papel de las impresiones había sido financiado por las galerías.<sup>24</sup> Si bien los artistas tenían cierta libertad para comercializar las carpetas, las ventas no habían resultado tan favorables por la coyuntura económica y política del país en ese momento. Al día de hoy, esas carpetas existen y algunas de ellas forman parte de la colección de la Galería Jacques Martínez.

En la portada de la carpeta, una fotografía de Sergio Camporeale, Pablo Obelar y Daniel Zelaya rodeando a Delia Cugat. Esta composición “enfatisa la idea de reunión de individualidades en una propuesta integradora” (Dolinko, 2012). La portada anunciaba el trabajo colaborativo que compartían los Grabas, con el que habían podido expandir tanto sus recursos iconográficos como los espacios de circulación. En el interior, el texto de Whitelow (1973) recuperaba lo valioso del aporte del grupo al ambiente plástico. A partir de una aspiración común, mediante una obra coparticipada, se alcanzaba el predominio del pensamiento de grupo sin correr el riesgo de que las individualidades se desvirtúen. Los artistas del grabado celebraban la renovación del público, pues “el hombre de la calle nota que un grabado es algo más que un impreso de amplio tiraje: es una obra de arte al alcance de su mano” (s.p.). Sus obras son disfrutadas simultáneamente en lugares diversos y tienen una pluralidad de receptores. Whitelow remarca la renovación, la “savia joven”, que introdujeron al lenguaje tradicional mediante la recuperación de la tradición y la invención de “variantes sutiles”.

### **c. Una visión humanista del arte**

Como respuesta a las acciones de censura ocurridas en el II Certamen Nacional de Experiencias Visuales, por la premiación de obras de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra (*Made in*

---

<sup>22</sup> Ver anexo IX con la caja de cartón.

<sup>23</sup> Ver anexo X carta de donación de carpetas al MNBA en 1973.

<sup>24</sup> Ver anexo XI con carta de Carmen, con copia a Jacques, dirigida a Los Grabas.

*Argentina*) y Gabriela Bocchi (*Celda*) que aludían al régimen militar, la mayoría de los grabadores convocados a participar del premio Guillermo Facio Hebequer se negaron a enviar sus obras en señal de protesta (Dolinko, 2012). Entre ellos, se encontraban Delia Cugat y Daniel Zelaya, que en una carta colectiva resaltaban la necesidad de que las instituciones del arte, como la Academia Nacional de Bellas Artes, se ocuparan de que la censura no limitara los medios expresivos del arte. Como forma de avalar su protesta, los artistas apelaban a la militancia gráfica de Hebequer, con las ideas que la izquierda tenía sobre el pueblo. Otra de las acciones de protesta de ese año —en la que participaron los dos artistas— tenía que ver con el rechazo a participar en la futura muestra organizada por la Cancillería, “Exposición Itinerante del Grabado Argentino”, que a partir de 1972 iba a circular internacionalmente.

A partir de 1971, se da en la gráfica argentina un retorno a la práctica del grabado como instrumento combativo, de oposición a las instituciones y de recuperación de figuras de esta tradición como la de los Artistas del pueblo. En este clima de cuestionamiento político en el mundo del grabado, un año después se convoca en el Instituto Latinoamericano de la Universidad de Chile el Encuentro de Artistas Plásticos del Cono Sur con participantes de Chile, Argentina y Uruguay (Soneira, 2019). Allí participaron los cuatro miembros de Grabas, junto a otros artistas como Antonio Berni, Ricardo Carpani, Leopoldo Presas y Luis Felipe Noé. En esas jornadas se debatió sobre la necesidad de una significación ideológica en el arte, la relación con la comunicación de masas y la urgencia de una militancia artística en Latinoamérica. Fue organizado por Miguel Rojas Mix, historiador e investigador del arte y la cultura, en vistas al I Encuentro de Plástica Latinoamericana organizado en el Museo Nacional de la Habana por la Casa de las Américas.<sup>25</sup> En este encuentro se profundizaron las ideas militantes y se construyó un documento, un “llamamiento”, que sentó las bases de una visión en conjunto de las ideas socialistas que existían tanto en el régimen chileno como en el cubano. Zelaya y Obelar también participaron del II Encuentro de Arte Latinoamericano, también en el Museo Nacional de La Habana, en octubre de 1973.<sup>26</sup>

Este acercamiento a militancias políticas más radicales, vinculadas a un discurso antiimperialista y en contra de los autoritarismos, no fue el discurso central adoptado por los Grabas. En una entrevista que les hicieron a mediados de la década del setenta (Godel, 1974),

---

<sup>25</sup> Ver el anexo XII con el catálogo.

<sup>26</sup> Ver el anexo XIII con el catálogo.

responden claramente que su ideal de artista comprometido no es aquel que milita sino aquel que está comprometido con el hacer del arte, es decir, con el oficio de grabador. La ideología como grupo es esa, lo que no quita que individualmente cada uno pudiera o no tener algún tipo de militancia, o expresar esas ideas en algún nivel en la complejidad de sus obras. En una entrevista personal, Camporeale sostenía que ellos no tenían un vínculo político con el arte como el de otros artistas como los del Movimiento Espartaco, entre los que se encontraba el artista del grabado Ricardo Carpani.

Sus estampas de las carpetas parecen más bien representar en buena medida una reflexión general en torno a la condición del ser humano. El hombre pensado como uno de los agentes en “la estructura de la comunicación”, en el contexto urbano, sufre las consecuencias de la alienación, de la maquinización de lo vital. Hay un hilo conductor en sus estéticas: “la representación de figuras sin rostro en ambientes escenográficos, estructuras y máquinas, cabezas enmarcadas o atravesadas por esquemas de registros estadísticos, hombres omnipresentes y vigilantes integran su repertorio sobre los efectos de la sociedad de consumo” (Dolinko, 2012, p. 370). En la obra de los Grabas persiste la referencia al paisaje de las ciudades, con los medios de comunicación, la industrialización y la mecanización de las sociedades. Davis (2012) comenta que el hombre del que hablan es el “despersonalizado, anónimo, catalogado, sistematizado, vuelto mecanismo” (p. 10). En un catálogo de una exposición en la Galería de Arte del Club de Ejecutivos de Cali, Marta Traba (1974) profundiza y agrega que en sus estampas los Grabas

manejan recortes, fotografías, elementos decorativos, plano y perspectiva, línea y zona cromática; para manipular este repertorio se emparentan con la información visual masiva de la sociedad altamente industrializada y se convierten en confesos e inteligentes acreedores de la valla publicitaria, el cartel, el afiche, la imagen seriada en todas sus formas consumibles. (p. 1)

En esta obra de Obelar, *Crónica de respetables*<sup>27</sup>, parte de las carpetas del 1973, están presentes las moscas. Dolinko (2012) sugiere que “una lectura contemporánea planteaba que las moscas encerradas que aparecen en la obra de Obelar eran metáforas del “régimen de máxima peligrosidad” (esa creación lanussiana)” (p.371). Otro aspecto a resaltar es el borramiento de

---

<sup>27</sup> Ver en el corpus de obras.



la boca en el registro fotográfico que se utiliza para esta serigrafía. Estas caras censuradas podrían hacer referencia a la represión de las fuerzas armadas. Además, hay una reflexión en el título en torno a quiénes eran los hombres respetables en el contexto urbano de la época.

Es interesante la forma en la que se presenta la reflexión política de lo humano en la producción de estos artistas. A primera vista, uno podría interpretar que muchos de los elementos de sus composiciones hacen algún tipo de denuncia a los gobiernos autoritarios de la época. Con su obra, los Grabas

buscaban generar desde su lugar una reflexión humanista sobre la política más que promover algún tipo de militancia partidaria. Dolinko (2012) sostiene que esta dimensión política aparecía de forma alusiva y que las imágenes vinculadas a las fuerzas represivas y a la deshumanización tenían que ver con el imaginario filosófico de la década, más que un llamamiento a sostener las armas. Se trataba más de una postura humanista que de militancia social a través de la gráfica.

## 5. El encuentro con Marta Traba y el circuito internacional

En la exposición de Grabas en la Galería Carmen Waugh de Buenos Aires de 1973, la reconocida crítica de arte Marta Traba entra en contacto con el grupo y su producción. A través de Julia Lublin —directora de la Galería del Retiro— conoce las serigrafías que estaban produciendo y queda sorprendida. En una entrevista realizada a Camporeale, el artista recuerda que

cuando Marta vio la obra se quedó muy impresionada. Nos encontramos con ella y le contamos las propuestas. Nos dijo que teníamos que salir de ahí e ir a otros países latinoamericanos. Entonces es a través de ella que despegamos internacionalmente. En esa época viajamos a Venezuela, Colombia, Perú, etcétera. (comunicación personal, octubre, 2022)<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Entrevista realizada personalmente a Sergio Camporeale en octubre de 2022.

A partir de ese encuentro fundamental, se consolidó una relación necesaria para la futura difusión del grabado, especialmente de la serigrafía, en el resto de los países.

En ese momento, Marta Traba pensaba en la forma de materializar un proyecto de arte latinoamericano distinto al que emergía desde las grandes capitales de las sociedades de consumo. En su libro, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970* (1973), Traba consideraba que “el arte latinoamericano no ha conseguido todavía desatender, ni siquiera distraerse, respecto a la lección que se le imparte desde afuera” (p. 1) y que copia de manera prolija y sin resistencia. Pone como ejemplo, sin especificar si en un sentido negativo o positivo, la década de producción del Instituto Di Tella, que supo introducir al panorama argentino las experiencias artísticas que tenían lugar en Nueva York. Considera que hacia el final de los sesenta hay un estado generalizado de confusión porque “se hablan muchas lenguas y numerosos dialectos” (p. 80) en el arte.

Traba (1974) escribió un prólogo para una muestra de Grabas en Cali (Colombia), en la Galería del Club de Ejecutivos.<sup>29</sup> En él, sitúa a los artistas por su lenguaje y su relación con el contexto, en el “paisaje de las comunicaciones” de la sociedad del momento. La crítica habla del entusiasmo que tienen de expandir las posibilidades comunicativas que ofrece la imagen seriada y que responden —en su rol de artistas— a una demanda de información que la misma sociedad les hace. Piensa que la forma de habitar la ciudad de los porteños puede emparentarse a la de los venezolanos en Caracas: en sus obras hay una reflexión sobre el ser humano inserto en la ciudad. El buen oficio de sus grabados y esta sensibilidad para reflexionar sobre lo humano hace que entren en el terreno de la “información universal”.

Sobre los grabados, comenta que

[l]as serigrafías expuestas los cuatro grabadores manejan recortes, fotografías, elementos decorativos, plano y perspectiva, línea y zona cromática; para manipular este repertorio se emparentan con la información visual masiva de la sociedad altamente industrializada y se convierten en confesos e inteligentes acreedores de la valla publicitaria, el cartel, el afiche, la imagen seriada en todas sus formas consumibles”. (Traba, 1974, p. 1)

Desde la visión de Traba, la potencia del grupo radicaba en que, más allá de virtudes genéricas colectivas, los tratamientos particulares se constituían como “un sistema coherente de

---

<sup>29</sup> Ver anexo XIV con el catálogo.

expresión”. No está interesada en que con su experimentación en la gráfica saquen al grabado argentino de su tradicional apatía, sino que sostengan esa forma coherente de expresión, como una forma de hablar de lo latinoamericano.

Comenta que en la obra de Obelar hay un uso desencajado de la fotografía, como producto de las influencias del dibujo publicitario. La limpieza de sus obras no “proponen” sino que “presentan” objetos-estímulos visuales, articulados con la habilidad del artista. En la obra de Camporeale y Zelaya, uno con sus paisajes y el otro con los identikits, hay una reflexión sobre la relación del ser humano con su contexto. Por momentos está asfixiado, enajenado, constituido como un engranaje dentro del automatismo. De la obra de Delia acota que “sus compañeros hacen muy bien lo esperado, pero ella hace muy bien lo inesperado” (Traba 1974, p. 1). Se destaca por su agudeza en el dibujo, por las formas partidas y descompuestas que produce. Aparecen cuerpos insólitos en espacios que, aunque tienen objetos cotidianos, resultan de difícil interpretación.

En el prólogo, recupera una de las ideas centrales en *Dos décadas vulnerables*:

Si el grabado representa en este momento en América un acto definitorio y revolucionario respecto a la función esclarecedora que deben tener las artes continentales, para vehicular modos de ser, comportamientos e idiosincrasias que deben defenderse como nuevos modelos de la sociedad, en la Argentina su papel es particularmente importante, durante décadas se ha estimulado en el arte argentino, o bien su mediocridad, o bien sus virtudes de copistas. [...] Si las artes plásticas argentinas no van para ningún lado, es porque no hay “artes plásticas argentinas”, es decir, no hay grupos que aspiren a canalizar o a interpretar las aspiraciones de la comunidad. Pero es justamente en ese silencio, sin la gritería vacua del snobismo, donde puede oírse la información menuda que suministra el grabador. (Traba, 1973, p. 162)

Con la proclamada muerte del arte a fines de la década, el grabado fue arrastrado y sepultado en esa operación. El surgimiento de obras como las de Grabas es un claro esfuerzo por resignificarlo y por recuperar una parte de la tradición pictórica. Esta recuperación está en sintonía con el contexto de América Latina. Marta Traba consideraba que tanto los dibujantes como los grabadores del momento eran quienes verdaderamente tenían la palabra y podían alzar la voz. Los grabadores pueden producir un lenguaje: “de ahí que la aparición de grabadores, de profesionales del grabado, deba ser interpretada como el primer síntoma de salida que da la Argentina en los últimos brillantes, escandalosos, inútiles, tiempos de provocaciones artísticas” (ibid.).

Como bien argumenta Dolinko (2012), fue el enfoque humanista en la obra de los Grabas la que le llamó la atención. Sus obras cumplían la función de testimonio que debía tener toda la obra gráfica y especialmente en el contexto del arte latinoamericano. Estas propuestas eran las que conformaban una nueva vanguardia conectada con la sociedad, una vanguardia que resistía a la hegemonía cultural de los centros —en especial, de los Estados Unidos—. La única forma de reconectar el arte con la sociedad era a través de “la transmisión de un mensaje entendible, expresivo y de fácil decodificación” (p.371). De ahí la importancia que le dio a la producción del grupo, en tanto exponente de la creación colectiva de la realidad de América Latina.

Para el grupo, fue central su visión de la información como fuente de poder. Recorrieron América Latina y en ese viaje armaron una red de contactos con galerías que se interesaron en su trabajo. Dieron muchos cursos y charlas en torno a la propuesta de hacer de la obra de arte una multiplicidad, idea que fue muy bien acogida. Además, una de sus estrategias fue acudir al Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto donde un amigo del grupo, cuyo ayudante era el artista Eduardo Mac Entyre, los ayudó a contactarse con las embajadas de distintos países.<sup>30</sup> A partir de esto y de la promoción de Marta Traba, Grabas construyó una vasta carrera de exposiciones en el exterior del país. Así, en el año 1973 participaron en una exposición de Grabado Argentino Contemporáneo en la Belgravia Art Gallery de Londres. Fueron invitados a la Bienal Internacional de Grabado de Ljubljana (Yugoslavia), cuyo modelo de organización había sido la inspiración para la Bienal creada por el Club de la Estampa. También participaron en la II Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali, Colombia.

En 1974 el número de exposiciones crece exponencialmente: viajaron a Noruega, Yugoslavia, Estados Unidos, Italia, etc. Tuvieron una larga trayectoria en los países latinoamericanos: exhibieron sus obras en el Centro Venezolano Argentino de Cultura en Caracas, participaron de la III Bienal del Grabado Latinoamericano en San Juan de Puerto Rico.<sup>31</sup> Hicieron una de sus muestras en el Museo La Tertulia, de Cali. En Colombia también expusieron en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, “80 Grabados del grupo Grabas”; en Medellín, “Grupo Grabas 74”, auspiciados por la Bienal de Arte de Coltejer; en la Galería Club de Ejecutivos, en Cali; en el Centro de Arte Actual, en Pereira. Ese año también participaron de la I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado en Segovia, España. Sabemos por una carta de

---

<sup>30</sup> En una entrevista a Camporeale en octubre de 2022.

<sup>31</sup> Ver anexo XV con el póster.

José María Ballester, director de la Bienal, enviada a Carmen Waugh que esta fue la que los eligió y postuló para participar de este certamen, como forma de promover el arte latinoamericano dentro de Europa.<sup>32</sup>

Entre 1975 y 1976, difundieron su obra en ciudades de países como España, Venezuela, Francia, Italia, Inglaterra, Dinamarca, Estados Unidos, Alemania, Polonia, Colombia, Noruega, México y Japón.<sup>3334</sup> Participaron de certámenes como la Bienal de Grabado Internacional en Bradford, la de Cracovia, la III Bienal Americana de Artes Gráficas en Cali, la III Bienal Internacional de Grabado en Noruega, la Bienal de Grabados de Frechen y la Décima Bienal Internacional de Grabados en Tokio. Incluso, en 1975, el grupo obtiene una beca otorgada por el Instituto Italiano de Cultura y auspiciado por el British Arts Council para estudiar en Roma y Londres durante tres meses. Allí, por ejemplo, Camporeale estudia la obra en papel de Giovanni Battista Piranesi. Durante estos años, los integrantes de Grabas fueron convocados a dar cursos y talleres sobre su obra, especialmente en Colombia y Venezuela. En esos países demostraron mucho interés por la ideología del grupo y fueron referentes para los grabadores locales. Se formaban mesas redondas con muchas personas, que veían la obra, se interesaban en el proyecto y discutían sobre aspectos como la técnica.

## **6. Experiencias alternativas para la difusión del grabado.**

### **a. Los objetos seriados**

En la exposición en la galería Carmen Waugh en 1973, además de las serigrafías y aguafuertes, los Grabas presentaron un conjunto de objetos en acrílico, madera, metal y cerámica. Si bien cada uno de los miembros pensó individualmente en sus diseños, estaban estrechamente vinculados entre sí. Buscaron trasladar la expresividad del trabajo conjunto que tenían sus grabados a la nueva experiencia de producir estos objetos tridimensionales. Los motivó la necesidad de pasar la imagen del plano al espacio y, a la vez, proyectarlo de manera seriada. En sus palabras, “[e]xtendemos así esa propuesta del arte múltiple al objeto, lo que hasta ahora ha sido hecho casi en todos los casos por artistas geométricos” (Monzón, 1973, p. 19). La novedad era llevar la visión de la figuración a la producción de objetos. Esta nueva experiencia

---

<sup>32</sup> Ver anexo XVI con la carta de Ballester.

<sup>33</sup> Ver anexo XVII con la cronología de Exposiciones.

<sup>34</sup> Ver anexo XVIII con el poster de la exposición en la galería Pecanins de México DF.



para la difusión de su obra surgió de los intercambios grupales, instancias que resultaron cruciales para la circulación de nuevas ideas.



*Continuidad, Gabriel Messil, 1967, 250x90x60cm, esmalte y linex.*

En este punto, es interesante pensar en uno de esos casos de “artistas geométricos” de los que hacen mención. Gabriel Messil exhibió en “Estructuras primarias II” (1967) una serie de obras geométricas tridimensionales que sentaron las bases del minimalismo en el arte argentino.

Estas piezas “muestran, en el espacio real, lo que representan las pinturas de Messil: el volumen” (La Nación, 8 de noviembre de 1998, párr. 1). El artista buscó desarticular la concepción de la escultura tradicional para darle lugar a una nueva “artesanía espacial” (Glusberg, 1967, p.11) con una nueva propuesta: introducir la participación comunitaria del público. Las estructuras son un estadio distinto de la pintura, una nueva dimensión estética, que envuelve al público y lo hace parte. Es interesante que esta operación de desplazar una técnica pictórica, la pintura, a la tridimensión es lo que hicieron los Grabas con otra técnica, el grabado. A esto, le sumaron el cuestionamiento de la obra única. En este punto, es interesante recuperar las ideas del GRAV (Grupo de Investigación de Arte Visual), entre cuyos artistas estaba el argentino Julio Le Parc, en la década de los sesenta. La obra múltiple, por un lado, es la propuesta de un nuevo objeto, que se diferencia de la obra única y original y que cuestiona su circulación y comercialización. Por otro, la obra múltiple es la vía necesaria para “instaurar un tipo particular de expectación, activa, comprometida, en la búsqueda de reunir el arte con la vida” (Gustavino, 2006, p. 4).

En diálogo estrecho con las ideas en el arte en aquel momento, por ejemplo, Delia trabajó objetos surrealistas en madera y hierro, de gran parquedad y alterados por manchas de colores. Sabemos que uno de ellos se trataba de una silla de madera que tenía pegada en el filo de su respaldo una cabeza metálica. Por su parte, Camporeale trabajó con superficies cromadas,

caladas, con arcos, que generaban distintos reflejos.<sup>35</sup> Sobre su obra, el artista comentaba que “[e]l material provee toda una serie de transparencias y espejismos que también se dan en mi obra gráfica” (Monzón, 12 de septiembre de 1973, p. 19). Zelaya creó pequeñas figuras de perfiles humanos —imagen que retomó de sus grabados— fundidas en bronce con recortes y detalles en relieve. Por último, en el caso de los objetos de Obelar “[a]l montaje de imágenes y juego de metáforas, sucede en ellos el armado de concretas situaciones: un mustio personaje se hunde en el fango, se desplaza al borde del abismo o luce una brillante mortaja de papel metálico” (ibid.)

A partir de esta exposición, en la que también se produjeron y exhibieron las carpetas en colaboración con la galería Carmen Waugh y Aelee (Madrid) —como bien se comentó previamente en esta investigación—, surgió un nuevo proyecto para presentar y comercializar la obra. Este consistía en una serie de cajas de madera que contenían diferentes tipos de obras adentro. Sobre esto, Camporeale comenta:

Entonces dijimos ¿por qué no hacemos cajas con objetos? Y todos “Sí, dale”. Empezamos a pensar la caja: con una serigrafía de cada uno, una litografía de cada uno y un aguafuerte de cada uno. Pero eso ya se iba a ver en la muestra. Y pensamos en los objetos. Había que coordinar bien las imágenes para que estuvieran encasilladas en madera. Vos movías la caja y no se movía ninguna pieza, estaba todo perfectamente puesto en su casillero. Un carpintero, el Negro Santana, nos hizo más o menos diez cajas. **La idea era que el que comprara la caja se llevaba una muestra del grupo Grabas entera** [el resaltado es mío]. Era una imaginiería, porque ¿quién iba a poner todo eso en su casa? Y se vendieron. Nos quedó una y la expusimos en la muestra del fracaso por la muerte de Perón. (entrevista personal, octubre de 2022)



Las cajas habían sido pensadas para ser vendidas en el exterior y únicamente les había quedado una de ellas para ser exhibida. Al año siguiente, en 1974, esa caja fue expuesta en Art Gallery International. La muestra se inauguró el 1 de julio de ese año, el mismo día en el que murió el

<sup>35</sup> En una entrevista personal, Camporeale comentó que las piezas que utilizaba en sus objetos fueron adquiridas en grandes casas de ferretería.

entonces presidente Juan Domingo Perón. Si bien esto repercutió directamente en la cantidad de visitantes que tuvo la inauguración, contamos con registros fotográficos de la exposición.<sup>36</sup> Se puede ver que las paredes con los grabados colgados estaban acompañadas por vitrinas con más grabados y repisas con los objetos. En una de las fotografías, se puede apreciar la única caja expuesta.

Esta idea de una muestra de grabados que circula tiene un antecedente en 1968, cuando el artista Edgardo Vigo presentó el proyecto de un Museo de la Xilografía, “un museo circulante en cajas móviles cuya colección podía ser exhibida en espacios formales como también “instalarse” en escuelas, clubes y otras sedes sociales” (Dolinko, 2012, p. 274). Entre esos grabados, recolectados a partir de donaciones o canjes, había estampas tradicionales y algunas de sus últimas producciones experimentales, vinculadas al conceptualismo. Vigo lo presentó como un espacio alternativo a los circuitos tradicionales del arte. Su oposición al accionar de las galerías y los museos partía de la necesidad de volver a acercar el arte al pueblo, a la calle. Se constituye como una nueva posición frente a la tensión de obra y comunidad. Resulta interesante contrastarlo con el proyecto de Grabas: perdura la necesidad de hacer de los grabados un tipo de arte más accesible para el público, pero ya no con fines museísticos. La caja de los Grabas se podía comprar y transformarse en un objeto de colección para los consumidores de arte de las clases medias.

#### **b. Grabas en la revista *Crisis***

Los Grabas habían buscado separarse de la línea estética propuesta por el Instituto Di Tella a través de la imagen seriada, hecha tangible y material y pensada como una obra múltiple para su circulación. Como bien analizamos previamente, se insertaron con sus grabados en el circuito tradicional de las instituciones del arte —galerías, museos, bienales— tanto en el país como internacionalmente. En el año 1973, llevaron adelante una estrategia para escindirse de esos circuitos y sus grabados fueron parte de la revista *Crisis*. Silvia Dolinko considera que “a través de esta vía, su aspiración por llegar a un gran público cobró un sentido cuantitativo concreto, ya que este espacio de la cultura argentina del primer lustro de los setenta también contó con un amplio público lector o, en el caso de las imágenes, observador” (2012, p.373).

---

<sup>36</sup> Ver en el anexo XIX las fotografías de esta exposición.

La inclusión de sus grabados en el tiraje de una revista cultural como *Crisis* parece presentarse como un camino más en el proceso de acrecentar la circulación social de estas obras múltiples.

*Crisis* —fundada en 1973 por Federico Vogelius y con la dirección editorial de Eduardo Galeano<sup>37</sup>— fue una de las revistas referentes de la sociedad argentina de los setenta, con una mirada diversa que englobaba las propuestas del discurso periodístico con las ciencias sociales y la cultura. Un dato no menor para comprender su relevancia es que Vogelius había vendido un cuadro de Marc Chagall un año antes para financiar este proyecto, que temporalmente coincidía con el fin de la Revolución Argentina (Acciarressi, 2015). El fin de una etapa oscura de dictadura en nuestro país coincidía con el surgimiento de esta empresa cultural como una apuesta para un nuevo tiempo. Partían de una visión nacional, popular, antiimperialista, con enfoque en lo latinoamericano y revolucionario. Así, el proyecto buscaba hacer un revisionismo de la tradición y una nueva lectura crítica de la historia, a la vez que presentaba reflexiones sobre las diferencias entre la “cultura alta” y la “cultura popular” (Dolinko, 2012).

En este contexto, se insertaron los grabados de Grabas en dos formatos diferentes: por un lado —siguiendo la tradición del grabado en la historia del arte— como ilustraciones de los textos periodísticos y literarios de la revista y, por otro lado, sus serigrafías fueron entregadas como *otro corpus* visual, individual y autónomo. Así, quien compraba un ejemplar de la revista recibía además una serigrafía original de alguno de los integrantes de Grabas. Distintos artistas de la estampa —como Santiago Cogorno, Libero Badii, Juan Batlle Planas y Miguel Dávila— fueron invitados a participar de esta iniciativa. Con esta decisión, desde la revista buscaban pujar por

cierta “democratización” de los productos artísticos inaccesibles aún para los sectores medios. Sin embargo, no es difícil prever que la discusión de sistemas de producción relativamente baratos y eficaces como la serigrafía contarían con un mercado propio, distinto al del de los coleccionistas poderosos. Es evidente que estaría compuesto especialmente por estudiantes y profesionales, en algunos casos inclinados a gustar de determinada obra, y en otros ávidos de poseer una firma de prestigio a poco precio. (Dolinko, 2012, p.374)

---

<sup>37</sup> Dos años atrás, en 1971, Eduardo Galeano había publicado *Las venas abiertas de América Latina*.

Estas serigrafías no se adquirirían por un costo extra al de la revista y eran recibidas por esos lectores de las clases medias que se consideraban los principales actores para la ampliación del mercado de grabados.<sup>38</sup>

En la portada de la revista *Crisis* N°2 de junio de 1973, uno de los titulares menciona una nota periodística: “¿Quiénes son los dueños de la televisión argentina?” y seguidamente se hace referencia a “La historia secreta del golpe de estado de 1964 en el Brasil”.<sup>39</sup> <sup>40</sup> En estas dos líneas quedan evidenciadas las intenciones de reflexión en torno a la comunicación y a la historia latinoamericana. Luego, se mencionan notas con documentos de Rosas y Mao, un reportaje a Cortázar, y una serie de textos de varios pensadores como Sartre, Galeano, Hélio Silva, etc. Estas líneas dan un primer pantallazo del contenido político e ideológico de esta empresa cultural. Hacia el final de la portada, se anuncia que el ejemplar está acompañado de una serigrafía de Santiago Cogorno.

En la contratapa, un título de gran tamaño anuncia: “GRABAS. Obras múltiples, tirajes limitados, numerados y firmados”.<sup>41</sup> Se indica una dirección, San Martín 928, el lugar donde los Grabas tenían su taller. Se presentan cuatro obras de los Grabas, una de cada uno, expuestas como en un catálogo de venta. Uno de los primeros datos que se pueden deducir es que se trata de un tiraje muy limitado de obras: se habían impreso veinte ejemplares de cada diseño. En el caso de Delia Cugat, *La azotea*, una serigrafía de 30x45cm, impresa a nueve tintas sobre papel Fabriano, a un precio de \$300 pesos.<sup>42</sup> Al mismo precio, Obelar vende *Integración y ruptura*, de 30x45 cm, impresa con cinco tintas también sobre papel Fabriano. Estos diseños formaron parte de la carpeta de Cugat y Obelar, respectivamente, editadas por Carmen Waugh ese mismo año. La obra de Camporeale mostrada es *Desarrollo de un nuevo paisaje cotidiano*, una serigrafía de 68x91cm, impresa con ocho tintas en papel Schoeler Parole alemán. Además, es la de mayor tamaño en el grupo y esto se ve reflejado en su precio de \$450 pesos. Zelaya presenta una de sus *Propuesta para Identi-Kit*, una serigrafía de 50x65cm, impresa en papel Canson Montgolfier Francés con cuatro tintas a un precio de \$400.

---

<sup>38</sup> Un dato de color es que una de las Revistas *Crisis* del 1973 (adquiridas a través de Mercadolibre para esta tesis) era parte del acervo de un pequeño coleccionista de Boedo.

<sup>39</sup> Ver anexo XX con portada de la revista *Crisis* N°2.

<sup>40</sup> Mes en el que se produce la llamada Masacre de Ezeiza, durante la presidencia de Cámpora.

<sup>41</sup> Ver anexo XXI con la contratapa de la revista *Crisis* N°2.

<sup>42</sup> La moneda argentina en 1973 es el Peso Ley.

Resulta difícil establecer una comparación en términos económicos de los costos de las serigrafías en ese momento y los precios del presente, si lo que se quiere es tener en consideración cuán accesible era para las clases medias acceder a una. Principalmente, esta dificultad se debe a que la moneda del momento era otra, su devaluación histórica hasta el presente y porque las lógicas del mercado del arte argentino son totalmente diferentes en la actualidad<sup>43</sup>. Algo que sí se puede analizar a partir de esta información es que eran tirajes chicos de serigrafías, impresas sobre papeles de calidades de importación, y de diversos tamaños.

Parece ser que el tamaño físico en sí del papel (y su calidad) es lo que podría influir principalmente en el precio. Sobre todo, si se tiene en cuenta que una obra de Zelaya que fue impresa con menos tintas —es decir, con menor cantidad de plantillas/películas para transferir el diseño del *shablon* al papel— tiene un mayor precio que una de más tintas, como las de Cugat y Obelar. El *hacer* de la serigrafía se recupera más adelante en una nota de esta misma revista que habla sobre el funcionamiento del *Taller de la orilla*, fundado por Obelar y Presas en 1971. Obelar mantenía este taller en paralelo al funcionamiento de Grabas, un proyecto que introducía a la escena de Buenos Aires un modelo de taller de edición y de impresión a mayor escala como los de Europa y Estados Unidos.

Otra de las revistas de la serie, la N°5 de septiembre de 1973, en su portada anticipa que el ejemplar incluye obras del grupo Grabas.<sup>44</sup> Para este momento, *Crisis* había alcanzado ya una tirada de 20.000 ejemplares, un dato que se aclara al final de este número con el título “verificaciones”, en el que se explica con pruebas y con un escribano como validador que esa es la cantidad alcanzada<sup>45</sup>. En este caso, el ejemplar estaba acompañado por una serigrafía de alguno de los Grabas. Así, había cuatro diseños, uno de cada uno, que consistían en

una maquinaria con un sistema de engranajes meticulosamente detallados de Camporeale, un rostro de perfil encuadrado y atravesado por líneas rectas que caracterizaban la delimitación geométrica de las obras de Zelaya, un autómata alado de rostro oculto sobre una explanada desierta de Cugat y la imagen de Obelar de un hombre yacente en un cubículo, custodiado por un rostro inquietante que parece elevado y semiescondido. (Dolinko, 2012, p.375)

---

<sup>43</sup> El precio de la Revista Crisis de junio de 1973 era \$5. Para ponerlo en algún parámetro, comprar una serigrafía de Obelar o Cugat equivalía a comprar 60 ejemplares de la revista.

<sup>44</sup> Ver en el anexo XXII con la Revista Crisis N°5.

<sup>45</sup> En la revista incluyen la siguiente anécdota: “El director de una importante agencia de publicidad nos explicitó sus dudas: “Mi experiencia me dice que una revista dedicada a ideas, artes y letras, como es la de ustedes, no puede llegar a tal cantidad de ejemplares””.

Cada una de las serigrafías reflejaba el estilo personal e individual de cada artista, y se podría pensar que detrás de su elección hay una clara pretensión de diferenciarlos entre sí. Esta estrategia permitía que los lectores se acerquen a las distintas estéticas trabajadas por estos ya consagrados artistas argentinos. Es decir que “la masividad de *Crisis* les posibilitaba una inmediata amplificación de su circulación y recepción, conformado una vía alternativa frente a la galería de arte” (p.375).

En la revista *Crisis* N°15<sup>46</sup>, de julio de 1974<sup>47</sup>, la portada menciona que el ejemplar incluye obras de Cugat y Obelar. En una de las últimas páginas, se publicita la exposición de objetos y grabados del grupo en Art Gallery International. En el sumario, se detalla que la revista incluye una serigrafía original de un dibujo de Pablo Obelar. Se muestran cuatro imágenes distintas que corresponden a las serigrafías entregadas al lector, de la serie “Crónica de respetables”. Se representan figuras de hombres misteriosos, algunos sin rostro, con máscara de gas, sin ojos o vestidos de traje o sobretodo, combinados con elementos que también generan sospechas: persianas, moscas, paraguas. Sujetos misteriosos representados en espacios cotidianos, con esta suerte de elementos oníricos que irrumpen en la escena. Este número también incluye ilustraciones de Delia, cuyas imágenes remiten a sus aguafuertes y serigrafías, que acompañan un capítulo con un informe sobre la literatura africana. En esta entrega, se ofrece un panorama de la narrativa y la producción poética de África llamada portuguesa y algunos fragmentos de prosa política que ilustran las características del proceso histórico que atravesaban aquellos territorios.

Es importante reflexionar sobre la decisión de ilustrar publicaciones que hablan de la construcción de la identidad africana con obras de Delia Cugat. En cierta medida, retoma el debate sobre el contenido político de la imagen que reproducen los Grabas en sus obras. Por un lado, uno bien podría considerar que ilustrar estos ensayos sobre la literatura y el pensamiento filosófico de las colonias portuguesas en África es una contribución a la cultura desde la visión política-humanista, en tanto reflexión de la condición humana en general. Por otro lado, también cabe preguntarse por los alcances políticos-militantes de esta acción en tanto se realiza desde una revista cultural argentina con un programa abiertamente antiimperialista y partidario de lo nacional y popular, y en un contexto político local turbulento. ¿Esa reflexión humanista sobre la identidad africana no podría también extenderse a la realidad

---

<sup>46</sup> Ver en el anexo XXIII la revista *Crisis* N°15.

<sup>47</sup> Mes en el que muere Juan Domingo Perón.

latinoamericana, y en especial, a la de Argentina, con el vínculo con Estados Unidos? Durante la década del setenta, muchos países enfrentaron procesos de independencia frente a los países centrales europeos. También en esos años tenía vigencia la “teoría de la dependencia”, que buscaba explicar las dificultades de la realidad socioeconómica de América Latina.

Esta vinculación del artista con la política es retomada unas páginas más adelante, en una entrevista que la artista Ana Godel (1974) les hace a los Grabas. Una de las preguntas es “¿qué opinan ustedes del llamado “arte comprometido”?” Obelar considera que su compromiso como artista se vincula con la responsabilidad de llevar a cabo la obra plástica, con la seriedad y el esfuerzo que implica la labor en sí. Camporeale agrega que es un error pensar que el denominado “arte comprometido” puede ser un factor de cambio, un agente modificador de situaciones políticas o sociales. Cugat relaciona la idea de arte comprometido con un tipo de arte que da testimonio. Sucede que cuando el arte asume características de compromiso es porque se juega políticamente. Desde su visión, no todos los artistas pueden o saben dar a su testimonio la validez plástica y el testimonio político que convierte a la obra en una auténtica obra de arte comprometida.

Por último, Zelaya reivindica la idea de compromiso como el compromiso de hacer. Explicita un pensamiento clave sobre el grupo: a través de sus obras tratan de resolver problemas y dudas que tienen como individuos, y reconoce que existen otros niveles de análisis. Con esto, quiere decir que la militancia política es uno de esos niveles y que puede ser una actividad paralela al quehacer artístico. La recopilación de estos testimonios nos responde una de las preguntas hechas previamente: estas participaciones con ilustraciones responden más a una forma de difundir en un medio de comunicación masiva su visión humanista de problemas de la sociedad. La reflexión está más cerca de este lugar que de la denuncia política militante hacia ciertos regímenes o al sistema imperialista.

Por último, el ejemplar N°18 de *Crisis*, de octubre de 1974, incluía una serigrafía original de Zelaya de alguno de sus cuatro diseños de cabezas humanas de perfil, atravesadas por formas geométricas, rectas, y fusionadas a manos con dedos que señalan en diferentes direcciones.<sup>48</sup> Algunas de esas cabezas están envueltas en una especie de cintas elásticas, que tapan los ojos y que parecen incomodar. El dato aportado que se puede resaltar de esta edición es el número

---

<sup>48</sup> Ver en el anexo XXIV la revista N°18 de *Crisis*.



de la tirada: 28.000 ejemplares. En un año de existencia de la revista, la tirada creció en 8.000, y si bien no llega a duplicarse, la cifra de ejemplares creció. Esto pudo haber beneficiado la decisión de los artistas de difundir sus grabados a través de este soporte distinto.

Otro punto importante para destacar es que, una vez más, en esta estrategia de circulación de la obra de Grabas hay una recuperación de la tradición y, a la vez, una experimentación. Formaba parte de la tradición del grabado, como sostiene Dolinko (2012) la práctica de utilizar las revistas culturales, con compromiso social y político, para hacer circular las estampas. Como en el caso de las revistas anarquistas y socialistas de comienzos del siglo, estas estampas no tenían numeración como forma de diferenciar sus obras destinadas al mercado de aquellas para la difusión masiva.

La diferencia con épocas anteriores es que estas serigrafías que acompañan las revistas son ofrecidas como “objetos atesorables, coleccionables, cargados de cierta aura renovada en el contexto de la sociedad de masas” (p.376). Como resultado de la mejora de los estándares de vida a mediados de la década del sesenta, ya para mediados de la década siguiente se habían elevado los estándares de vida de los sectores urbanos de las clases medias. Proyectos editoriales como Eudeba habían favorecido el desarrollo del consumo masivo de libros, su circulación y habían recuperado la tradición de la ilustración gráfica de grabadores argentinos. La verdadera innovación de *Crisis* y la participación de artistas como el grupo Grabas es que la estampa está presente como ilustración y como una obra de arte autónoma en sí. El lector de *Crisis*, por un muy bajo costo, se convierte en poseedor de una serigrafía original con la firma del artista y puede coleccionarlas.<sup>49</sup>

### **c. El corto de Arnaldo Valsecchi**

En paralelo a su labor como artista del grabado, Sergio Camporeale trabajaba en una agencia de publicidad importante que se encargaba de hacer carteles para marcas como Colgate y Hinds. En esa agencia conoció a Arnaldo Valsecchi, un director de cine y televisión nacido en Italia y radicado en Buenos Aires en los años cincuenta. Valsecchi ocupó cargos como director creativo, guionista y jefe del departamento de cine y televisión, además de tener experiencias

---

<sup>49</sup> Es muy interesante reflexionar sobre cómo se busca trasladar o fomentar una tradición propia de las clases altas, el coleccionismo de obras de arte, a las clases medias (*Los herederos*, Jean-Claude Passeron y Pierre Bourdieu, 1964).

como director de comerciales (SGAE, 2011). En el año 1974, le propone a Camporeale hacer un cortometraje del grupo Grabas, en el que se interesó por su carácter innovador y disruptivo en la gráfica. Cuando Camporeale les comentó sobre esta posibilidad al resto de los integrantes, se mostraron muy entusiasmado por ver en el corto otra posible vía para la difusión de sus grabados. El proyecto recibió el financiamiento del Fondo Nacional de las Artes (FNA) e incluso ese mismo año recibió el primer premio en el Festival de Cortometrajes de Buenos Aires.

Cabe resaltar que entre fines de los cincuenta y mediados de los setenta, el Fondo Nacional de las Artes (FNA) se desempeñó como un agente de relevancia para el fomento, la modernización y la experimentación en el campo cultural y artístico (Cossalter, 2017). Impulsó el desarrollo de proyectos de las distintas disciplinas artísticas y, en el campo del cine, los films de corta duración fueron particularmente beneficiados. En el año 1962 se había establecido un Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje, con el propósito de estimular su producción como forma de difundir el patrimonio cultural -especialmente el artístico y el literario- mediante su financiamiento económico. Existe una importante cantidad de cortometrajes de esta época vinculadas al FNA y esto “responde a una doble causalidad: el apoyo contundente a la producción y la tarea de conservación” (p. 10). En parte, gracias a ese propósito es que en el presente contamos con el cortometraje de Grabas, que dura doce minutos y que refleja en gran medida la experimentación y la circulación visiones conceptuales del arte en la década.

El cortometraje de Valsecchi es una fuente valiosa en tanto registro documental de la forma de trabajo y de accionar del grupo. Se trata de un corto que parece ser una analogía del ideario de Grabas: así como ellos buscaban la renovación del grabado a través de prácticas innovadoras, este cortometraje se construye a partir de recursos también innovadores para el cine. En este sentido,

el corto no se constituye como un documental tradicional que recorre de forma (crono)lógica la vida y obra de los artistas, aunque tampoco se cimienta en tanto ficción convencional con personajes y una acción dramática que progresa hacia un clímax. [...] [S]e desplaza la concepción del personaje y se trabaja con sujetos performáticos, así como los nexos causales entre las escenas se encuentran debilitados, en esta oportunidad, bajo la organización de episodios numerados que poco tienen en común. (Cossalter, 2017, p. 15)

El corto de Valsecchi empieza con la imagen de los cuatro miembros del grupo caminando por la calle Florida, uno de los símbolos de la vanguardia del arte argentino y que había sido el

escenario de la vanguardia introducida por el Di Tella. Cada uno lleva bajo su brazo una de sus obras enmarcadas. Su caminata es acompañada con la voz en off del locutor Marcos Mundstock, que recita un texto poético del escritor Pedro Orgambide, que los describe como “los subversivos de la ciudad” (Valsecchi, 1974, mín. 1:37). Les pide a los espectadores: “déjenlos levantar banderas de injurias, máquinas de misterio, desperdicios de noche en los basurales de la Ciudad de Buenos Aires, buena gente” (mín. 1:57) y que “abran paso a los adoradores del sol” (mín. 2:30). Luego, en primer plano se visualiza un cartel con el logo de la Galería Carmen Waugh, espacio que fue fundamental para su inserción en el contexto del arte porteño.

Después de este momento introductorio, empiezan a sucederse una serie de escenas o bloques temáticos que no tienen una aparente vinculación entre sí. En la primera, se muestran distintas tomas de fachadas de edificios, algunos planos contrapicados que recrean la vista que tienen los peatones de esos edificios. Además, la cámara se desplaza sobre distintas fachadas destruidas y con movimientos rápidos pasea por edificios en construcción, entre medio de los andamiajes. De fondo, acompañan unos sonidos que construyen un clima de extrañamiento. En el segundo bloque, la cámara capta a una persona ciega con un bastón guía que camina por la peatonal y a dos personas -quizás, de alguna religión- pidiendo contribuciones con unas latas en la mano. El sonido que acompaña parece metálico, como el de una moneda dentro de esas latas. En la tercera escena, la cámara persigue la recolección de un camión de la basura por el barrio de Retiro -podemos reconocer esquinas como la de Arroyo y Esmeralda- y termina con una toma que muestra cómo es el trabajo de descarga de desechos en el basural. En el cuarto bloque, la cámara filma el recorrido nocturno de una ambulancia, con las luces y el sonido de la sirena en primer plano. Además, capta distintos carteles luminosos de la calle Corrientes.



Por último, el último bloque está dedicado a los Grabas. Al principio, los artistas están reunidos en un *bowling*, en el medio de una discusión de trabajo, pero no se puede escuchar qué dicen por el ruido del lugar. En la siguiente escena, la cámara se traslada a su taller de la calle San Martín en

donde se plasma cómo era su forma de trabajo: se combinan momentos de trabajo individual



con momentos en los que hay una puesta en común y un trabajo en equipo para producir los grabados. De fondo, *in crescendo* la música de Pink Floyd acompaña y sintetiza el espíritu experimental de la época. Este bloque es importante porque es un registro

audiovisual de cómo cada uno primero se ocupaba de hacer sus propios diseños, para después trasladarlos a la impresión serigráfica. Así, por ejemplo, Sergio Camporeale es retratado en uno de los momentos en los que se encuentra armando la composición de sus grabados. En una entrevista, el artista remarcaba lo fundamental que era en su trabajo dedicarle tiempo al equilibrio de formas y colores de sus grabados, para los que llegó a utilizar hasta veinticinco tintas diferentes en la impresión.<sup>50</sup>

Finalmente, el corto intercala diferentes escenas de los bloques anteriores que dan lugar a una escena final. Esta se desarrolla en el contexto de una exposición de Grabas en el espacio de la Galería Carmen Waugh de Buenos Aires. Se muestra cómo ingresan los visitantes a la galería, todos con gafas, que remiten a la escena en la que hay una persona ciega caminando por la peatonal, y recrean en un gesto performático cómo son las inauguraciones de muestras de arte: el público bebe espumante y hace sociales con las obras de arte de fondo, en un segundo plano. Los Grabas están a un costado del público y ven ingresar a un hombre y a una mujer desnudos a la galería. Son esos dos espectadores los únicos que se paran frente a los grabados expuestos y los contemplan. En esta escena, se refleja el mensaje del humanismo del grupo a través de la metáfora irónica de la desnudez. Así, los que aprecian el grabado son quienes al despojarse de sus vestimentas se despojan de todas las convenciones, pautas culturales y *snobismos* del mundo del arte. Este corto está en estrecho diálogo con el mensaje de la vanguardia performática de la década del sesenta e incorpora la experimentación de los setenta. Por un lado, en el cine, aplicadas a la producción de un film de corto duración y, por otro, con las prácticas que artistas como los Grabas buscaban difundir a través del grabado.

#### **d. La exposición en Bonino en 1976**

---

<sup>50</sup> Entrevista personal realizada a Sergio Camporeale en octubre de 2022.

La galería Bonino resulta central para el estudio del campo de las artes visuales entre la década del 50 y del 70, años en los que desarrolló su actividad. Es reconocida como una de las principales galerías de arte que existieron en Buenos Aires, en parte por haberse convertido en el espacio de consagración de muchos de los “grandes” artistas argentinos. Además, fue una de las principales promotoras de la modernización cultural de aquellas décadas mediante la articulación de una red de distribución nacional e internacional determinante para el arte argentino y latinoamericano (Giunta 2019, Dolinko 2018). Resulta interesante que su proyecto institucional “no solo apuntó a establecer valores comerciales, sino también a intervenir en el mercado simbólico de bienes culturales” (Giunta, 2019, p.28).<sup>51</sup> Es decir, trascendió el rol tradicional de las galerías de arte, pensadas como espacios para exponer y vender obras, para intervenir directamente sobre ciertos consensos en torno a los valores estéticos. Del mismo modo, llevó adelante estrategias para proteger a los artistas y, a la vez, para que alcancen reconocimiento social. Es por eso que tuvo una intensa actividad en la producción de catálogos, libros, ediciones de grabados, etc.

Gracias a uno de esos catálogos<sup>52</sup>, sabemos que el grupo Grabas formó parte de su cronograma de exposiciones del 1976. Del 25 de junio al 10 de julio, Sergio Camporeale, Delia Cugat y Pablo Obelar expusieron unas novedosas alfombras en la sede de Marcelo T. de Alvear de la Galería Bonino. A partir del testimonio de Camporeale, sabemos que en aquel entonces Zelaya estaba viviendo en la ciudad de Berlín junto a la escultora Gloria Priotti, su esposa, luego de que la artista ganara en 1975 el Premio Beca “Alberto Durer” otorgado por el Fondo Nacional de las Artes y la Embajada de la República Federal Alemana.<sup>53</sup> El cuarto integrante de los Grabas había rechazado la propuesta de participar en esta muestra por todo lo que implicaba mandar sus diseños desde Europa y participar desde tan lejos. La exposición se concretó con el apoyo de Julia Lublin y de una conocida de Camporeale que estaba casada con uno de los dueños del taller de alfombras y tapices Dándolo y Primi.<sup>54</sup> Además de las alfombras colgadas en las paredes de la galería, se expusieron fotos y catálogos de Grabas en vitrinas como forma de contextualizar a los visitantes sobre la trayectoria de los artistas.

---

<sup>51</sup> Andrea Giunta habla de la figura mítica que representa la galería y aborda desde distintas perspectivas las estrategias que se llevaron a cabo para la promoción y la consolidación del arte argentino, no solo en el contexto local sino también en una red que excede el circuito nacional.

<sup>52</sup> Este catálogo forma parte del archivo de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Ver anexo XXV.

<sup>53</sup> Entrevista a Sergio Camporeale realizada personalmente el 1 de octubre de 2022.

<sup>54</sup> Dándolo y Primi es una empresa argentina dedicada a las alfombras y a los tapices desde 1910. Ver anexo XXVI.

Entre algunos antecedentes cercanos en el tiempo de exposiciones relevantes de alfombras y tapices con diseños podemos mencionar la exposición de *Tapices y Alfombras Contemporáneas*, del año 1971, que se realizó en el Museo Eduardo Sívori. El éxito de esta muestra se debió al virtuosismo técnico que se expuso y que se vio reflejado en la buena recepción de su público y de la crítica (Marrube, 2015). Como resultado de esta buena repercusión, empezaron los Salones Municipales de Tapices, que en 1979 se convirtieron en Bienales. Una de las artistas que participó en esa exposición fue la artista salteña María Martorell, que desde la década del sesenta venía trabajando con este tipo de obras. En la exposición, presentó tapices cuyos cartones había diseñado y que habían sido tejidas por artesanos de Cafayate (Salta).

Es interesante destacar que en el arte textil se diferenciaban dos tendencias: la de aquellos artistas que diseñan los cartones, para su posterior ejecución por artesanos, y la de artistas que hacían con sus propias manos los tejidos o supervisan directamente la producción. La década del sesenta fue el escenario ideal para las experimentaciones en el arte textil, en busca de nuevas estéticas, a la vez que se revaloriza la tradición del país. Incluso estas rupturas y discontinuidades también tenían lugar casi de manera simultánea en otros países del mundo (Cucci, 2021). Martorell diseñó en esa década una serie de tapices que recuperaban la estética de las culturas precolombinas —y con ello, el *oficio* de los artesanos— a la vez que les imprimía su visión del arte geométrico.<sup>55</sup> Este antecedente nos permite pensar en lo que los Grabas hacen una década después: diseñar los cartones para las alfombras fabricadas por Dándolo y Primi, para ser expuestas en las paredes de Bonino y posteriormente ser vendidas.

La estética de las alfombras del grupo Grabas materializa una operación más que curiosa: el traslado de elementos pictóricos del grabado que habían desarrollado a partir de la experimentación con la serigrafía al diseño de un objeto de la vida cotidiana. Sobre esto, los artistas comentaban en una entrevista realizada por Vicente Zito Lema para Clarín (1976) que pensar en las alfombras fue

[t]rabajar al extremo con una gran síntesis, y sin descuidar el sentido decorativo. También tener presente, por ejemplo, que a diferencia de los tapices las alfombras son elementos para ser usados cotidianamente, que se les colocan muebles encima, que son observables desde distintos ángulos, etcétera. Tratar de resolver todos esos

---

<sup>55</sup> Ver anexo XXVII con los tapices de María Martorell.

problemas nos obligó a que durante varios meses nos dedicáramos al estudio y a la experimentación, tratando de descubrir y dominar las reglas de esta técnica. Para esto también fuimos con frecuencia a los talleres donde se realizan las alfombras, tomamos contacto directo con la faz artesanal. Recién entonces, a partir de ahí, empezamos a hacer los bocetos. (p. 5)

Un texto del crítico de arte Rafael Squirru abre el catálogo y en él proclama la incorporación de estas tres personalidades *al mundo de la artesanía*. Habla del conocimiento y la sensibilidad que subyacen a este tipo de artes aplicadas y menciona que “a la impecable artesanía de los operarios que las confeccionan, a la calidad sobresaliente de los materiales empleados, las más finas lanas, se une una rara intuición para incorporar diseños de impecable calidad y buen gusto”. Cada uno de los artistas, que en ese entonces ya contaba con una vasta trayectoria de exposiciones, premios y reconocimientos en el exterior, conserva su propia originalidad en los diseños plasmados.

Camporeale diseña formas que entrelazan las curvas y las líneas rectas, con una diversidad de tonos que va desde amarillos claros a tonos oscuros de marrón y de rojo sangre. Esta sumatoria de formas y colores genera un contraste que produce un efecto de tridimensionalidad evidente. Camporeale recupera el minucioso estudio y trabajo de composición que hace en sus serigrafías, para lograr una pieza armónica, pero a la vez visualmente atractiva. Delia Cugat, por su parte,

mantiene el deleite óptico más adherido al plano bidimensional. La sobriedad de sus gamas habla de una sobriedad casi oriental si bien el arabesco de su diseño nos hace pensar en las circunvoluciones del gótico. En el caso de Cugat asoma su condición de grabadora cada vez que sus diseños parecen como tallados al plano lo que les da una añadida fuerza de convicción lineal. Su preferencia por la gama de las tierras y los rojos opacos prestan a la estética de Cugat la majestuosidad de lo suntuoso. (Squirru, 1976)

Por último, Obelar recupera varios elementos de su serie *Crónica de respetables* como las persianas y las alas de mariposas.<sup>56</sup> A la geometría que configura el paisaje, en la que emplea efectos tonales, superpone el elemento de las alas. Squirru lo menciona como un agregado onírico y que “regala al espectador un punto de apoyo para el vuelo de su imaginación”.

En este punto, es pertinente retomar para la discusión los debates en torno al supuesto antagonismo entre *arte de consumo* y *arte de contemplación*. En la exposición de Bonino se

---

<sup>56</sup> Hay registro de una sola alfombra, con el diseño de Obelar, de gran tamaño, comprada por la hermana de Camporeale.

exhiben alfombras, es decir objetos cotidianos que suelen habitar espacios como un living, un estudio o un dormitorio. Uno bien se puede preguntar ¿son meramente objetos de consumo puestos en las paredes para su venta —porque no podemos dejar de lado que una de las principales actividades de las galerías es la comercialización— o hay *algo más allá* sobre lo aurático de estas obras? Para ello, podemos valernos de la experiencia de Jorge Romero Brest y la creación de *Fuera de caja-Centro de Arte para Consumir* en 1970. Después del fin de ciclo del Centro de Artes Visuales del Di Tella, Romero Brest llevó adelante esta nueva “empresa cultural” junto a su esposa Martita y al artista Edgardo Giménez en una boutique de la galería Promenade en la Avenida Alvear. La propuesta relacionaba el diseño de objetos con la postulación vanguardista de vincular el arte con la vida (Dolinko, 2012). Se presentaba como una forma de que aquellas personas que no frecuentaban las galerías pudieran tener acceso a estos objetos, cuya característica era la “creatividad y el valor estético” en plena era del consumo y la obsolescencia acelerada (Herrera, 2014b). Además de Giménez, participaron artistas como Delia Cancela, Pablo Mesejean, Lea Lublin, Marta Minujín, Federico Peralta Ramos, Dalila Puzzovio y Charlie Squirru.<sup>57</sup>

El proyecto se presentó en junio de 1970 con una reunión que tenía como una de sus consignas el debate del concepto “de obra de arte para consumir frente a la finalidad de contemplación propia del arte tradicional” (Dolinko, 2012, p.362). Participaron artistas como Ernesto Deira y Clorindo Testa y críticos como Roberto Villanueva, Basilio Uribe, Horacio Safons y Oscar Masotta. Deira fue uno de los portavoces de una postura crítica y opuesta a la de Romero Brest, porque sostenía que la dicotomía *arte de consumo y arte de contemplación*

[s]ignifica otra forma de idolatrar al objeto. No nos interesan los presuntos objetos para consumir que trata de imponer determinado tipo de sociedad; la única acción positiva del artista actual, al borde de una revolución copernicana de Occidente, es cuando su papel de agitador y provocador le permite entregar los medios de expresión al pueblo. (p.362)

Entre las intenciones de Romero Brest no se encontraba la de asumir un papel “agitador y provocador” —por lo menos en los términos de la revolución social— sino más bien de que más personas pudieran acceder al arte. En este caso, Giménez diseñó objetos cotidianos como vajilla (saleros, platos, tazas, ceniceros), lámparas, almohadones, tapices serigrafiados y

---

<sup>57</sup> Ver anexo XVIII con el afiche de Fuera de caja de 1970.



algunos adornos.<sup>58</sup> <sup>59</sup> Curiosamente, al igual que las alfombras de los Grabas, estos objetos fueron expuestos en la Galería Bonino en el año 1971.<sup>60</sup>

En estas acciones es evidente el esfuerzo por dotar de un plusvalor a estos objetos cotidianos y que puedan llegar a más personas ¿o consumidores? Su carácter múltiple les permite “acrecentar el goce de los sentidos y así permitir la penetración de formas innovadoras simbólicas en la actividad diaria” de más consumidores (Herrera, 2014b, p.187). Romero Brest veía en esta estrategia una forma más eficiente de cambiar las mentalidades, frente a la violencia que percibía en la propuesta del sector politizado de las vanguardias. Por su parte, el crítico Aldo Pellegrini entendía esta estrategia de Romero Brest como una forma de fomentar ese impulso voraz y desmedido hacia lo nuevo, propio de las sociedades de consumo. Desde esta perspectiva, el *hacer* del artista terminaba alimentando las lógicas del mercado y sacrificaba su sensibilidad para convertirse en un mero productor de mercancías.

Podemos establecer un paralelismo entre el afán de los artistas grabadores de la década del setenta de alcanzar una difusión ampliada de sus obras y de insertarlas en el mercado artístico y el de este proyecto de Romero Brest con los *objetos-arte*. En ambos casos, existe el carácter múltiple y la pretensión de volverlos accesibles para la mayor cantidad de personas. Como bien sostiene el crítico Basilio Uribe, partícipe de los debates del inicio de *Fuera de caja*, es innegable que la idea de arte para consumir existe desde épocas renacentistas (Dolinko, 2012). Pensadas como obras de arte comerciales y asequibles, tanto los grabados como los objetos de diseño son variantes en el amplio mercado de consumo del momento. También, los objetos diseñados por artistas responden a la idea de desacralización del arte, idea que fue central en la década del sesenta.

Por momentos, esta democratización del acceso a las obras de arte y, en especial, de la circulación del grabado parece convertirse en utopía. Fernando Davis (2005) reflexiona sobre las alfombras del grupo Grabas y considera que “esta pasajera incursión de los artistas en el dominio del diseño de un objeto de uso cotidiano, puede verse como una solución parcial a la encrucijada que planteaba entonces el grabado” (p. 19). En tanto estrategia para superar esta encrucijada, la incursión del Grabas en el arte textil significó un movimiento entre la

---

<sup>58</sup> Ver anexo XXIX con imágenes de estos objetos.

<sup>59</sup> Posteriormente, las serigrafías de Giménez para *Fuera de caja* fueron reeditadas junto a los diseñadores Santi Pozzi y Cumby Giraudi, para las que se utilizaron pruebas de impresión y bocetos recuperados por la Fundación IDA (Investigación en Diseño Argentino).

<sup>60</sup> Ver anexo XXX con el catálogo de la exposición de Giménez en Bonino en 1971.

recuperación de ciertas experiencias previas y una innovación propia. Desde la década del cincuenta y especialmente en la del sesenta, artistas visuales como María Martorell habían incursionado en el arte textil y habían trasladado la estética de sus obras a tapices mediante el diseño de cartones —una práctica que puede considerarse parte de la tradición artesanal y artística—.

De la misma manera, a comienzos de la década del setenta, otros artistas como Edgardo Giménez habían pensado la forma de producir obras de arte asequibles: los objetos de diseño y consumo. Incluso, estos habían sido expuestos en galerías como Bonino y marcan precedentes relevantes para este caso. La innovación de los Grabas está en que trasladaron el pensamiento y la visión de sus grabados a los cartones para los diseños de las alfombras. Trasladaron la estética de una obra múltiple —las serigrafías— a otro tipo distinto de obra múltiple —las alfombras—. Hay una superposición de disciplinas artísticas que funciona como forma de experimentación. Asimismo, si inscribimos esta decisión en el marco de las ideas que circulaban a partir del proyecto de Romero Brest, las alfombras fueron pensadas como un vehículo para masificar el acceso al arte: acercar a públicos diversos al arte.

## **7. Los últimos años del grupo**

Si bien plantearon el trabajo colectivo en el taller como el motor de su ideología común, esta experiencia se había vuelto difícil de sostener a mitad de la década. Después de la exposición de las alfombras en la Galería Bonino en el 1976, tanto Camporeale, Cugat como Zelaya se encontraban instalados en Europa. Zelaya, como bien se mencionó previamente, vivía en Alemania junto a su esposa Gloria Priotti. Camporeale y Cugat se habían instalado en París. Obelar permanecía en Argentina y poco tiempo después emigró a Colombia. El deseo de continuar con la actividad de Grabas se desvaneció en la medida en la que, por un lado, la distancia física entre los integrantes del grupo entorpecía la dinámica de trabajo. Por otro, resultaba difícil establecer un taller en Europa, con todo lo que implicaba montar las maquinarias necesarias. En su estancia en el Viejo Continente, expusieron en la Galería Krief-Raymond de París (1977), pero únicamente Camporeale, Cugat y Zelaya, como había pasado en la exposición de Bonino. Jorge Glusberg los había invitado a participar en el envío argentino

de la Bienal de San Pablo, pero Camporeale recuerda que se negaron porque “no querían servirle a la dictadura”.<sup>61</sup>

Mientras tanto, los Grabas estaban al tanto del horror que se vivía en el contexto político y social de Argentina.<sup>62</sup> La realidad del país se había recrudecido desde el golpe de Estado propiciado en marzo de 1976 por la Junta Militar encabezada por Jorge Rafael Videla. Con la instauración de este régimen anticonstitucional, también recrudecieron las persecuciones y la desaparición forzada de personas. Fueron años en los que primaron la censura, la tortura sistemática y la violencia institucional. En el campo cultural, la dictadura impuso esas condiciones de brutal violencia y que afectaron a todos sus actores (Herrera, 2014b). El clima de opresión se reflejó en la restricción de materiales impresos —por lo que muchos escritores tuvieron que exiliarse—, la censura de películas y la prohibición de ciertas obras de teatro, y se limitó la libertad de poder reunirse. En ese panorama desolador, el arte fue una de las herramientas para darle una voz a lo que no se podía decir. Así fue como “un clima de opresión que ya se perfilaba en la figuración de comienzos de la época invadió distintas vertientes de la pintura figurativa, y temas como la muerte y la ausencia se tornaron recurrentes” (p.221).



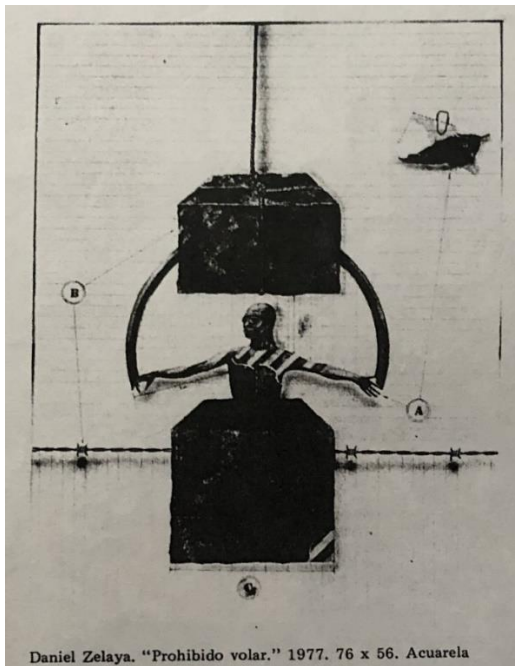
En 1978, Camporeale, Cugat y Zelaya presentan una serie de tintas y acuarelas en la Galería del Retiro, dirigida por Julia Lublin.<sup>63</sup> En una noticia del diario, la periodista Elba Pérez (septiembre, 1978) resalta que “los une un sentimiento trágico, una facundia de la metáfora que reinventa y descubre nuevos valores a los que se creía conocer. Y no son estos los únicos méritos que aportan individualmente o en conjunto” (p.18). Las acuarelas de Cugat fueron caracterizadas como complejas, de una gran técnica tanto para el dibujo como para el uso de los colores. Continúa presente su capacidad para construir espacios oníricos, en los

<sup>61</sup> Entrevista realizada personalmente a Camporeale en octubre de 2022.

<sup>62</sup> Camporeale recuerda en la entrevista que las noticias que le llegaban de amigos asesinados y desaparecidos lo habían hecho desistir de la idea de volver de Europa.

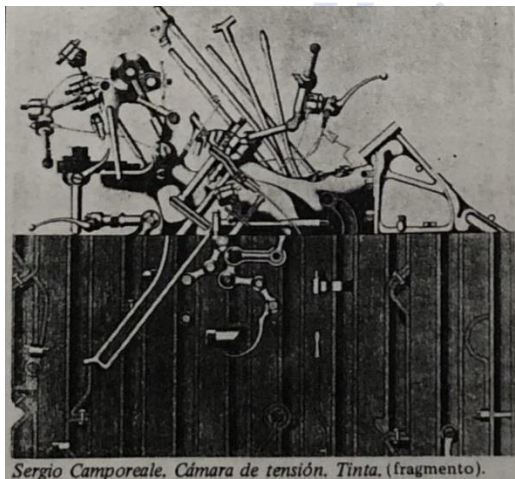
<sup>63</sup> Ver anexo XXXI con fotos de esta exposición.

que prima el extrañamiento y que se construyen desde la introspección, tal como en sus grabados. A su perfección técnica, hay que agregarle “la perfección que da vida a sus formas, al alma de sus personajes y, como en la composición de un escenario, sus jardines ocluidos respiran, como sus seres, una gama de grises claros que se azulan y hacen delicadas y tiernas las perspectivas del silencio” (Zolezzi, 1978, p. 56).



Daniel Zelaya. "Prohibido volar." 1977. 76 x 56. Acuarela

Las de Zelaya mantenían el lenguaje encriptado y menos directo de sus grabados. Reflexionaban en torno a las limitaciones de la libertad y retoma el vínculo de la figura humana con otros símbolos y alegorías que parecen amenazar los cuerpos. Hay alambres de púas y fondos cuadriculados que dan idea de un hombre ahogado por la opresión, idea que ya estaba presente en las serigrafías de años anteriores. En la técnica mixta de acuarela y lápiz de Zelaya se puede entrever la riqueza de los climas que construye, en los que prima una sensación de tensión.



Sergio Camporeale. Cámara de tensión. Tinta. (fragmento).

En las tintas de Camporeale, continúa su exploración como artista sobre la relación del ser humano con las máquinas. Reflexiona sobre el acoso y la angustia que las máquinas producen en las personas. Estos pensamientos se extienden no solo a las nuevas creaciones producto de los avances, sino que también es una reflexión de la tecnología en la amplitud del término: aquellas habilidades, herramientas procesos o pensamientos

con un objetivo preciso, una “solución” a un problema planteado. En el equilibrio de sus figuras hay “mecanismos cuyo cuidadoso diseño acompaña a una visión que podría ser un canto a la fuerza y a la dinámica de los medios de que nos servimos” (Zolezzi, 1978, p. 56). La contraposición de rojos y azules agrega en la composición la nota dramática que el artista quiere expresar.

Habían dejado de lado las serigrafías para experimentar con las tintas y las acuarelas, por considerar que también tenían el potencial expresivo y comunicativo que tenía el grabado. Readaptan su imaginaria del mundo de la serigrafía y lo hacen con sus pinceles y lápices. Esta línea de trabajo fue la que continuaron los artistas, pero ya por separado. Esta exposición simbolizaba el cierre de una etapa en la vida de los artistas, etapa que es recordada por Cugat y Camporeale con mucho cariño.<sup>64</sup> En palabras del crítico Emilio Zolezzi (1978) “esta muestra conforma, por la significación de sus valores artísticos, un acontecimiento singular que merece el elogio y la invitación a reflexionar sobre lo que conjeturan sus temáticas” (p. 56). Después de esta última exposición, y con Obelar instalado en Colombia, los caminos de los demás Grabas tomaron diferentes direcciones. Por un lado, Camporeale y Cugat ya estaba instalados en París, donde vivieron varios años ya como pareja y donde siguieron desarrollando su obra. Por otro lado, Zelaya vivió en Berlín junto a su esposa hasta 1983, año signado por la recuperación de la democracia en la Argentina. Así, este fue el último momento que podemos marcar en la trayectoria de Grabas como grupo y que dio cierre a una larga trayectoria de experiencias y exposiciones, tanto en el suelo argentino como en el exterior.

## **8. Consideraciones finales**

A modo de conclusión, es interesante recapitular que durante la década del setenta el panorama del arte visual estuvo marcado en muchos aspectos por la expansión de la sociedad de consumo. Asimismo, y en sintonía con la década anterior, continuaron las experimentaciones en la técnica, sobre todo con la exploración de los límites de la serigrafía. Fue una década en la que el grabado obtuvo una gran validación y en la que buscó insertarse en la mayor cantidad de espacios posibles. Este afán de circular entre públicos más amplios, de clase media, y de promover un tipo de arte múltiple fue el que compartieron los miembros de Grabas.

Como pudimos analizar en distintos episodios del grupo, desde sus inicios hasta su última exposición, Grabas buscó a través de distintas estrategias lograr esa circulación masiva. Por un lado, consideraron que la información era uno de los mayores capitales de poder con los que podían contar. Pudieron recorrer distintos países de América Latina y Europa con sus obras a partir de la red de contactos que construyeron. En este proceso, fue imprescindible el apoyo de los críticos de arte, como Marta Traba y Jorge Glusberg, y de instituciones como las galerías

---

<sup>64</sup> Entrevista realizada a Camporeale y Cugat por Fernando Davis en 2003.

Carmen Waugh y Art Gallery International. Por otro lado, desarrollaron distintas experiencias/estrategias alternativas para la difusión de sus grabados. Así, por ejemplo, diseñaron objetos múltiples a partir del pensamiento plástico con el que realizaban sus serigrafías, aguafuertes y litografías. Este traslado de los procesos del grabado también se dio en el diseño de alfombras, que fueron expuestas en la Galería Bonino. Otra de las experiencias disruptivas fue la participación en el corto del cineasta Arnaldo Valsecchi, que se convirtió en una fuente valiosa para la difusión de su oficio técnico. Por último, la participación en los tirajes de la revista Crisis les dio un alcance inusitado en el público lector, que pudo pasar a ser coleccionista de sus grabados.

A lo largo de los distintos episodios, parece existir una constante: los Grabas recuperan experiencias, antecedentes o aspectos técnicos de un pasado próximo o lejano, y los resignifican con su obra. Al mismo tiempo, en esa resignificación se dan el espacio para experimentar y para producir una nueva estética visual. Esta búsqueda de nuevas alternativas también se da en la forma de concebir y hacer circular la obra múltiple. Sin dudas, los registros documentales y el trabajo de archivo fueron fundamentales para reconstruir los distintos itinerarios. Es necesario comprender su historia como grupo de manera integral para desentrañar el sentido de su visión humanista del arte y de su esfuerzo por revalorizar el oficio del grabador. El trabajo de recopilación de archivo y de revalorización de la obra es necesario para construir la memoria dentro de la cultura.

Universidad de  
San Andrés

## 9. Bibliografía

- ACCIARRESSI, H. (22 de julio de 2015). "Crisis", Federico Vogelius y el gran aporte a nuestra cultura. *La Razón*. Disponible en [https://web.archive.org/web/20160807023902/http://www.larazon.com.ar/economia/Crisis-Federico-Vogelius-aporte-cultura\\_0\\_699300209.html#](https://web.archive.org/web/20160807023902/http://www.larazon.com.ar/economia/Crisis-Federico-Vogelius-aporte-cultura_0_699300209.html#)
- ANDRADA, J. C. (2015). "Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60", en AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*. Buenos Aires, CAIA, pp. 239-250.
- BALDASARRE, M. I., y USUBIAGA, V. (2019). El mercado del arte en América Latina. Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos XX y XXI. *H-art. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, (4), 65-77.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura de campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- BOURDIEU, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos de una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- BUGNONE, A. (2013). *Una articulación de arte y política: Dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* (Tesis de posgrado). Buenos Aires, UNLP. Disponible en: <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.989/te.989.pdf>
- COSSALTER, J. (2017). El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética. *Sociohistórica*, 40 (35), pp. 1-22.
- CUCCI, E. B. (2021). El tapiz en el arte textil contemporáneo argentino: rupturas y continuidades. En las *XIV Jornadas Estudios e Investigaciones. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la Historia de las Artes*, Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, pp. 1-10.
- DAVIS, F. (2005). El grabado en el "paisaje de las comunicaciones". Intercambios y préstamos entre la obra gráfica y los medios de comunicación en los primeros 70. *I Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual (CIDIAP)*. Recuperado de

[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40832/Documento\\_completo.pdf?sequence1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40832/Documento_completo.pdf?sequence1).

DAVIS, F. (2014). Grabado, industria gráfica y medios de comunicación, pasajes y transposiciones (1964-1974). En *III Jornadas sobre Arte y Arquitectura en Argentina*. Buenos Aires.

DAVIS, F. y LONGONI, A. (2014). Cuidado con la pintura. En R. Esteves (Ed.), *Doscientos años de pintura argentina, vol. III*, pp. 10-41. Banco Hipotecario.

DOLINKO, S. (2003). "Arte para todos". *La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, FIAAR.

DOLINKO, S. (2009). "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, Edhasa.

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

DOLINKO, S. (2018). La galería Bonino, el sistema del arte y el star system. *Separata*, 22, pp. 27-41.

GIUNTA, A. (2014). Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo. En J. Burucúa (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, pp. 59-117. Editorial Sudamericana.

GIUNTA, A. (2019). Hacia las "nuevas fronteras": Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York". En *Espigas Muestra Bonino*, Buenos Aires, Fundación Espigas, pp. 18-29. Disponible en <https://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/catalog/book/5>

GLUSBERG, J. (1967). *Estructuras Primarias II*. Buenos Aires, Sociedad Hebraica Argentina.

GODEL, A. (julio, 1974). Grupo Grabas: Delia Cugat, Sergio Camporeale, Pablo Obelar y Daniel Zelaya. "En el paisaje de la comunicación". *Crisis*, 15, pp. 68-69.



- GUSTAVINO, B. (2006). Las nuevas definiciones de obra de arte en los años sesenta. En las *IV Jornadas Nacionales de Investigación en Arte y Arquitectura en Argentina*. La Plata.
- HERRERA, M. J. (2014a). Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción. En J. Burucúa (Ed.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, pp. 119-173. Editorial Sudamericana.
- HERRERA, M. J. (2014b). *Cien años de Arte Argentino*. Buenos Aires, Biblos.
- LA NACIÓN (8 de noviembre de 1998). El predominio de lo racional. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/el-predominio-de-lo-racional-nid184397/>.
- LONGONI, A. (2012). Al servicio del pueblo. Un mapa de posiciones de arte/política en los primeros años 70. En M. I. Baldasarre y S. Dolinko (Eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en Argentina*, (pp. 357-390). Archivos del CAIA-Eduntref.
- LONGONI, A. (2014). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel.
- LONGONI, A., y MESTMAN, M. (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires, Eudeba.
- LÓPEZ ANAYA, F. (1963). *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- MARRUBE, S. (2015). Colección de Arte Textil. En *XXIV Salón de Tapiz. Bienal 2014/2015*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, p. 5. Disponible en <https://buenosaires.gob.ar/sites/default/files/media/document/2015/10/19/9dcfdde6efbffd49456be5e7ac93827b802f7e5d.pdf>
- MONZÓN, H. (septiembre, 1972). El lenguaje actual y expresivo de cuatro artistas. En Carmen Waugh expone el Grupo Grabas. *La Opinión*, p. 22.
- MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CHILE (s.f.). Glosario. Grabado. Disponible en: <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-79265.html>.

PÉREZ, E. (septiembre de 1978). Cómo reinventar la realidad. [Recorte de diario]. p. 18.

SGAE (2011). *Diccionario del Cine Iberoamericano*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores

SONEIRA, I. (2019). América latina entre la disolución del arte y la mitificación del pueblo. Los Talleres de militancia plástica de base de Ricardo Carpani. *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales; Nuevo mundo mundos nuevos*, pp. 1-28.

TRABA, M. (1973). *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*. México, Siglo veintiuno.

URIBE, C. (septiembre, 1974). Grabas, un grupo que se pone de parte de la obra seriada. *El colombiano*, p.22.

VALSECCHI, A. (1974). *Grupo Grabas* [cortometraje]. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.

WHITELOW, G. (1973). Grabas. Buenos Aires-Madrid, Galería Carmen Waugh-Galería Aele, s.p.

WILLIAMS, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona, Paidós.

ZERÁN, F. (2012). *Carmen Waugh. La vida por el arte*. Santiago de Chile, Lumen.

ZITO LEMA, V. (marzo, 1976). Grupo Grabas: el valor de una experiencia artística. *Clarín: Cultura*, pp. 4-5.

ZOLEZZI, E. (septiembre de 1978). Grupo Grabas. Una expresión vital. [Recorte de diario]. p.56.

### **Catálogos consultados**

*Camporeale/Cugat/Obelar/Zelaya. Grupo Grabas*, Galería Central de Arte, Santiago, Chile, 4 al 6 de octubre de 1971.

*Grupo Grabas*. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires, 7 al 27 de septiembre de 1972.

*Grupo Grabas. Grabados y Objetos Múltiples.* Centro Venezolano Argentino de Cooperación Cultural y Científico Tecnológica, 24 de febrero al 16 de marzo de 1974.

*Grupo Grabas.* Art Gallery International, Buenos Aires, 1 al 31 de julio de 1974.

*Grupo Grabas. Grabados y Objetos.* Club de Ejecutivos, Galería de Arte, Cali, Colombia, septiembre de 1974.

*Grupo Grabas. Grabados y ediciones escultóricas,* Arte/contacto gráfico. Buenos Aires, 29 de junio al 13 de julio de 1975.

*Grabas. Alfombras diseñadas por Cugat, Camporeale y Obelar,* Galería Bonino, exposición 331, Buenos Aires, 25 de junio al 10 de julio de 1976. Catálogo con texto de Rafael Squirru.

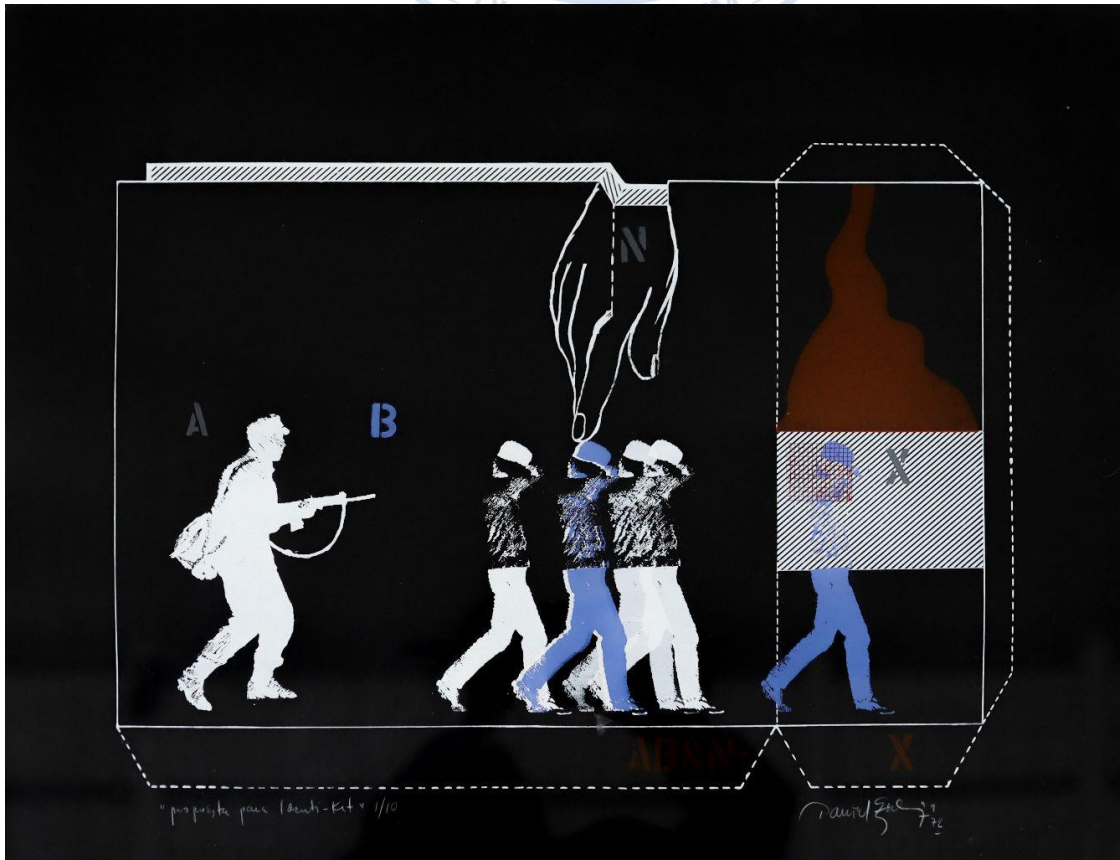
*Camporeale. Cugat. Zelaya. Grupo Grabas.* Galería del Retiro, Buenos Aires, 29 de agosto al 23 de septiembre de 1978.



10. Corpus de obras. [Disponible en el Archivo de la Galería Jacques Martínez](#)



Daniel Zelaya, *Propuesta para Identi-kit*, 1970, 48x65cm, serigrafía, 2/20



Daniel Zelaya, *Propuesta para Identi-kit*, 1972, 50x64cm, serigrafía, 1/10



Daniel Zelaya, *Propuesta para Identi-kit*, 1971, 73x52cm, serigrafía, prueba de artista



Daniel Zelaya, *Siempre lo mismo (Identi-kit 2)*, 1971, 64x50cm, serigrafía, prueba de artista



Pablo Obelar, *Sin título*, 1972, 68x48cm, serigrafía, 6/10



Pablo Obelar, *Crónica de respetables*, 1973, 70x50cm, serigrafía, prueba de artista



**Carpeta de Delia Cugat (1973).** *Estas obras pertenecen a la colección del MNBA.*



Delia Cugat, *Delicado equilibrio*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Delia Cugat, *Magnificamente solo*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Delia Cugat, *Desde afuera*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Delia Cugat, *Dentro de la colina*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50

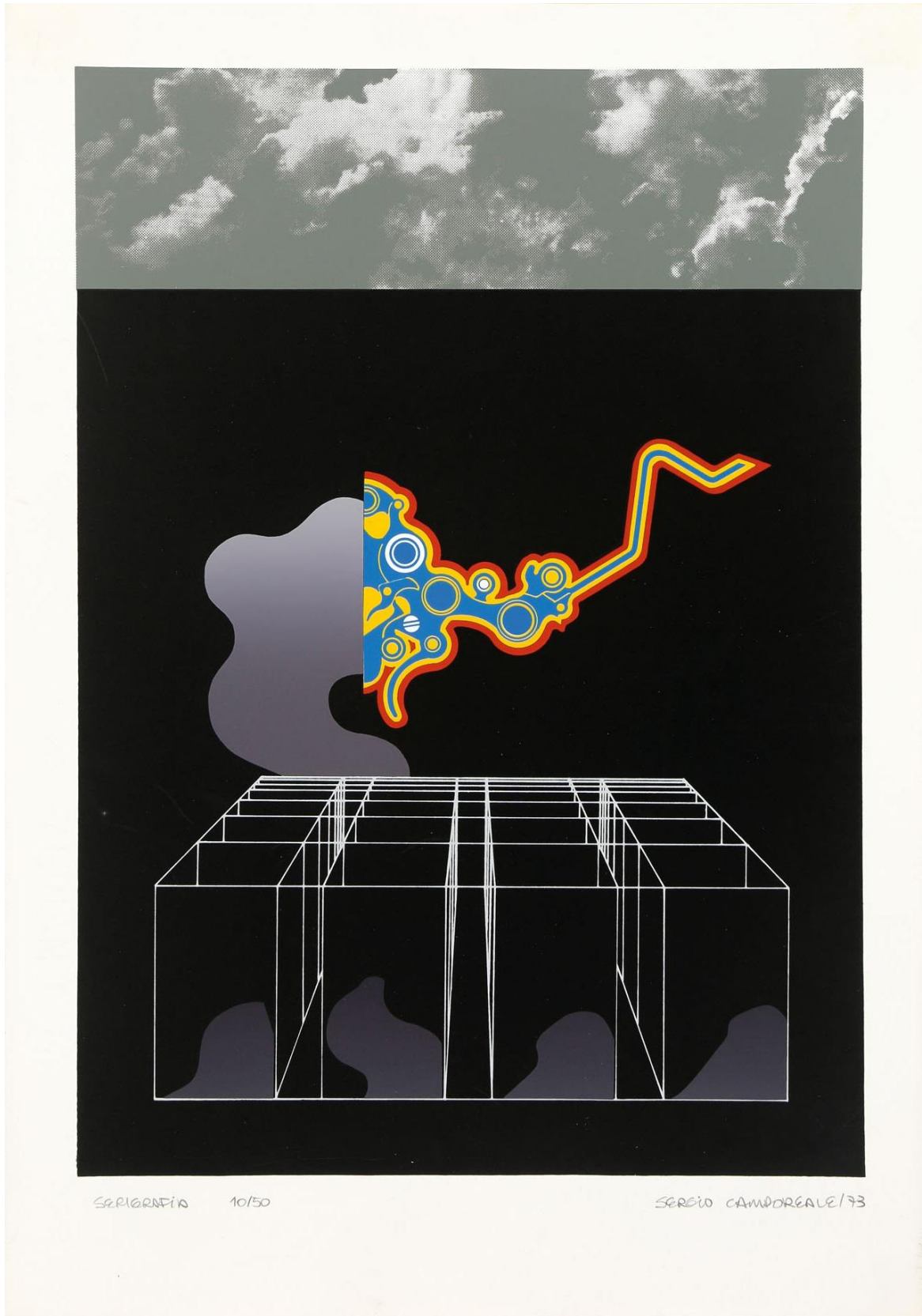


Delia Cugat, *Raza blanda y feliz*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50

**Carpeta de Sergio Camporeale (1973)**



Sergio Camporeale, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Sergio Camporeale, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Sergio Camporeale, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50





Sergio Camporeale, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Sergio Camporeale, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50

**Carpeta de Pablo Obelar (1973)**



Pablo Obelar, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Pablo Obelar, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Pablo Obelar, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50

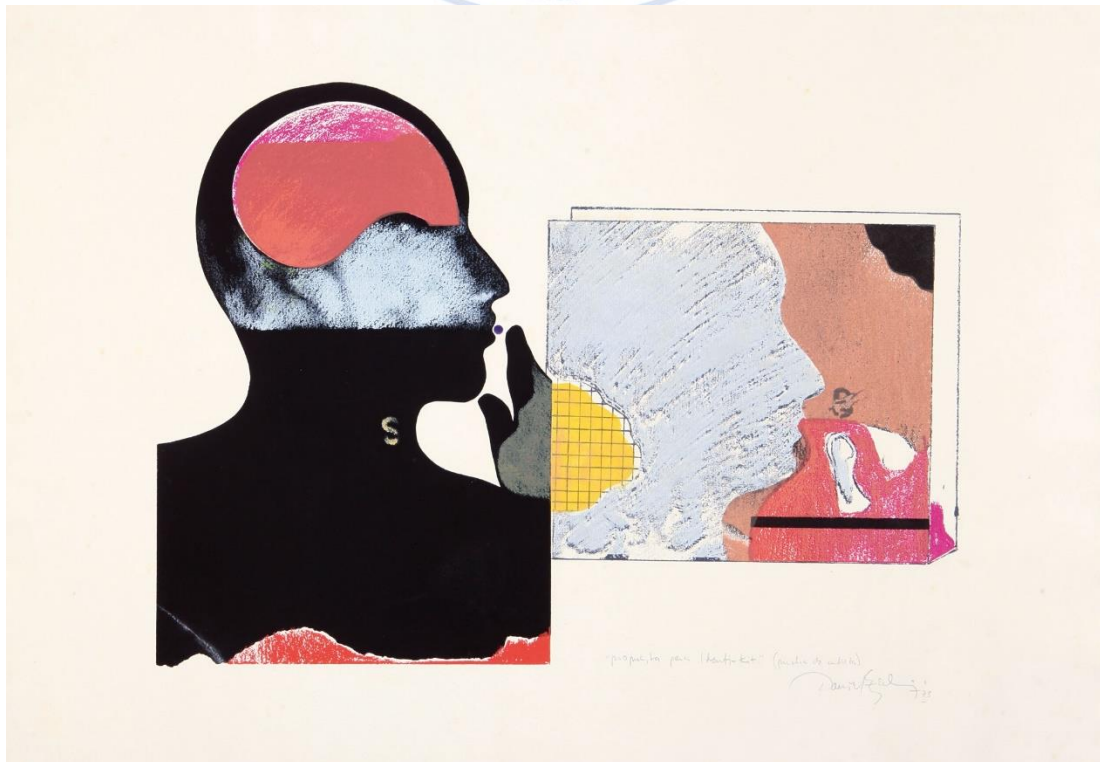


Pablo Obelar, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Pablo Obelar, *Sin título*, 1973, 50x70cm, serigrafía, 10/50

**Carpeta de Daniel Zelaya (1973)**



Daniel Zelaya, *Sin título*, 1973, 50x70cm, serigrafía, 10/50



Daniel Zelaya, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50





Daniel Zelaya, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Daniel Zelaya, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Daniel Zelaya, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50



Daniel Zelaya, *Sin título*, 1973, 50x35cm, serigrafía, 10/50

## 11. Anexos

### Anexo I

Portada de la revista Primera Plana, del 13 al 19 de mayo de 1969. [Disponible aquí.](#)



## Anexo II

Catálogo de la exposición del Club de la Estampa de Buenos Aires, del 4 al 23 de octubre de 1965.

Tapa y contratapa.



## Anexo II

Catálogo de la exposición del Club de la Estampa de Buenos Aires, del 4 al 23 de octubre de 1965.

Interior del catálogo.

### EL CLUB DE LA ESTAMPA DE BUENOS AIRES

es una entidad constituida para promover la difusión del grabado y la creación de colecciones especializadas.

Mensualmente editará una estampa xilográfica o litográfica con taco o plancha original, cuya tirada será de 500 ejemplares firmados y numerados por el autor; se propone publicar también libros, en especial una Historia del Grabado Argentino; y un boletín. Ofrecerá conferencias, films sobre grabados, auspiciará muestras en el interior y exterior. Tendrá una sala de exposiciones y mantendrá relaciones con entidades similares del país y extranjeras.

Los socios serán admitidos como tales previa presentación de la solicitud de ingreso; deberán abonar, del 1º al 10 de cada mes, al retirar la estampa editada por el CLUB, una cuota de 300 pesos; en caso de no cumplir con ese requisito perderán su condición de socios.

Cada socio recibirá mensualmente una estampa en negro; cada cuatro meses en dos o tres colores. También tiene derecho a una carpeta para agrupar la colección, y a recibir el boletín de la Institución.

Las obras de artistas miembros del Club podrán ser adquiridas por los socios al 75 por ciento de su precio en plaza, y los libros que editen al 60 por ciento de su precio de tapa.

---

INSCRIPCION EN GALERIAS PROAR Y GALERIA PLASTICA

### EXPONEN :

Armagni Alda  
Audivert Eduardo  
Audivert Pompeyo  
Balán Américo A.  
Belloca Adolfo  
Berni Antonio  
Bordalejo Juan A.  
Bou Laico  
Cartasso Juan José  
Ceconi Mario  
Deangelis Horacio  
Fernández Albino  
Fernández Chelo Enrique  
Ferrari Clara  
Gómez Molina Lilian  
González Mir  
Grela Juan  
Guido Alfredo  
Lasansky Bernardo  
Licenziato Nelia  
Luna Ercilla Jorge  
Luna Oscar Esteban  
Molina Alberto  
Muñeza Julio  
Onofrio Norberto  
Orlandi Alicia  
Páez Roberto  
Piñeiro María Sara  
Rebuffo Víctor L.  
Ríos Miguel Angel  
Rolón Luciano  
Romberg Osvaldo  
Romero Juan Carlos  
Rubli Mabel  
Scannapieco Carlos  
Seoane Luis  
Versacci Bruno  
Zavattaro Velia  
Zelaya Daniel

### Anexo III

## Biografía de Daniel Zelaya en el Catálogo de la exposición de Grupo Grabas en la Galería Carmen Waugh (1973)



Sus cabezas sufrientes superan la anécdota. El hábil tratamiento de la materia, la oposición de zonas tranquilas con las vibraciones en falso registro, el despliegue de los planos, aproximan sus serigrafías a un expresionismo de rico cuño intelectual.

Guillermo Whitelaw  
Director del Museo de Arte  
Moderno de Buenos Aires

#### DANIEL ZELAYA

Nació en Buenos Aires en 1938. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano".

#### EXPOSICIONES REALIZADAS:

1963 Galería D'Arcy, Buenos Aires.  
Galería Oca, Río de Janeiro, Brasil.  
1966 Grabados, Club de la Estampa de Buenos Aires, Buenos Aires

1969 Dibujos, Galería Lirolay, Buenos Aires.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS:

1960 Certamen Latinoamericano de Xilografía, Buenos Aires.

1963 Bienal Americana de Grabado, Chile.

1966 Bienal Bianco e Nero, Lugano, Suiza.  
Grabado Argentino Actual, Exhibición en las más importantes ciudades de Europa.

1967 Vancouver Prints International, Canadá.  
Grabado Argentino Actual, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Invitado al Premio Georges Braque, Buenos Aires.  
Invitado a la Bienal de Ljubljana, Yugoslavia.

1969 Premio de Dibujo Joan Miró, España.

1970 Premio de Dibujo Joan Miró, España.  
IV Bienal Americana de Grabado, Santiago, Chile.  
Bienal de Grabado Latinoamericano, Puerto Rico.  
Certamen Latinoamericano de Artes Gráficas, Colombia.  
Grabado Argentino Actual a exhibirse en ciudades de Estados Unidos y Japón.

II Bienal Internacional de Grabado, Buenos Aires.  
1971 Exposición de Homenaje a Dürero, Leipzig, Alemania.  
Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile.

Galería Sciana Wschodnia, Varsovia, Polonia.  
Ira. Bienal Americana de Artes Gráficas, Museo La Tertulia, Cali, Colombia.  
Grabado Argentino Actual, Art Gallery International, Buenos Aires.

Museo de Arte Moderno de Miami, Florida, E.E.UU.

1972 III Bienal Internacional del Grabado, Buenos Aires.  
Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.  
Encuentro de la Plástica Latinoamericana "Casa de las Américas", La Habana, Cuba.

XIX Salón de Artes Plásticas de Córdoba "Grabado 1972", Córdoba, Argentina.

Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.

IVe. Biennale Internationale de l'Affiche, Varsovia, Polonia.

1973 Grabado Argentino Contemporáneo, Belgravia Art Gallery, Londres, Inglaterra.

Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.  
Galería AELE, Madrid, España.

Invitado a la 2da. Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.

XII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.

#### PREMIOS:

1963 Premio C. Cassel, Bienal Americana de Grabado, Chile.

1966 Premio Ex-Aequo, Bienal Bianco e Nero, Suiza.

1967 Premio Adquisición, Vancouver Print International, Canadá.

Premio Georges Braque (Beca de perfeccionamiento en París, 1967/8).

Tercer Premio Salón de Santa Fe, Argentina.

1970 Primer Premio Salón Nacional de Grabado y Dibujo, Buenos Aires.

Segundo Premio en la Bienal Americana de Grabado, Santiago, Chile.



## Anexo IV

### Biografía de Sergio Camporeale en el Catálogo de la exposición de Grupo Grabas en la Galería Carmen Waugh (1973)



Camporeale posee un estilo brillante, en el sentido de que es atractivo y claro, ama la lucidez dentro de la fantasía, compensando su tendencia dinámica con elementos geométricos, con arabescos mecánicos o menciones ecológicas, su actitud recuerda la del arte mínimo, enriquecido por una cálida imaginación.

Guillermo Whitelaw  
Director del Museo de Arte  
Moderno de Buenos Aires

#### SERGIO CAMPOREALE


Nació en Buenos Aires en 1937. Estudió en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y "Prilidiano Pueyrredón".

#### EXPOSICIONES REALIZADAS:

- 1968 Dibujos, Galería Guernica, Buenos Aires.  
Dibujos, Sala Yehuda Halevi, Tel Aviv, Israel.  
Dibujos, Museo de Arte Moderno, Jerusalem, Israel.  
Dibujos, Seleccionado al Premio Georges Braque, Buenos Aires.
- 1969 Invitado a la sección Grabado de la VI Biental de Paris, Francia.
- 1970 Exposición de Homenaje a Lautremont, auspiciado por la Embajada de Francia, Galería Gradiva, Buenos Aires.
- 1971 Invitado a la exposición de "Figura Internazionale Buchkunst-Ausstellung", Leipzig, Alemania.  
Invitado al "Premio Internazionale Biella per l'incisione", Biella, Italia.  
Galería Sciana Wschochnia, Varsovia, Polonia.  
Invitado a la I Biental Americana de Artes Gráficas, Museo La Tertulia, Cali, Colombia.  
Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile.  
Grabado Argentino Actual, Art Gallery International, Buenos Aires.  
Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano", Buenos Aires.  
Salón Nacional de Artes Plásticas "Manuel Belgrano", Buenos Aires.  
Museo de Arte Moderno de Miami, Florida, EE.UU.
- 1972 Invitado a la Graphik-Biennale Wiena 1972 - Wiena Austria.  
Invitado a la Intergrafía 72-Katowice, Cracovia, Polonia.  
Encuentro de la Plástica Latinoamericana "Casa de las Américas", La Habana, Cuba.  
Invitado a la Third British International Print Biennale, Bradford, Inglaterra.  
Segunda Biental de San Juan del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.  
Invitado a la Biennale Internationale de la Gravure Cracovia, Polonia.  
Ive. Biennale Internationale de l'Affiche, Varsovia, Polonia.  
Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano", Buenos Aires.  
XIX Salón de Artes Plásticas de Córdoba "Grabado 1972", Córdoba, Argentina.  
Premio Nacional de Grabado "Provincia de Santa Fe", IPCLAR, Santa Fe, Argentina.  
III Biental Internacional del Grabado, Buenos Aires.  
Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.
- 1973 XII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España.  
Invitado a la Biennale Internationale de la Gravure a Ljubljana, Ljubljana, Yugoslavia.  
Invitado a la II Biental Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.  
Galería AELE, Madrid, España.  
Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.  
Grabado Argentino Contemporáneo, Belgravia Art Gallery, Londres, Inglaterra.
- #### PREMIOS:
- 1971 Medalla de Plata, I Biental Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.  
Tercer Premio, Salón Municipal "Manuel Belgrano", Buenos Aires.  
1972 Gran Premio, Salón Municipal "Manuel Belgrano", Buenos Aires.

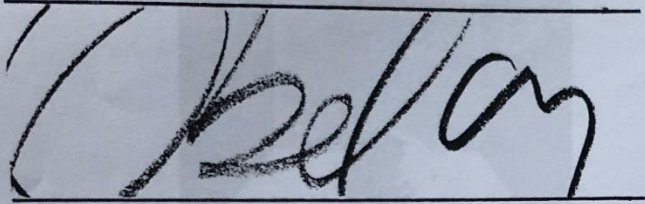
## Anexo V

### Biografía de Pablo Obelar en el Catálogo de la exposición de Grupo Grabas en la Galería Carmen Waugh (1973)



Sus rostros parecen emerger de la penumbra, extraídos de un mundo donde conviven recuerdos y presencias. Como en la pantalla de un cerebro febril. Las sensaciones se van acoplando, y, sin eludirse, reiteran un documento vivo y desafiante.

Guillermo Whitelaw  
Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires



Nació en Montevideo, Uruguay, en 1933.

**EXPOSICIONES REALIZADAS:**

1965 Dibujos, Galería Spilimbergo, Mendoza, Argentina.  
1966 Litografías, Galería La Ruche, Buenos Aires.  
1967 Grabados y Dibujos, Departamento Cultural de la Embajada Argentina en Puerto Rico.  
Pinturas, Galería La Ruche, Buenos Aires.  
Litografías, Galería Kraft, Buenos Aires.  
Litografías, Galería del Sur, Avellaneda, Buenos Aires.  
1968 Pinturas y Grabados, Galería El Galpón, Santa Fe, Argentina.  
Pinturas, Galería Arte Nuevo, Buenos Aires.  
1969 Pinturas, Galería Arte Nuevo, Buenos Aires.  
Dibujos, Galería Scheison, Buenos Aires.  
1971 Serigrafías, Galería El Galpón, Santa Fe.


**EXPOSICIONES COLECTIVAS:**

1964 Salón de Santa Fe, Argentina.  
1965 Cinco Pintores y un Dibujante, Galería Ciencias, Rosario, Argentina.  
Siete Pintores, Galería Estimulo de Bellas Artes, Buenos Aires.  
Cuatro Pintores, Teatro San Telmo, Buenos Aires.  
Mostra Mercato Internazionale, Galleria Due Mondi, Roma, Italia.  
1966 Premio de Grabado Casa de las Américas, Cuba.  
Salón de Dibujo y Pintura, Buenos Aires, Argentina.  
1967 Grabado Argentino Actual, París, Francia.  
Seleccionado al Premio Georges Braque, Buenos Aires.  
Seleccionado al Premio Diez Pintores, Art Gallery International, Buenos Aires.  
1969 Salón Automóvil Club Argentino, Buenos Aires.  
1971 Grabado Argentino Actual, Art Gallery International, Buenos Aires.  
Galería Sciana Wschodnia, Varsovia, Polonia.  
Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile.  
Ira. Bienal Americana de Artes Gráficas, Museo La Tertulia, Cali, Colombia.  
Museo de Arte Moderno de Miami, Florida, EE.UU.  
1972 Encuentro de la Plástica Latinoamericana "Casa de las Américas", La Habana, Cuba.  
Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.  
Invitado a la Biennale Internationale de la Gravure a Cracovia, Cracovia, Polonia.  
Ive. Biennale Internationale de l'Affiche, Varsovia, Polonia.  
XIX Salón de Artes Plásticas de Córdoba "Grabado 1972", Córdoba, Argentina.  
III Bienal Internacional del Grabado, Buenos Aires.  
Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.

1973 Invitado a la Biennale Internationale de la Gravure a Ljubljana, Ljubljana, Yugoslavia.  
Invitado a la 2da. Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.  
Galería AELE, Madrid, España.  
Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.  
Grabado Argentino Contemporáneo, Belgravia Art Gallery, Londres, Inglaterra.

**PREMIOS:**

1972 Medalla de Oro, Salón de Artes Plásticas de Córdoba, Argentina.  
1966 1º Premio, litografía, Casa de las Américas, La Habana, Cuba.  
1969 Premio de Honor, Pintura, Salón de Automóvil Club Argentino, Buenos Aires.



## Anexo VI

### Biografía de Delia Cugat en el Catálogo de la exposición de Grupo Grabas en la Galería Carmen Waugh (1973)



Sus personajes complejos, solitarios, están llenos de resonancias, enraizados en un entorno de extraña contención onírica, ofrece un espectáculo cuyo trasfondo desesperanzado acentúan los planos fríos, la rigidez de las imágenes centrales. Con todo, nada puede ahuyentar el hábito de profunda poesía que penetra sus formas.

Guillermo Whitelaw  
Director del Museo de Arte  
Moderno de Buenos Aires

#### DELIA CUGAT

Nació en Buenos Aires. Egresó de la Escuela Superior de Bellas Artes en 1960.

#### EXPOSICIONES REALIZADAS:

- 1963 Monocopias, Galería Antígona, Buenos Aires.
- 1966 Pinturas y Grabados, Galería Liroly, Buenos Aires.
- 1967 Collages, Galería La Ruche, Buenos Aires.
- Grabados, Lambert Gallery, Buenos Aires.
- Grabados, Centro por la Libertad de la Cultura, Buenos Aires.
- 1968 Dibujos, Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1969 Dibujos y Grabados, Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1970 Grabados, Galería El Triángulo, Buenos Aires.
- 1971 Grabados, Galería El Triángulo, Buenos Aires.

#### EXPOSICIONES COLECTIVAS:

- 1954 Invitada al Premio de Honor Ver y Estimar, Buenos Aires.
- Salón Latinoamericano de Grabado, Córdoba, Argentina.
- Pinturas, Galería Snob, Buenos Aires.
- 1965 Pinturas, Galería Antígona, Buenos Aires.
- 1968 Bienal Americana de Grabado, Santiago, Chile.
- 1969 El Arte y El Misterio, Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1970 Bienal de Cracovia, Polonia.
- Grabados, Galería El Triángulo, Buenos Aires.
- Grabados, Galería Bonino, Buenos Aires.
- 1971 Invitada a la exposición de "Figura Internationale Buchkunst-Ausstellung", Leipzig, Alemania.
- I Bienal Americana de Artes Gráficas, Museo La Tertulia, Cali, Colombia.
- Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile.
- Galería Sciana Wschodnia, Varsovia, Polonia.
- Grabado Argentino Actual, Art Gallery International, Buenos Aires.
- Museo de Arte Moderno de Miami, Florida, EE.UU.
- 1972 Encuentro de la Plástica Latinoamericana "Casa de las Américas", La Habana, Cuba.
- Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico.
- Ive. Biennale Internationale de l'Affiche, Varsovia, Polonia.
- XIX Salón de Artes Plásticas de Córdoba "Grabado 1972", Córdoba, Argentina.
- III Bienal Internacional del Grabado, Buenos Aires, Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.
- 1973 Grabado Argentino Contemporáneo, Belgravia Art Gallery, Londres, Inglaterra.
- Invitada a la Biennale International de la Gravure a Ljubljana, Ljubljana, Yugoslavia.
- Invitada a la 2da. Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia.
- Galería AFLE, Madrid, España.
- Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.

#### PREMIOS:

- 1965 Premio Adquisición de Grabado, Museo de Artes Plásticas de la Provincia de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Premio Adquisición Salón de la Ciudad de Córdoba, Córdoba.
- 1966 Premio Estimulo, Salón de Artes Plásticas de Mar del Plata, Buenos Aires.
- 1969 Premio de Grabado, Cordero Guerra, Brasil.
- 1970 Segundo Premio de Grabado, Salón Nacional, Buenos Aires.
- 1972 Premio Adquisición, Salón de Artes Plásticas de Córdoba, Argentina.

## Anexo VII

Texto de Carlos Claiman en el Catálogo de la exposición de Grupo Grabas en la Galería Carmen Waugh (1973)

### La imagen seriada de las estructuras de comunicación

Como seres sociales, recibimos y emitimos información; dispuestos a tomar conciencia del resto de la sociedad, percibimos en los otros ese mismo interés por ser emisores y receptores. La imagen seriada adquiere, en estas circunstancias, una importancia inusitada y el grabado (o la estampa, para ser más amplios) como actividad que tiende a la producción repetitiva de la imagen, asume consecuentemente, un estado de desarrollo que nos sorprende.

Si intentáramos investigar las causas que determinan ese auge, podríamos citar, entre otras, una cierta inclinación general por las actividades que demandan calidad artesanal, en oposición al desarrollo de una sociedad cada vez más tecnificada productora de objetos despersonalizados.

El mismo hecho de vivir inmersos en un paisaje —como el urbano— saturado de imágenes seriadas (los afiches uno al lado de otro, los mensajes repetidos de las tandas publicitarias en la televisión, la aparición y desaparición de las imágenes de los carteles luminosos, la serialización de los objetos que consumimos); y, por supuesto, la ansiedad por extender el mensaje en un campo lo más amplio posible, condición originaria del grabado con la sensibilidad del hombre actual.

Podríamos arriesgar otra interpretación respecto de la persistencia y desarrollo del grabado artístico, en relación con el agotamiento de los restantes lenguajes artísticos vinculados a la producción de imagen. La fractura, en el nivel del lenguaje, que sufren la pintura y la escultura, cuya revitalización es posible pero difícil, no se advertiría en el grabado debido precisamente a que éste, como la fotografía, tiene vigencia análoga en otros niveles de la estructura de comunicación. El desarrollo constante de los sistemas de fotoduplicación y de impresión, tanto comercial como periodística, ha tenido, sobre todo en nuestro medio, una incidencia fundamental en la transformación de lo que podríamos llamar "el paisaje de las comunicaciones"; esa atmósfera en la cual se entrecruza toda clase de circuitos visuales y auditivos manifiestos (afiches, diarios, voces, ruidos) o latentes (radio, televisión), formando una compacta trama tridimensional.

En este contexto consideramos la presencia del artista grabador, sumergido en esa realidad de la cual toma, no sólo aquello que luego reelaborará y verterá en imágenes, sino también la forma de hacerlo y hasta la técnica empleada.

CARLOS CLAIMAN

Fotografía de los Grabas que acompañaba el texto de Claiman en el Catálogo de la exposición de Grupo Grabas en la Galería Carmen Waugh (1973)



## Anexo VIII

Catálogo-afiche de la exposición “Grabado. Arte para todos” en 1971

INAUGURACION: 12 de Abril 1971 - 19 horas  
CLAUSURA: 30 de Abril 1971

AUDIVERT E.  
AUDIVERT P.  
BALAN  
BECCARIA  
BERNI  
BORDALEJO  
BUCCI  
CAMPOREALE  
CARBALLO  
CUGAT  
DAVILA  
DE LA MOTA  
DERBECQ  
DE VINCENZO

DIAZ RINALDI  
ESTRADA  
FERNANDEZ  
FIORAVANTI  
FORNER  
GOLDSTEIN  
LEVY  
LOPEZ ANAYA  
MACCIO  
MARIN  
MOLINA  
MUNEZA  
OBELAR  
ONOFRIO

PAEZ  
PALEY  
PEREZ CELIS  
REBUFFO  
REFNIK  
ROLON  
ROMERO  
RUBLI  
SANTANDER  
SOLDI  
STROCEN  
TAU  
VERSACCI  
ZELAYA

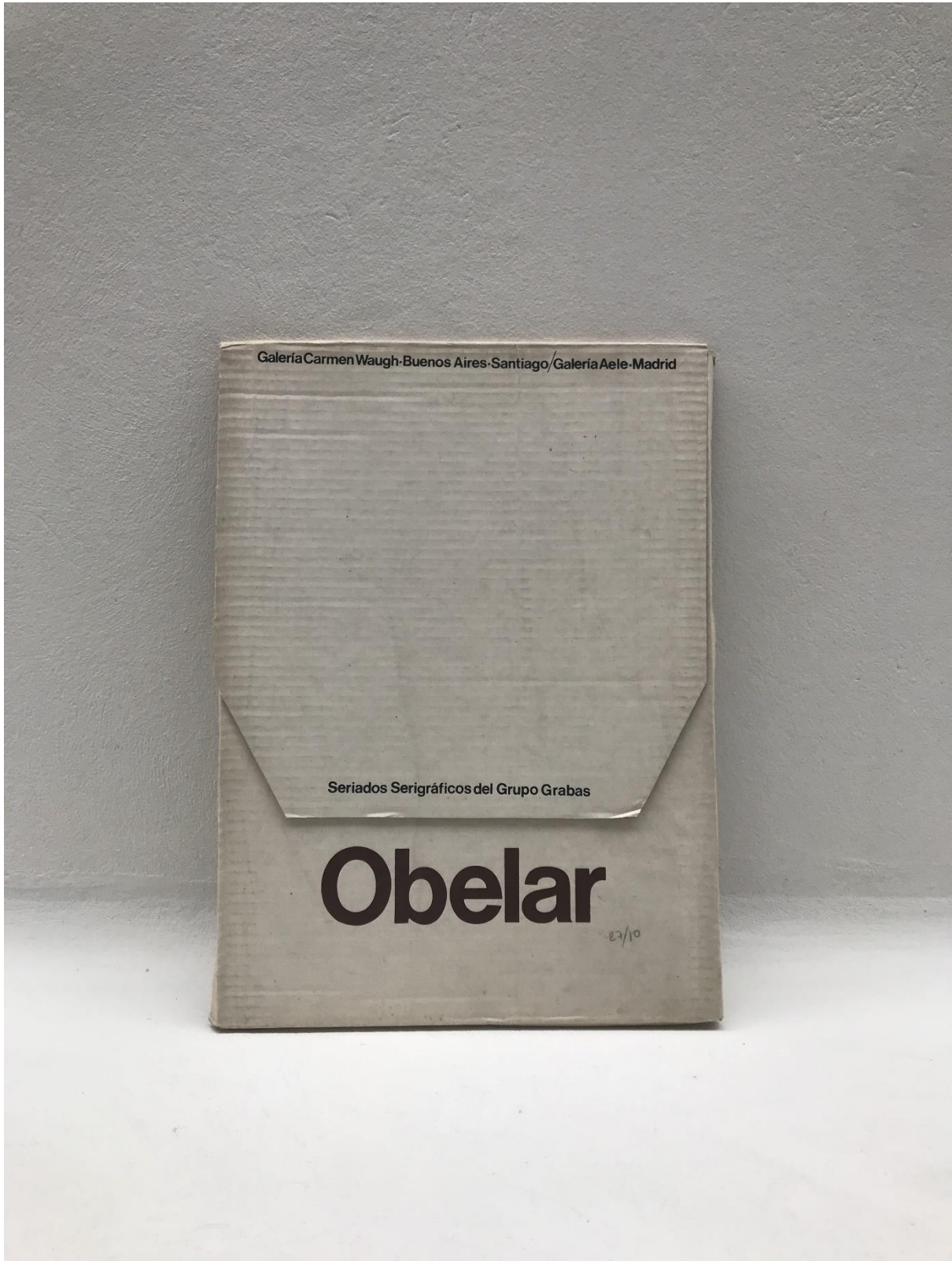
**ai**  
Art Gallery  
International

Florida 683  
Buenos Aires

**ARTE  
PARA  
TODOS**

## Anexo IX

Cajas de cartón en las que venían las carpetas con las serigrafías de Grabas, hechas en colaboración con la Galería Carmen Waugh y la Galería Aele.







## Anexo X

Carta al director del MNBA, que describe una donación de obras como homenaje a la Sra. Ernestina de Cánepa

ASOCIACION AMIGOS DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Avenida Pte. Figueroa Alcorta 2280  
Buenos Aires - República Argentina

Buenos Aires, Diciembre 13 de 1973

Al Señor  
Director del Museo Nacional de  
Bellas Artes  
Arq. SAMUEL OLIVER  
S. / D.

De nuestra mayor consideración:

Tenemos el agrado de dirigirnos a Vd., a los efectos de formalizar la donación efectuada por la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, consistente en las Obras que a continuación se detallan:

CARLOS ALONSO. Grabados

Mal de Amores I 0,49 x 0,64 cm.  
Mal de Amores II 0,49 x 0,64 cm.  
Retrato de L. E. S. I 0,35 x 0,35 cm.  
Che Guevara II 0,35 x 0,35 cm.  
Pobre Mariposa I 0,40 x 0,49 cm.  
Caballito de Madera 0,39 x 0,49 cm.  
Latin Lover I 0,49 x 0,65 cm.

HORACIO BUTLER

La Visita. óleo s/tela 0,68 x 0,83

JUAN CARLOS DISTEFANO

"El Mudo" escultura poliéster. Alto 0,75 ancho 0,80 prof. 102cm  
"El Mudo" (frente) lápiz. 0,30 x 0,27 cm.  
"El Mudo" (espalda) lápiz. 0,30 x 0,27 cm.

GRUPO GRABAS.

Daniel Zelaya. carpeta con 4 serigrafías. 10/50  
Delia Cugat. carpeta con 4 serigrafías. 10/50  
Pablo Obelar. carpeta con 4 serigrafías. 10/50  
Sergio Camporeale. carpeta con 4 serigrafías. 10/50  
Grupo Grabas. carpeta con 1 serigrafía de c/artista. 10/50

La presente donación se realiza como homenaje a la Sra. Ernestina de Cánepa, destacada benefactora y propulsora de las artes plásticas de nuestro país y que fuera presidente de nuestra Institución durante un extenso período.-

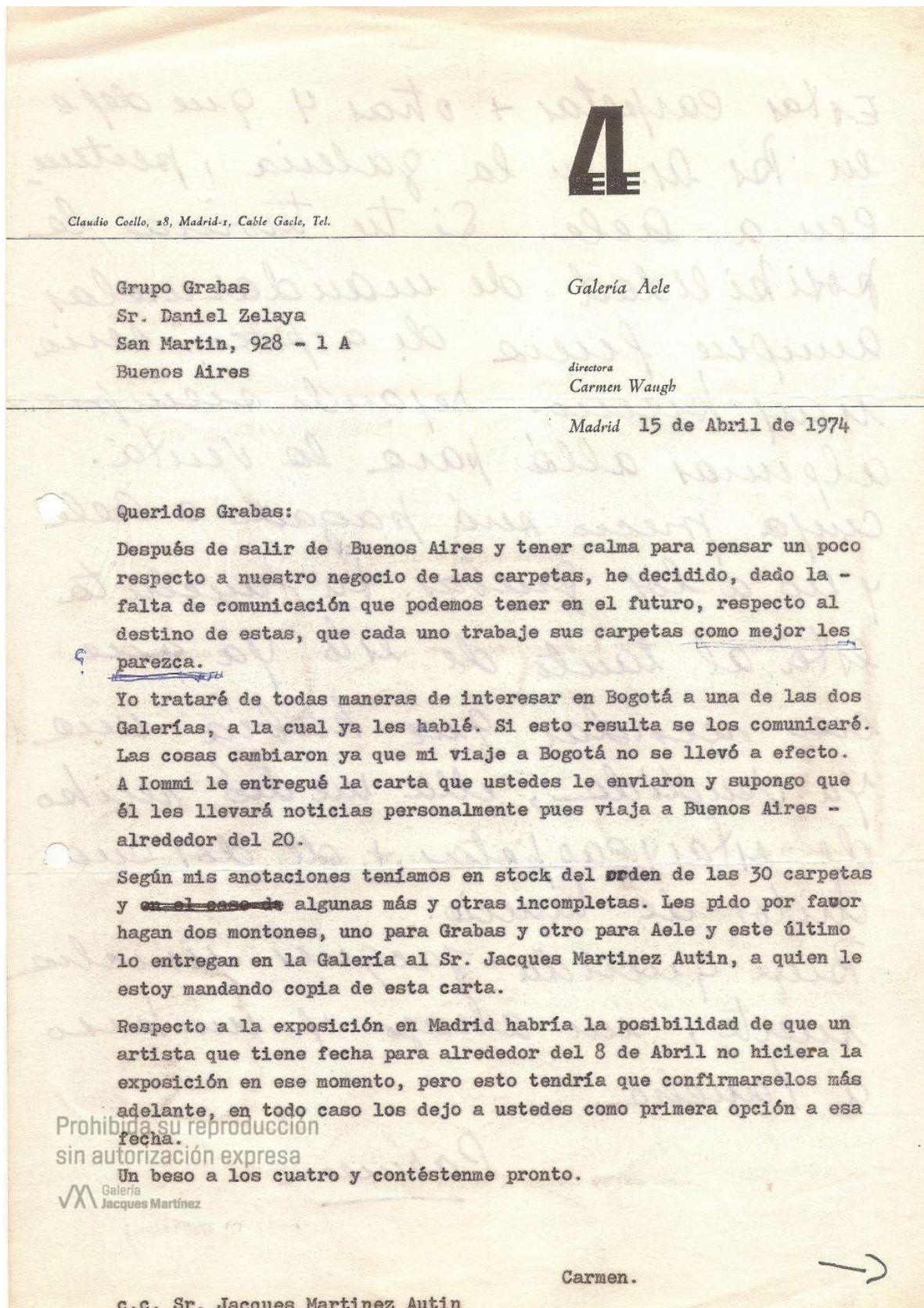
Sin otro particular, aprovechamos la oportunidad para saludarlo muy atentamente.-

MARTHA de OKS  
Secretario

Arq. JUAN MANUEL ACEVEDO  
Presidente

## Anexo XI

Carta de Carmen Waugh a los Grabas, con copia a Jacques Martínez con comentarios



Estas carpetas + otras 4 que deje  
en Bs As. en la galeria, pertenec-  
en a Aelle. Si tu tuvieras la  
posibilidad de mandar unas  
ampues fuera de a poco, seris  
muy bueno. Dejando siempre  
algunas alló para la venta.  
Cuyo precio me pagado a Aelle  
y no a los grabas. La Pauchito  
está al tanto de esto ya que  
meo recordar que había una  
ya vendida, ella me dió recibo  
de estas carpetas + de dos cre-  
ditos de Uaccio.

Bien querido Jacques muchas  
suerte, un abrazo y un beso  
a Paucha.

Prohibida su reproducción  
sin autorización expresa

✓X Galería  
Jacques Martínez

Carmen

**Anexo XII**

Catálogo del I Encuentro de Plástica Latinoamericana organizado en el Museo Nacional de la Habana por la Casa de las Américas



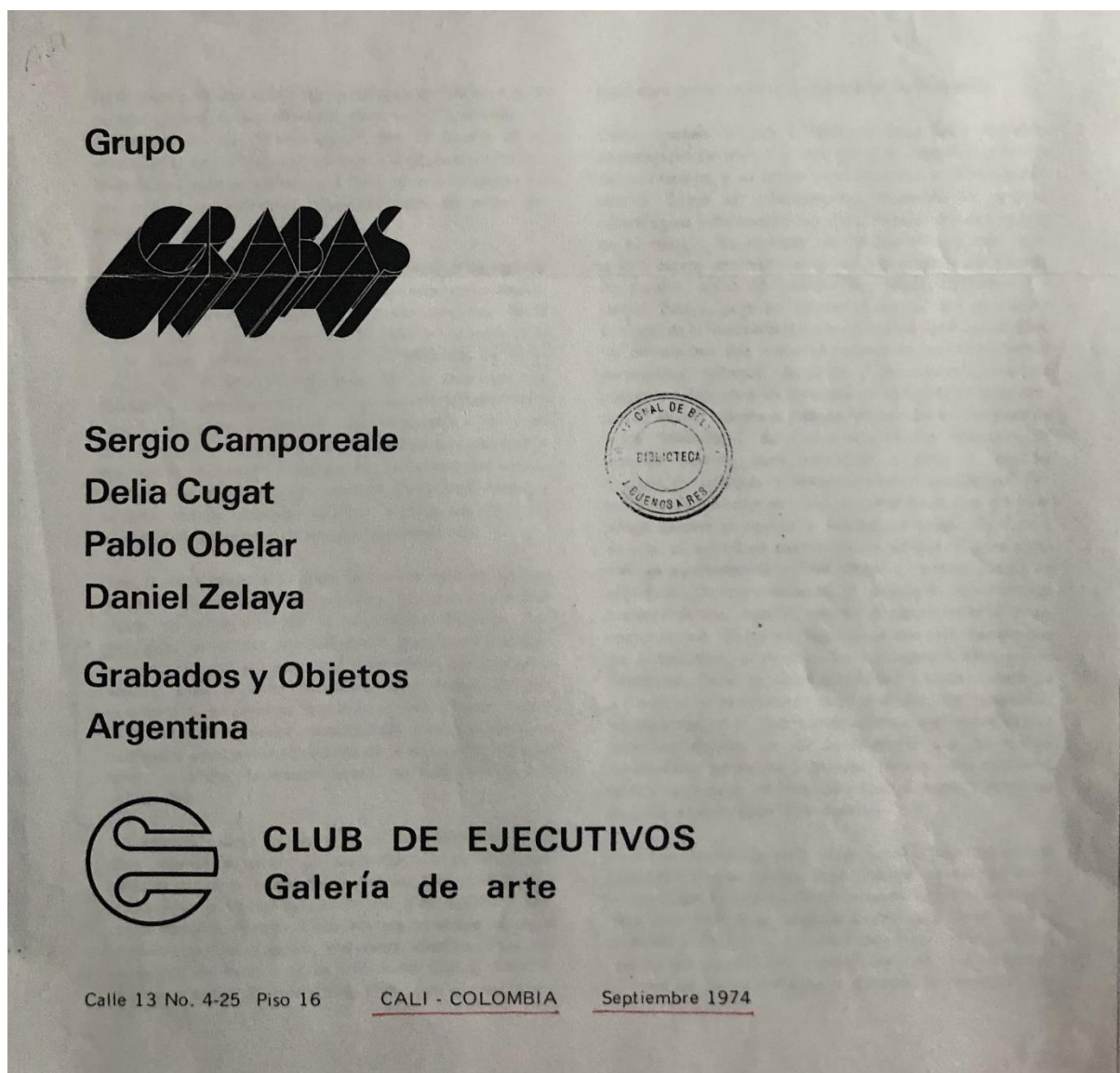
## Anexo XIII

Catálogo del I Encuentro de Plástica Latinoamericana organizado en el Museo Nacional de la Habana por la Casa de las Américas. Participaron Obelar y Zelaya.

Centro coordinador de Argentina	Centro coordinador de Colombia
<b>C. L. CLARO</b> (César López Claro) La fuga — técnica mixta. 1.00 x 0.80 — 1973.	<b>ARANGO / ZARATE</b> (Diego Arango / Nirma Zárate) Colombia 72 — serigrafía. 4.00 x 2.10 — 1972. De la serie América No. 1, 2, 3, 4 — serigrafía. 0.62 x 0.90 c/u — 1973.
<b>CARNEVALE</b> (Graciela Carnevale) Cartelón sobre Trelew — esmalte / papel — 1973.	<b>CARDENAS</b> (Santiago Cárdenas) Sin título — dibujo al carbón / papel. 0.39 x 0.50 — 1973. Sin título — dibujo al carbón / papel. 0.71 x 1.00 — 1973.
<b>CARPANI</b> (Ricardo Carpani) Homenaje a los compañeros revolucionarios presos — óleo / tela. 1.00 x 1.70 — 1968. Córdoba 1969 — óleo / tela. 2.00 x 1.40 — 1970.	<b>GIANGRANDI</b> (Umberto Giangrandi) Homenaje a los estudiantes de Cali — serigrafía. 0.87 x 0.50 — 1971. Sin título — técnica mixta. 0.46 x 0.30 — 1971.
<b>COLOMBRES</b> (Ignacio Colombres) Personajes — técnica mixta / papel. 1.50 x 1.50 — 1973.	<b>GONZALO</b> (Gonzalo Posada) Querer matar las ideas revolucionarias... — dibujo a tinta / papel. 0.77 x 0.50 — 1973. Tu fusil con nosotros seguirá combatiendo — litografía. 0.28 x 0.22 — 1973.
<b>DEIRA</b> (Ernesto Deira) Sin título — dibujo a creyón / papel. 3.00 x 1.50.	<b>GRANADA</b> (Carlos Granada) Homenaje a los estudiantes — monotipia / papel. 4 piezas 1.30 x 1.10 — 1971. El grito — óleo / tela. 2.00 x 2.50 — 1972.
<b>H. PEREYRA</b> (Hugo Pereyra) Figura I — técnica mixta. 0.50 x 0.70 — 1972. Figura II — óleo / tela. 0.70 x 1.00 — 1972.	<b>QUIJANO</b> (Alfonso Quijano) La anunciación — xilografía a color. 0.56 x 0.38 — 1972. Libertad y orden — xilografía a color. 0.34 x 0.49 — 1969.
<b>JUAN M. SANCHEZ</b> (Juan Manuel Sánchez) Torso — óleo / tela. 1.00 x 1.00 — 1973. Composición — óleo / tela. 0.96 x 1.26 — 1973.	<b>SONIA GUTIERREZ</b> (Sonia Gutiérrez) Seguiremos diciendo Patria — acrílico / tela. 3.00 x 1.66 — 1973.
<b>LEON FERRARI</b> (León Ferrari) La civilización occidental y cristiana — foto de escultura — 1965.	<b>RENDON</b> (Augusto Rendón) Los regalos — calcografía. 0.50 x 0.64 — 1972. La nueva bandera colombiana y sus autores — calco- grafía. 0.49 x 0.50 — 1972.
<b>NOE</b> (Luis Felipe Noé) Mambo — óleo / tela. 1.86 x 1.90. Sin título — técnica mixta. 1.50 x 1.50 — 1973.	<b>RODRIGUEZ AMAYA</b> (Fabio Rodríguez Amaya) Los pardos hombres (propaganda del estado) módulos poéticos — acrílico y tinta / papel. 1.00 x 0.76 — 1971.
<b>OBELAR</b> (Pablo Obelar) Crónica de respetables I — serigrafía. 0.45 x 0.30 — 1973. Crónica de respetables II — serigrafía. 0.42 x 0.30 — 1973.	<b>TALLER 4 ROJO</b> El capitalismo en cultura... cartel — serigrafía. 0.70 x 1.00 — 1972.
<b>ONOFRIO</b> (Norberto Onofrio) Transformaciones I — técnica mixta. 0.58 x 0.70 — 1972. Transformaciones II — técnica mixta. 0.58 x 0.70 — 1972.	
<b>ZELAYA</b> (Daniel Zelaya) Propuesta para identi-kit — serigrafía. 0.40 x 0.30 — 1972. Propuesta para identi-kit — serigrafía. 0.40 x 0.30 — 1971.	
<b>TALLER DE MILITANCIA PLASTICA DE BASE</b> Cartelones — óleo / papel. 1973.	

**Anexo XIV**

Texto de Marta Traba en el catálogo de la exposición de Grabas en Cali (Colombia), en 1974 en la Galería del Club de Ejecutivos



Texto de Marta Traba en el catálogo de la exposición de Grabas en Cali (Colombia), en 1974 en la Galería del Club de Ejecutivos

De la misma manera que la teoría del lenguaje afirma que la palabra aislada de un contexto carece de significado, lo importante de ese "semilenguaje" que es el arte es su vinculación; que actúe con relación a algo, que olvide esa demoledora auto-suficiencia que llevó al arte moderno y a los artistas a despreciar progresivamente su poder de comunicación.

Hablo de "lenguaje" y de "contexto" porque los cuatro grabadores argentinos que presento con esta introducción, quieren estar en el "paisaje de las comunicaciones" de la sociedad actual; les entusiasma la posibilidad comunicativa de la imagen seriada, y aprueban las demandas de información que les hace dicha sociedad. No me sorprende que hablan de la sociedad actual, de una manera tan genérica y vasta, porque son argentinos; estoy habituada a ver a los porteños, —a los argentinos de Buenos Aires— moverse a sus anchas, demasiado a sus anchas, en la sociedad actual, (cosa que los emparenta con los venezolanos de Caracas), y también me es habitual verificar la peligrosa dosis de neutralidad que resulta de una actitud semejante.

Pero la neutralidad y el buen oficio les permite realizar grabados verdaderamente excelentes, que entran sin problema en el circuito de la información universal. Las serigrafías ejecutadas por los cuatro grabadores manejan recortes, fotografías, elementos decorativos, plano y perspectiva, línea y zona cromática; para manipular este repertorio se emparentan con la información visual masiva de la sociedad altamente industrializada y se convierten en confesos e inteligentes acreedores de la valla publicitaria, el cartel, el afiche, la imagen seriada en todas sus formas consumibles.

Sin embargo, luego de situarlos en las generalidades que ellos mismos reclaman, yo comenzaría a deslindar sus virtudes genéricas —para mí las menos importantes— del tratamiento particular que cada uno hace con los repertorios comunes. Porque lo que interesa no es que saquen al grabado argentino —oscuro, irrelevante, anodino con la sola excepción de Berni— de su tradicional apatía, modernizándolo a través del medio serigráfico, sino que organicen

cada obra como un sistema coherente de expresión.

Obelar maneja lo más trillado, es decir las fotografías desencajadas de marco y reubicadas en espacios derivados del surrealismo y su actual entronque con el dibujo publicitario. Como es prácticamente imposible ser original pasando una información tan vista, se salva por la limpieza de su trabajo. En realidad no "propone" sino que "presenta" objetos-estímulos-visuales, hábilmente articulados. En cambio, otros dos compañeros suyos, Camporeale y Daniel Zelaya, podrían ilustrar el tramo que se recorre saltando de la manipulación a la intención significativa. Bien sea porque hay una mayor definición en los temas (temas perseguidos, soñados, acosados y acosadores), bien sea porque no hay obra de arte que no nazca de un proyecto que de alguna manera se padece, los paisajes de Camporeale y los "identikits" de Zelaya aclaran una intención. Se ingenian, además, para trasmitirla, a pesar de que su lenguaje es ambiguo y obligatoriamente polisémico. Por ejemplo, Camporeale nos da a entender hasta qué grado el paisaje urbano le oprime y fascina, se ocupa de él para mostrar su capacidad enajenadora y asfijante, pero también para establecerle nuevas salidas y posibles pautas de existencia. Compartimentado, el paisaje se evade de los compartimentos; ilusorio, apunta al esclarecimiento de un contorno real. Su trabajo logra pasar una información que no conocíamos, al menos bajo ese aspecto. Con menor intensidad, Zelaya se ocupa del hombre y busca el modo de presentarlo y reconocerlo bajo el disfraz de imaginarias tabulaciones; no es fácil, tampoco, decir algo nuevo en esta denuncia artística de un automatismo que ha tenido denostadores delirantes y geniales; pero la obra está bien, bella y tersa como corresponde a todo el grupo, y asimismo elegante y resuelta sin falla alguna.

Creo que Delia Cugat es la única que se zafa del corsé de la perfección técnica del arte argentino más representativo en la actualidad. Sus compañeros hacen muy bien lo esperado, pero ella hace muy bien lo inesperado. Como en los admirables dibujos y grabados del argentino Aizemberg —único que citaré como antecedente— produce las formas a través de partos delicados y difíciles, con forceps que

Texto de Marta Traba en el catálogo de la exposición de Grabas en Cali (Colombia), en 1974  
en la Galería del Club de Ejecutivos

extraen a la criatura atónita, descompuesta y algo mal-  
trecha. Aparece en el espacio, no simplemente colocada,  
sino viviendo y respirando un aire insólito; no lo insólito  
previsto por el surrealismo, sino lo insólito particular, de  
espacios al tiempo firmes y equívocos, de seres a medias o  
múltiples, de objetos irreconocibles y soportados. El tramo  
de la intención a la conmoción lo recorre sólo Delia Cugat,  
aunque las obras de los cuatro se interpreten, a una simple  
lectura, como textos muy parejos consolidados sobre las  
mismas fuertes virtudes técnicas.

→ Si el grabado representa en este momento en América un  
acto definitorio y revolucionario respecto a la función  
esclarecedora que deben tener las artes continentales, para  
vehicular modos de ser, comportamientos e idiosincrasias  
que deben defenderse como nuevos modelos de la sociedad,  
en la Argentina su papel es particularmente importante,  
durante décadas se ha estimulado en el arte argentino, o  
bien su mediocridad, o bien sus virtudes de copista. De esta  
vida artificial entre tales panegiristas ha pasado, en los  
últimos años, —cerrado el Di Tella y agotados los recursos  
de choque desplegados por el CAYC— a sobrevivirse gracias  
a la lealtad personal de algunos artistas con sus propias  
obras. Si las artes plásticas argentinas no van para ningún  
lado, es porque no hay “artes plásticas argentinas”, es decir,  
no hay grupos que aspiren a canalizar o a interpretar las  
aspiraciones de la comunidad. Pero es justamente en ese  
silencio, sin la gritería vacua del snobismo, donde puede  
oírse la información menuda que suministra el grabador.  
Cuando se habló en Buenos Aires de la muerte del arte, el  
más sepultado de todos los oficios extinguidos, en medio  
de ese show más bien melancólico, fue el grabado. Gruesa  
equivocación; América está llena de dibujantes y grabadores  
y son ellos hoy, realmente, quienes tienen la palabra.

5

Entre el grabado en un extremo, y en el otro los espec-  
táculos que decaen cada vez más, media la diferencia que  
hay entre el lenguaje y la mera articulación; de ahí que la  
aparición de grabadores, de profesionales del grabado, deba  
ser interpretada como el primer síntoma de salida que da la  
Argentina en los últimos brillantes, escandalosos, inútiles  
tiempos de provocaciones artísticas.

MARTA TRABA



**Anexo XV**

Exposición de Grabas en el Centro Venezolano Argentino de Cultura en Caracas

**Centro Venezolano Argentino**  
de Cooperación Cultural y Científico Tecnológica


Centro Capriles 1ª  
Mezzanina (Av. Quito)  
Plaza Venezuela

Del 24 de Febrero  
al 16 de Marzo de 1974

Grupo

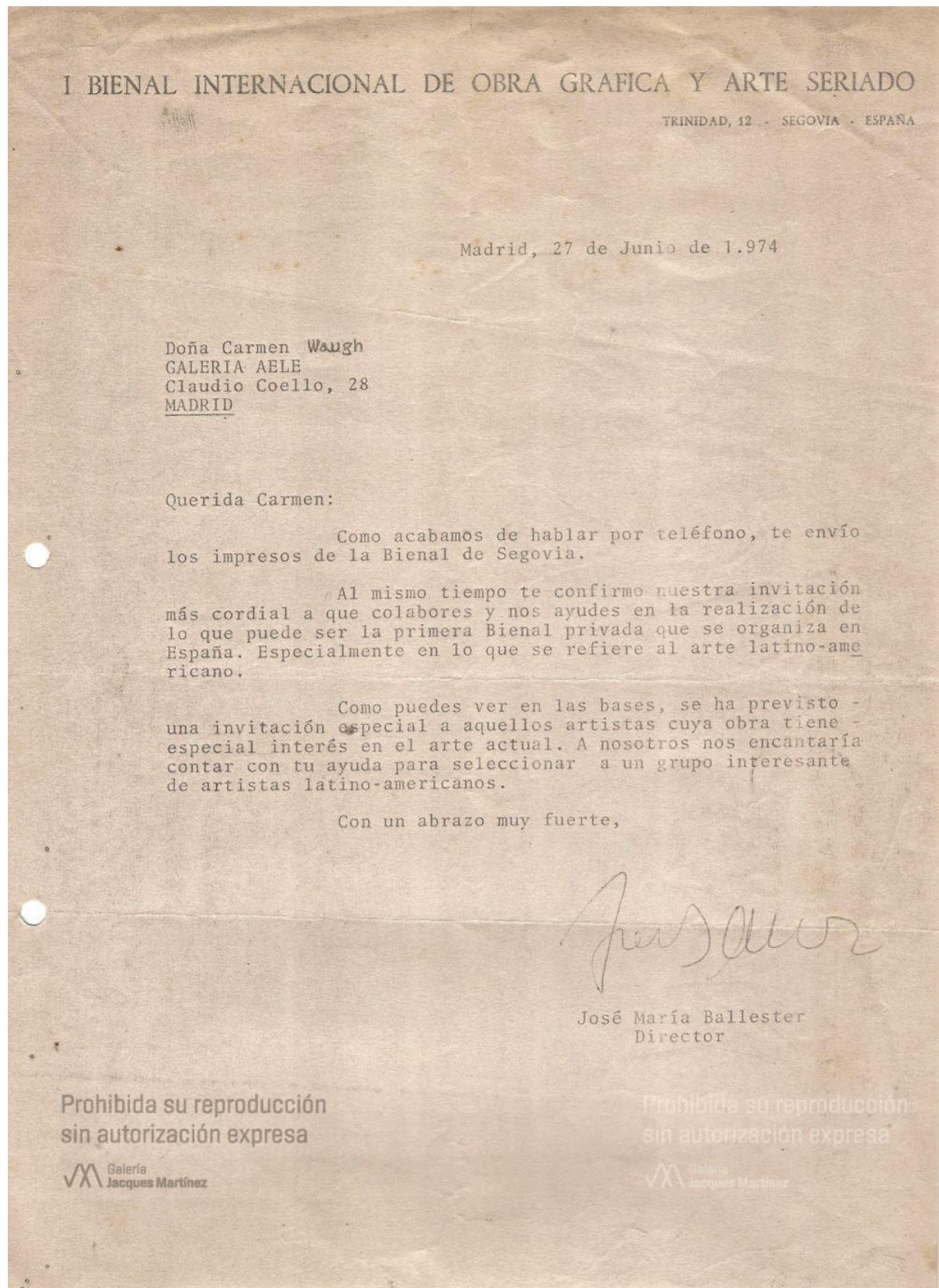
**GRABAS**

Grabados y Objetos Múltiples



**Anexo XVI**

Carta de invitación de José María Ballester a Carmen Waugh a la Bienal de Segovia en 1974



## Anexo XVII

Cronología completa de exposiciones en el catálogo de la muestra en la galería Del Retiro en 1978

### Exposiciones

1971: 1ra. Bienal Americana de Artes Gráficas, Museo La Tertulia, Cali, Colombia. Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile. Galería Sciana Wschodnia, Varsovia, Polonia. Grabado Argentino Actual, Art Gallery International, Buenos Aires. Museo de Arte Moderno de Miami, Florida, EE.UU.

1972: Encuentro de la Plástica Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana, Cuba. Segunda Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico. IVe. Biennale Internationale de l'Affiche, Varsovia, Polonia. III Bienal Internacional del Grabado, Buenos Aires. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.

1973: Grabado Argentino Contemporáneo, Belgravia Art Gallery, Londres, Inglaterra. Invitados a la Biennale Internationale de la Gravure a Ljubljana, Ljubljana, Yugoslavia. Invitados a la 2da. Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia. Galería AELE, Madrid, España. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires.

1974: 2da. Norwegian International Print Biennale, Fredrikstad, Noruega. Argentinos 74, Studenski Centar Sveucilista, Zagreb, Yugoslavia. Centro Venezolano Argentino de Cultura, Caracas, Venezuela. Tercera Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico. Gráficos Argentinos 74, Illinois Bell de Chicago, EE.UU. Premio Internazionale Biella per l'Incisione, Biella, Italia. Museo La Tertulia, Cali, Colombia. 4th International exhibition of Original Drawings, Moderna Galerij, Rijeka, Yugoslavia. Museo de Arte Moderno de Bogotá, 80 Grabados del Grupo Grabas, Colombia. Grupo Grabas 74, Exposición auspiciada por la Bienal de Arte de Coltejer, Medellín, Colombia. Galería Club de Ejecutivos, Cali, Colombia. Art Gallery International, Buenos Aires. Centro de Arte Actual, Pereira, Colombia. I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado, Segovia, España.

(tengo nota)  
1975: Galería Pecanins, Barcelona, España. Galería Arte Contacto, Caracas, Venezuela. Arte de Sistemas, Espacio Pierre Cardin, París, Francia. Arte de Sistemas, Galleria d'Arte Moderna, Ferrara, Italia. Latin American Week in London, Institute of Contemporary Arts Nash House, London, England. Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca. Nuevas Adquisiciones, Museo de Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela.

1976: Centro de Bellas Artes, Maracaibo, Venezuela. Bahnhof Rolandseck, Bonn, Rep. Fed. de Alemania. 5ª British International Bonn, Rep. Fed. de Alemania. 5th British International Print Biennale, Bradford, England. Biennale Internationale de la Gravure a Cracovia, Cracovia, Polonia. 3ª Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia. 3ª Norwegian International Print Biennale, Fredrikstad, Noruega. Biennale Internationale de la Gravure, Frechen, Rep. Fed. de Alemania. Galería Pecanins, México. Galería San Diego, Bogotá, Colombia. Galería La Oficina, Medellín, Colombia. 10ª Bienal Internacional de Grabados, Tokio, Japón.

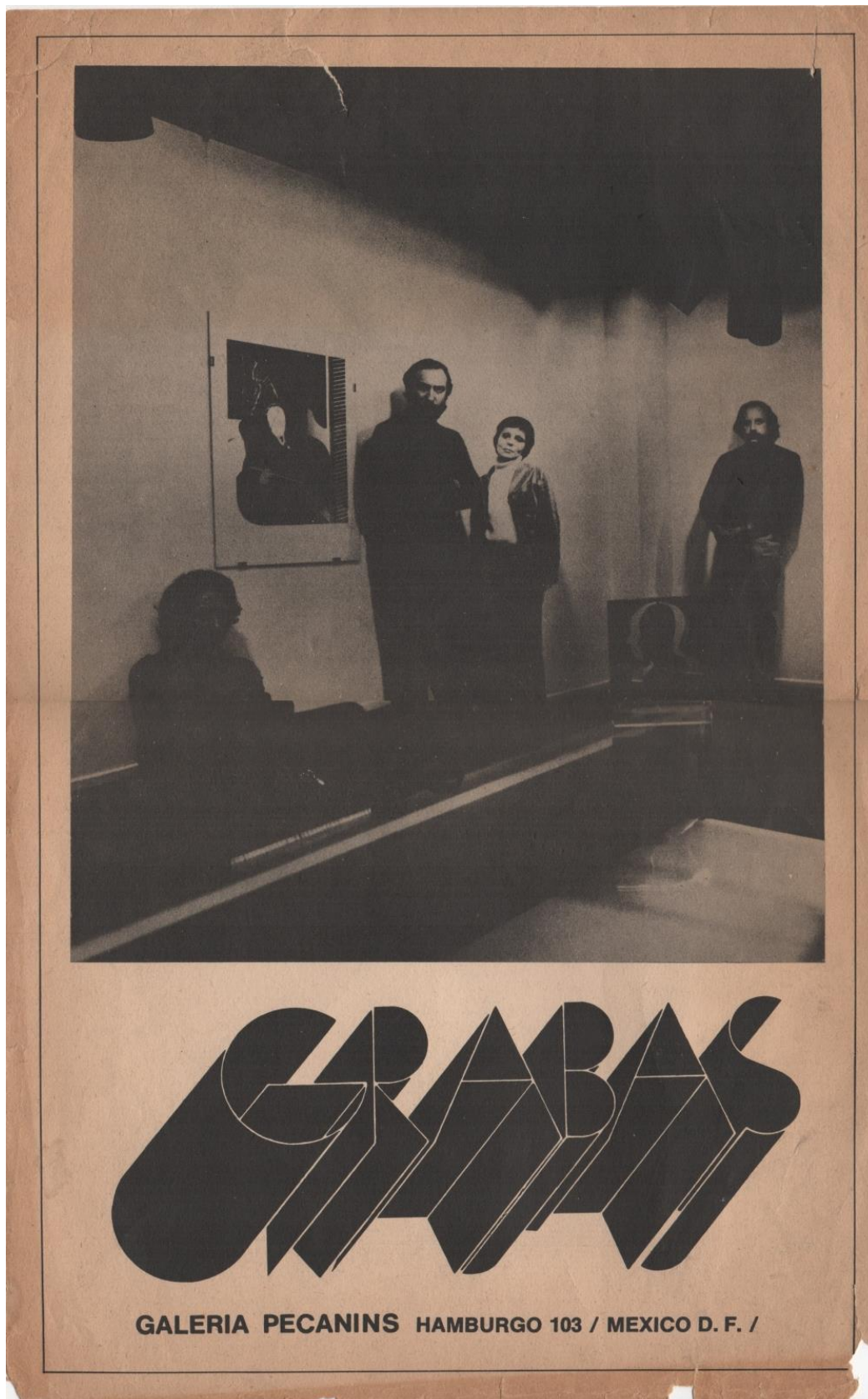
1977: Galería Arcanes, Bruselas. Galería Gian Ferrari, Milán, Italia. Galerie Krief-Raymond, París, Francia.

1978: Galería del Retiro, Buenos Aires, Argentina.

Fotografías Caldarella  
Imprenta Anzilotti

**Anexo XVIII**

Afiche de la exposición de Grabas en la Galería Pecanins en México DF en 1976



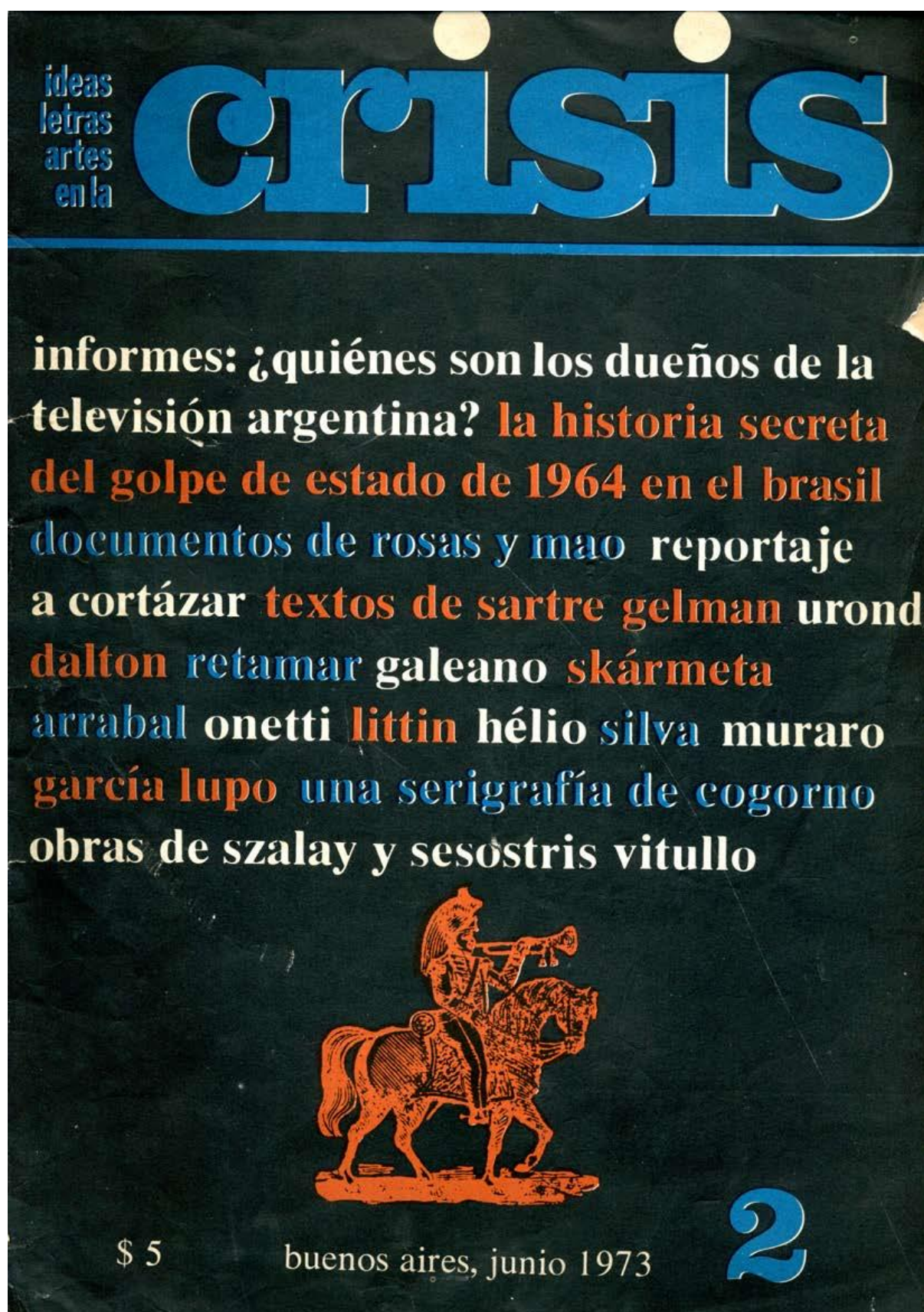
## Anexo XIX

Fotografías de la exposición de Grabas y sus objetos en Art Gallery International en 1974



Anexo XX

Portada de la revista *Crisis* N°2 de junio de 1973



Anexo XXI

Contratapa de la revista Crisis N°2 de junio de 1973

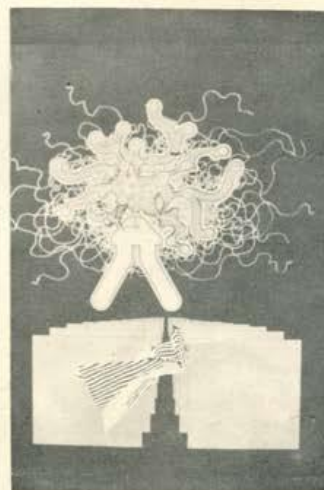
# GRABAS

Obras Múltiples. Tirajes Limitados, Numerados y Firmados.



DELIA CUGAT

"La azotea"  
Serigrafía  
30 x 45 cm.  
9 Tintas  
Impresas en  
papel Fabriano.  
Tiraje: 20 ejemp.  
Precio: \$ 300.—



SERGIO CAMPOREALE

"Desarrollo  
de un  
nuevo paisaje  
cotidiano"  
Serigrafía  
68 x 91 cm.  
8 Tintas  
Impresas en  
papel Schoeler  
Parole Alemán.  
Tiraje: 20 ejemp.  
Precio: \$ 450.—



DANIEL ZELAYA

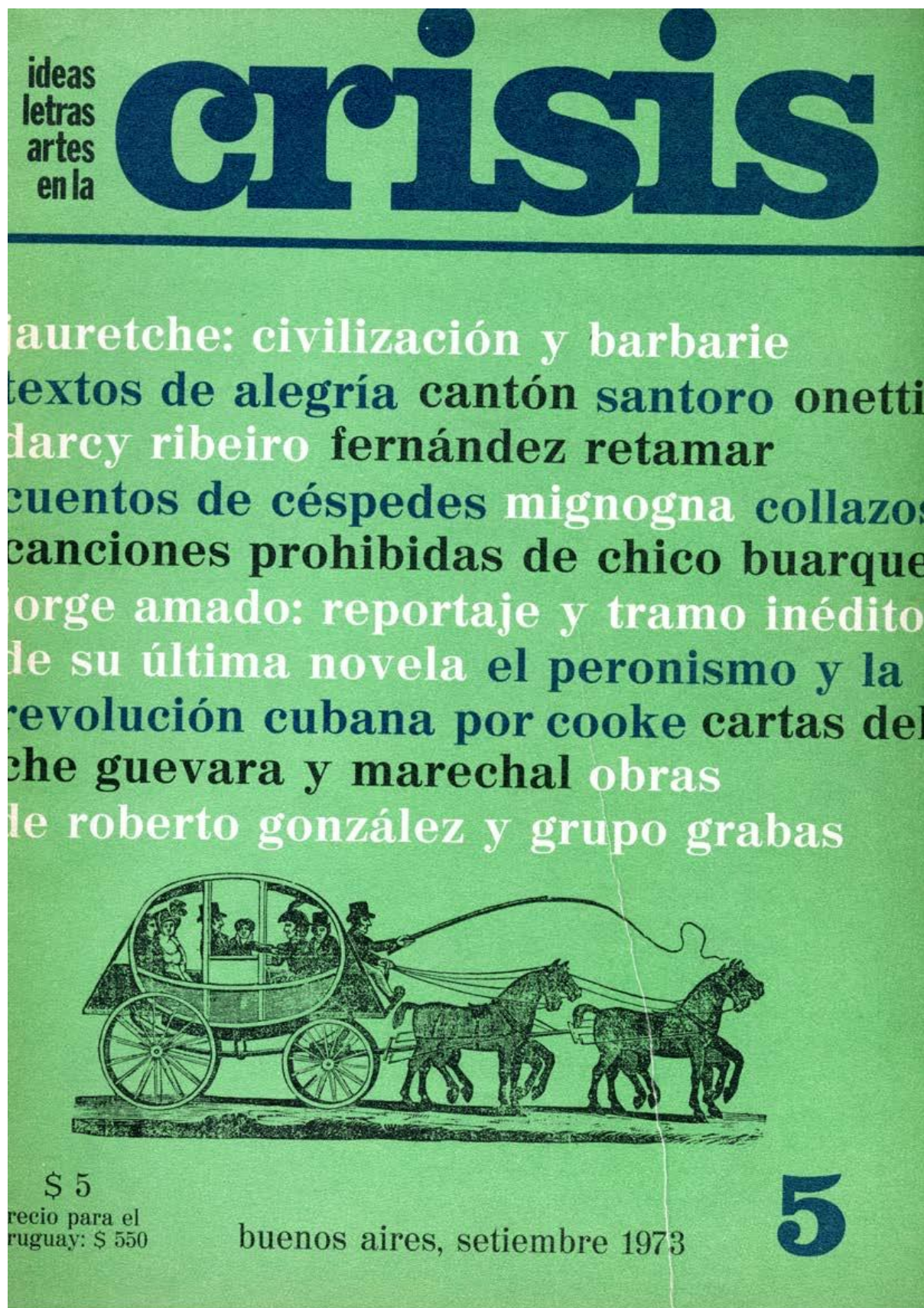
"Propuesta para  
Identi-Kit"  
Serigrafía  
50 x 65 cm.  
4 Tintas  
Impresas en  
papel Canson  
Montgolfier  
Francés.  
Tiraje: 20 ejemp.  
Precio: \$ 400.—



PABLO OBELAR

"Integración  
y ruptura"  
Serigrafía  
30 x 45 cm.  
5 Tintas  
Impresas en  
papel Fabriano.  
Tiraje: 20 ejemp.  
Precio: \$ 300.—

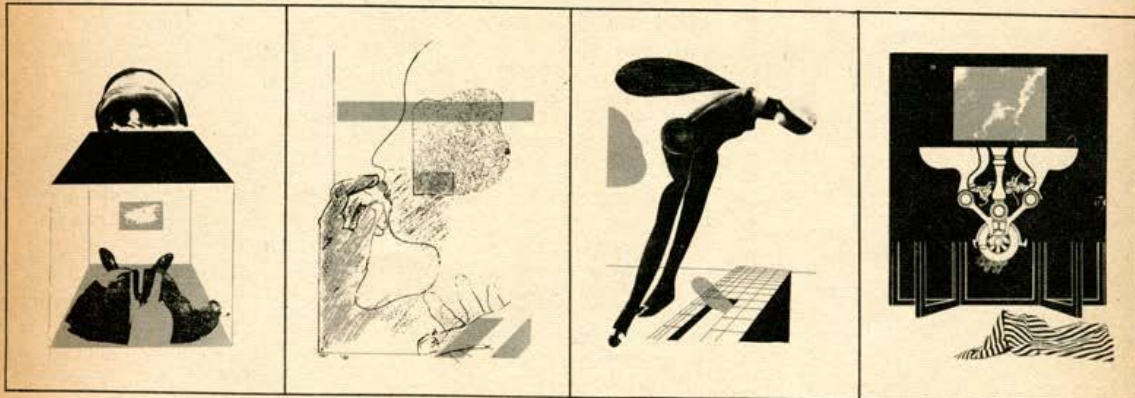
San Martín 928, 1er. Piso, A - Lunes a Vier. de 18 a 19 hs.





## sumario

arturo jauretche	civilización y barbarie	3
fernando alegría	poemas con prólogo	8
augusto céspedes	la muerte en sicilia (cuento)	13
eduardo mignogna	información sumaria (cuento)	18
oscar collazos	fortuna en el sótano (cuento)	22
dario cantón y roberto santoro	poemas	27
resurrecciones	las ideas estéticas de periquito el aguador (juan carlos onetti)	28
eric nepomuceno	chico buarque contra el dragón de la censura	30
	canciones prohibidas de chico buarque	34
jorge amado	cuestionario	36
	tereza batista cansada de guerra	38
	bibliografía	42
darcy ribeiro	uirá va al encuentro de maíra/un indígena en busca de dios	44
clusellas		51
roberto fernández retamar	martí y la revelación de nuestra américa	52
john william cooke	el peronismo y la revolución cubana/	56
ernesto guevara	carta inédita	62
leopoldo marechal	cartas de amor	66
un caballo nacido hace tres siglos		69
itinerario	galerías	68
	libros	70
carnet		26, 43, 61 y 72




Este ejemplar de **crisis** incluye una serigrafía original de un integrante del "Grupo Grabas" formado por Delia Cugat, Sergio Camporeale, Daniel Zelaya (argentinos) y Pablo Oberar (uruguayo). La trayectoria individual de cada uno de ellos registra más de veinte muestras e importantes distinciones. Desde 1970, fecha de la constitución del equipo, han expuesto en nuestro país y en el exterior (América latina y Europa). Los méritos de la labor conjunta han quedado reconocidos con el premio que Camporeale obtuvo en la Bienal de Artes Gráficas de Cali (Colombia).

El Taller de la Orilla procesó cuatro serigrafías distintas, cada una de ellas obra de un componente del "Grupo Grabas" para este número de **crisis**. Todo ejemplar va acompañado por una de esas serigrafías.

ideas  
letras  
artes  
en la

# CRISIS

macedonio fernández: “no seguir ni acatar” **narradores y poetas del áfrica portuguesa** diálogo con fidel castro: el tránsito a un mundo nuevo diagnóstico de la novela policial por jaime rest **nicolás guillén: “yo soy periodista y además poeta”** hemingway: el viejo y su fantasma la breve vida feliz de mister pa por haroldo conti **testimonios** obras de cugat, olavarria, obelar y sabat



argentina \$ 10  
bolivia \$ 6.20  
mexico \$ 14  
peru \$ 50  
uruguay \$ 1.300

buenos aires, julio 1974

# 15

## sumario

narradores y poetas del África: por Santiago Kovadloff	3
macedonio fernández: "no seguir ni acatar"	21
jaime rest: diagnóstico de la novela policial	30
nicolás guillén: "yo soy periodista y además poeta"	40
poemas	
diálogo con fidel castro (II): los problemas del tránsito al mundo nuevo	49
pancho	52
carnet	53
testimonios: carta de un fusilado en Chile	54
hemingway: el viejo y su fantasma, por Eric Nepomuceno.	
textos de Hemingway. Opiniones de Piglia, Soriano, Viñas y Walsh	55
haroldo conti: la breve vida feliz de mister pa	63
grupo grabas: "en el paisaje de la comunicación"	68
asturias	70
jauretche	71
baldosas: por Agustín Olavarría	72
itinerario/plástica	74
itinerario/libros	76



Este ejemplar de **crisis** incluye una serigrafía original de un dibujo de Pablo Obelar, artista plástico nacido en 1933, en Montevideo (Uruguay). Autodidacta por su formación, Obelar ha logrado, en virtud de una rigurosa disciplina de trabajo, indagar y perfeccionar las distintas técnicas del grabado. Es integrante del Grupo "Grabas". En 1967 obtuvo el primer premio de grabado en el Salón de Casa de las Américas (Cuba). En el Taller de la Orilla se procesaron cuatro dibujos distintos de Pablo Obelar. Cada ejemplar va acompañado por una de esas serigrafías.

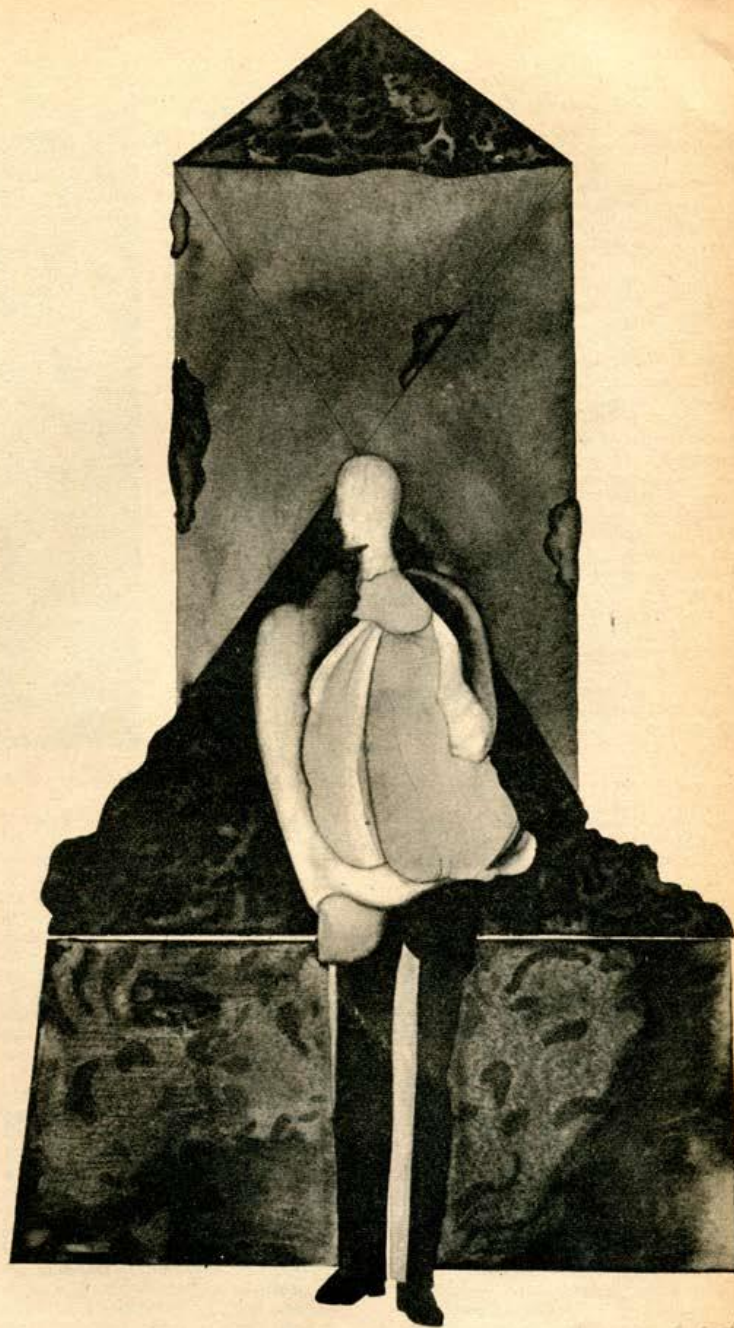


## áfrica / narradores

que la soledad. Además, entre varios objetos traídos de América, figuraba una hermosa máquina de coser, nueva a estrenar, que era su orgullo pero que en sus manos no tenía ninguna utilidad...

Resulta que no podía encontrar una muchacha que terminara de gustarle. Las pocas que tal vez le convenían —justamente las más jóvenes y deseables— no se interesaban por él. Hombre de buen gusto, era, sin embargo, "ridículo, feazo y, como si fuera poco, medio hembra", decían las muchachas del lugar, que no le perdonaban verlo de rodillas sobre la tabla de lavar.

De casualidad, Tony se enteró de la existencia de una joven decente y en edad apropiada, que vivía en la Ribeira do Alto-Mira con sus padres. Por los informes minuciosamente recogidos en fuentes confiables, llegó a la conclusión de que se trataba de una mujer que le convenía. Una mañana muy temprano puso la máquina de coser sobre la cabeza de una mujercita contratada para esa tarea, vecina forzuda llamada Chamenga, saltó sobre la montura del burrito blanco, y ¡¡shoo!! hacia Alto-Mira. Chamenga iba adelante llevando la máquina y el burro detrás llevando al dueño de la máquina. Llegaron a Alto-Mira con el sol cayendo a pico. Tony Leandro buscó la casa de la muchacha. La familia le pidió que pasara. Ató el burro detrás de la casa y entró. Llamó a Chamenga, tomó la máquina y la dejó sobre una silla. Durante la charla habló mucho de la máquina —él la llamaba "machine" y vieron que era nueva y resplandecía. Tenía unas manchas de óxido aquí y allí, pero no sería difícil limpiarlas con aceite de purga. Viendo la buena disposición del visitante, pensaron enseguida que se trataba de un comerciante. Como era la hora del almuerzo, comió con los habitantes de la casa. Durante la comida habló poco, pero después del café y de una caña, abrió su corazón y le explicó a la muchacha, en voz alta para que todos oyesen, el motivo de su visita. Necesitaba casarse y por las descripciones que le habían hecho de ella, y por informaciones recogidas, vio que le convenía como mujer. Para demostrar que sabía dirigirse a una muchacha dijo, mirándola con ojos fulgurantes y muy serio, que viéndola podía confirmar las suposiciones de su espíritu. Le traía la "machine" de regalo, como señal de consideración y prueba de bien querer. Ella agradeció el regalo y se mostró radiante pero... los padres ya habían oído hablar de aquel "americano" y la hija también... La muchacha comenzó a decirle que ella era muy joven (tenía más de veinte años) y, disimulando unas risitas nerviosas, le trató de explicar que en realidad no pensaba casarse. Los padres se encogieron de hombros. Su hija sabría lo que estaba diciendo. Pero eso no quiere decir que... La máquina era una tentación, aquella hija no sabía pensar... era una chiquilina. El hombre se puso ceñudo, se incorporó con la frente estrecha cubierta de arrugas, miró hacia un lado, luego hacia el otro, no estaba entre amigos, llamó a Chamenga, volvió a colocar la máquina en su cabeza, gruñó un "¡Muy buenas!" y, sin más palabras, montó en su burrito blanco y regresó a Ribeira da Cruz con su máquina de coser. —"Uno se da cuenta



*Delia Cugat*

enseguida, comentó don Bashenshe, que viene de otras tierras. Cosas así no se hacen en estos pagos. Solamente pueden pasar en tierra de "machines" y quien vuelve, olvida cómo salió para ser sólo como vuelve."

—¿Y la visita que le hizo hace unos días —le pregunté— tiene alguna relación con esta historia?

El viejo brujo se encogió de hombros: —No digo que sí ni que no —respondió

sibilinamente meneando la cabeza como si quisiera significar: "Eso es un secreto profesional".

Desde el lugar donde me encontraba podía ver una vela prendida sobre un plato. Detrás de la vela había unas imágenes y una pequeña cruz, tosca, apoyada en la pared. De la vela restaba un dedo a punto de apagarse. ¿Habría algún destino vinculado a la extinción de aquel pálido e implacable sortilegio? Detrás de la puerta aso-

## áfrica / narradores

Allí, al borde de la pradera, se detuvo Gandana. Bajo el sol brillante que llenaba de reverberaciones doradas la extensión verde; la piel del negro resplandecía como acero, con extraños destellos azulados y rojos. Sus pensamientos se rozaban, chocaban y se fundían sin orden como los hombros de una multitud apresurada.

Se dijo:

—No vas a aguantar, Gandana...

Sabía, sin embargo, que bastaba atravesar la pradera y la floresta para alcanzar la montaña, la libertad. Veía la línea de luz que, del otro lado de la pradera, se posaba sobre la cumbre escarlata de la arboleda y oía el arrullo manso de las tórtolas. Pero insistía:

—Gandana, tú no llegas a la sierra...

Se extendió sobre la tierra boca abajo, apartó la hierba y hundió los labios en el suelo oscuro y empapado, bebiendo, con las manos enormes y carnosas clavadas en los arbustos, a cada lado de la cabeza. Así, en aquella grotesca posición, parecía un gigantesco escarabajo encogido.

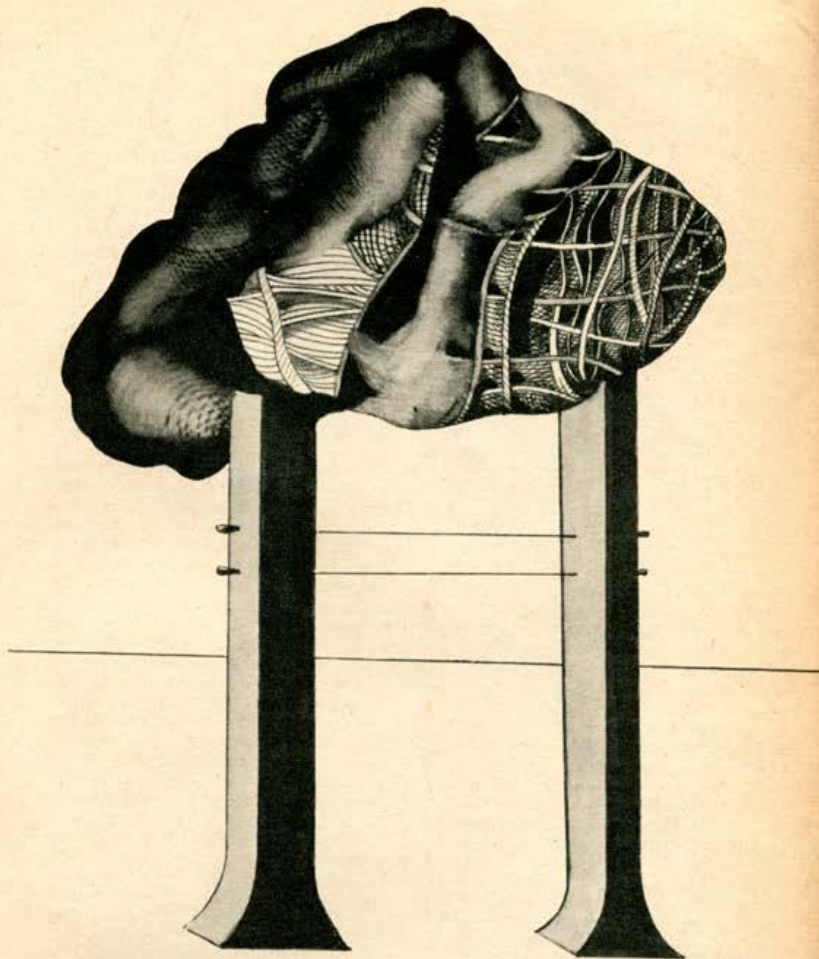
Después se sentó y sacudió sus hombros poderosos. La expresión de sus ojos —asustada, de animal perseguido—, se fue serenando, serenando, hasta hacerse pensativa. De las muchas imágenes de su cabeza fue brotando, lentamente, el rostro filoso del soldado; después el ambiente estrecho y sucio del almacén, con sus bolsas de poroto, maíz y maní, que se desmoronaban, rompiendo la hilera que acompañaba al mostrador. Y todo, enseñada, volvió a ser confuso, la voz del otro, estridente, cargada de insultos, llegó una vez más a sus oídos, y la botella que de pronto vino zumbando y estalló contra su rostro, bañándolo en sangre y cerveza. No cayó, sin embargo, ni dejó pasar más tiempo que el necesario para arrojarle sobre el soldado. Después, sin saber cómo, el facón nuevo, sin estrenar, con la etiqueta del precio colgada del mango, yendo y viniendo en un remolino encogido y rojo...

Ahora su rostro dejaba transparecer toda la paz que había en él. Se sentía extrañamente identificado con la tersura silenciosa del paisaje, con el dulce susurro de las aves y los pastos.

Levantó la cabeza y miró a su alrededor. La mañana avanzaba y el sol iba arrasando para lejos la bruma azulada dejada por la noche y que cubría todo como una tela levisima y translúcida. Hasta el silencio parecía arder en la planicie y más allá de la línea distante de la arboleda.

—Vamos, Gandana...

Se incorporó y comenzó a internarse en la pradera. El calor se adensó. Sofocaba cuando Gandana alcanzó el centro de la planicie. Pero el sol no podía con el negro que recuperaba su libertad. Ahora ya nada impediría que aquellos pies aplanados y deformes marchasen por el camino agreste de la autonomía y de la paz. A lo lejos, sobre el inmenso flanco de la floresta, planeó un bultre, trazando círculos, subiéndolo. Una gacela, aterrorizada, se incorporó y partió como un relámpago dorado.



*Delia Cugat*

Gandana no veía. No sentía. Ni siquiera pensaba. La montaña sería su refugio y allí tendría tiempo para poner en orden sus ideas.

Entonces surgió el jeep en el extremo de la pradera. El ruido del motor no llegaba todavía a sus oídos pero Gandana presintió el peligro y apuró el paso.

También el negro que venía en el jeep sin ver a Gandana, percibió que aquel era el buen camino e indicó al hombre que manejaba la línea imperceptible de hierba aplastada que el fugitivo dejaba detrás de sí.

—No vas a aguantar, Gandana...

El jeep, como un barco, abría ahora una herida tortuosa, enorme en la pradera. Las tórtolas enmudecieron, vencidas por el gruñido áspero del motor, y cuando Gandana alcanzó la orla de la floresta, se detuvo y se volvió.

Vio el vehículo zigzagueando de derecha a izquierda y pudo divisar a los ocu-

pantes: un negro, dos soldados y las armas.

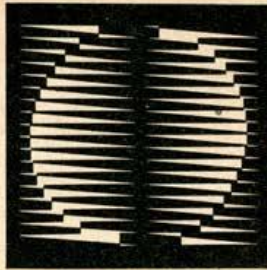
Entonces corrió entre los árboles, las uñas afiladas de las *micaías* abrían en su carne surcos de sangre y dolor. Pero no gemía ni miraba. La floresta deshojada lo iba recibiendo en sus brazos de madrastra, amargamente acogedores. Escuchaba la respiración ahogada del jeep venciendo la incerteza del camino y apuraba el paso, saltando sobre los troncos caídos, eludiendo los ramos de espinas que parecían brotar, súbitamente, ante sus pies.

Le faltaba la noche. La noche hostil y temida con sus rumores intraducibles, sus gritos cruzados como láminas de sonidos, rápidas y penetrantes. Le faltaba la noche, con su manto acribillado de estrellas, con sus caminos que ni la luz más viva de la luna descubría, bajo la sombra de los cabellos inmóviles de los árboles. No la noche que el negro tanto amaba, cuando extendía las manos sobre

Anuncio de la exposición de Grabas en Art Gallery International en la revista *Crisis* N°15 de julio de 1974



**Rogelio Polesello** – Pinturas. En Art Gallery Internacional, Florida 683, 6° piso.  
Nació en Buenos Aires (1939). Estudió en la Escuela de Bellas Artes y expuso por primera vez en 1959, año en el que logró dos importantes galardones: la máxima recompensa del premio Losada y una mención en el "De Ridder".  
Lleva realizadas una treintena de exposiciones individuales, muchas de ellas en el exterior (Washington, Lima, Caracas, Puerto Rico, etcétera).  
Numerosos museos nacionales y extranjeros poseen obras suyas.



grupo grabas expone en Art Gallery Internacional.

"Pintura acrílica sobre tela", obra de Rogelio Polesello.



**José Arcidiacono** – Oleos. En Galería del Buen Ayre, Libertador 14350, Martínez.  
Nació en 1910 en el barrio de La Boca (Buenos Aires), cursó la Escuela Nacional de Artes y completó sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova".  
Principales premios: "Rotary Club" (medalla de oro) en el Salón Anual de Bellas Artes de Santa Fe (1951); "Congreso de Tucumán" en el Salón del Sesquicentenario de la Independencia (1966).



"De la calle Garibaldi (La Boca)", óleo de Arcidiacono.



**Onofrio Pacenza** – Dibujos. En Martina Céspedes, Giuffra 347.  
Nació en Buenos Aires en 1904; falleció en 1971. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes, donde posteriormente ejerció las cátedras de dibujo, composición y pintura. Entre 1930/40 integró el grupo de Pintores Modernos (vanguardia) que patrocinaba la Asociación "Amigos del Arte".  
Entre las numerosas distinciones que galardnaron la obra de Pacenza cabe citar especialmente los primeros premios de los salones Nacional de 1960 y de 1963 y en el Salón de la Marina Argentina (1962).



"Portuaria 6", obra de O. Pacenza.



**David Heynemann** – Pinturas. En Galería Velázquez, Maipú 932.  
Porteño, nacido en 1903. Hace veintisiete años, el éxito de su primera muestra lo decidió a dedicarse íntegramente a la pintura. Ha expuesto en E.E.U.U., Europa, Uruguay y en las principales ciudades argentinas.  
Premios: Ministerio de Defensa en el "Salón Nacional 1952"; al mejor paisaje del Delta, otorgado por el Ateneo Esteban Echeverría, de San Fernando, en 1947.



"Acomodando flores", óleo de David Heynemann.

## LAS ULTIMAS NOVEDADES DEL SIGLO XXI

BETTELHEIM/Revolución cultural y organización industrial en China	\$ 18,00	STANDING/La revolución Montessori en la educación	\$ 33,00
GARCÉS/El estado y los problemas tácticos en el gobierno de Allende	.. 35,00	SALOMON/Ciencia y política	.. 72,00
KULA/Teoría económica del sistema feudal	.. 43,00	HADJINICOLAOU/Historia del arte y lucha de clases	.. 72,00
ROFMAN/Dependencia, estructura de poder y formación regional en América Latina	.. 34,00	HEUSCH/Estructura y praxis. Ensayos de antropología teórica	.. 60,00
LANTERNARI/Occidente y tercer mundo	.. 70,00	CARPENTIER/El recurso del método	.. 60,00
COLLAZOS/Biografía del desarraigo	.. 20,00	<b>HISTORIA DE EUROPA</b>	
ALTHUSSER/Para una crítica de la práctica teórica - Respuesta a John Lewis	.. 14,00	HALE/La Europa del Renacimiento (1480-1520)	.. 28,00
FERNANDEZ, POULANTZAS, TOURAINE, CARDOSO, CASTELLS, GRACIARENA, MARTINEZ RIOS, RANGEL, STAVENHAGEN, TORRES RIVAS, WEFFORT/Las clases sociales en América Latina	.. 89,60	ELTON/La Europa de la Reforma (1517-1599)	.. 32,00
BHAGWATI/La economía y el orden mundial en el año 2000	.. 100,80	ELLIOT/La Europa dividida (1959-1998)	.. 28,00
FAVRE/Cambio y continuidad entre los mayas de Méjico	.. 63,00	OGG/La Europa del Antiguo Régimen (1715-1783)	.. 31,50
ARRON/Fray Ramón Pané: Relación acerca de las antigüedades de los Indios	.. 24,50	<b>CUADERNOS DE PASADO Y PRESENTE</b>	
MEYER/La cristiada. 1 - La guerra de los cristeros. 2 - El conflicto entre la iglesia y el estado (1926-1929)	.. 72,80	PyP 44: PIZZORNO, ANDERSON, MALLETT, MOMIGLIANO/Economía y política de la acción sindical	.. 15,00
SEGREDO/Programación a corto plazo en economías mixtas	.. 112,00	PyP 46: SWEETZ, GERRATANA, FENGHI, ROSSANDA, CHITARIN, JOBIC/Teoría del proceso de transición	.. 27,00
BAUDRILLARD/Crítica de la economía política del signo	.. 53,90	PyP 48: POULANTZAS/Hegemonía y dominación en el estado moderno	.. 15,00
		PyP 52: SCHLESINGER/La Internacional Comunista y el problema colonial	.. 20,00

SIGLO XXI ARGENTINA EDITORES S. A. Córdoba 2064 - Buenos Aires - Tel. 45-7609/46-9059

Anexo XXIV

Portada de la revista *Crisis* N°18 de octubre de 1974

ideas  
letras  
artes  
en la

# CRISIS

memoria de felisberto hernández  
**tres mitos indígenas arquitectura  
y poder en argentina** informe  
sobre los desterrados: bolivianos  
y chilenos **arreola: “sólo sirve  
la página viva” el circo, fuente  
del teatro nacional** vida íntima  
del premio nóbel **calibán de vuelta  
obras de obelar y zelaya**



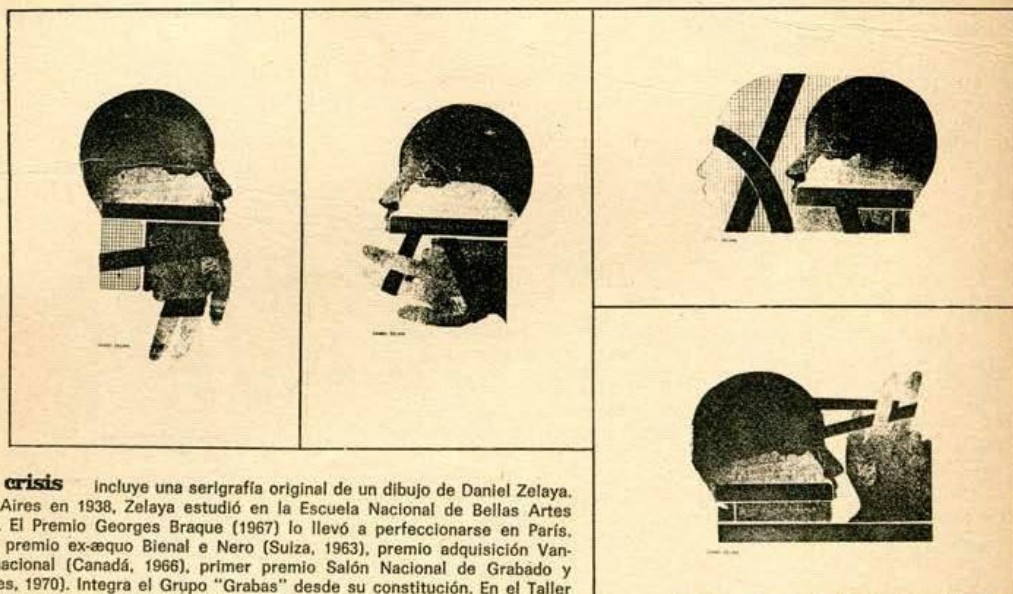
argentina \$ 12  
bolivia \$ 7.50  
méxico \$ 16.50  
perú \$ 50  
uruguay \$ 1.550

buenos aires, octubre 1974

# 18

## sumario

felisberto hernández selección de textos por ida vitale	3
maría ester giljo los desterrados. informe sobre la inmigración en la argentina. i: bolivianos y chilenos.	15
arquitectura y poder por héctor karp y daniel shavelzon	28
vida íntima del premio nobel reportaje a artur ludkvist por ernesto gonzález bermejo	38
juan José arreola reportaje por máximo simpson	40
poetas rebeldes de los estados unidos: denise leverton, silvia plath, saint geraud, gary snyder, charles anderson, leroi jones y edward spriggs, selección de monique altschul y martín micharvegas.	49
andré-marcel d'ans tres mitos indígenas de la frontera peruano-brasileña	54
beatriz seibel memorias del teatro nacional	59
roberto fernández retamar la vuelta de calibán	66
noticias, una experiencia de periodismo popular por el centro de estudios de comunicación masiva de la universidad de buenos aires	69
itinerario/plástica	72
raúl soldí	75
itinerario/libros	76
carnet	48 y 68



Este ejemplar de **crisis** incluye una serigrafía original de un dibujo de Daniel Zelaya. Nacido en Buenos Aires en 1938, Zelaya estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano". El Premio Georges Braque (1967) lo llevó a perfeccionarse en París. Otras distinciones: premio ex-aequo Bienal e Nero (Suiza, 1963), premio adquisición Vancouver Print Internacional (Canadá, 1966), primer premio Salón Nacional de Grabado y Dibujo (Buenos Aires, 1970). Integra el Grupo "Grabas" desde su constitución. En el Taller de la Orilla se procesaron cuatro dibujos distintos de Daniel Zelaya. Cada ejemplar va acompañado por una de esas serigrafías.

**crisis**

S. PROMEDIOS MENSUALES POR EDICIÓN DE CIRC. NETA PAGADA

Meses	Ed.	Promedio
Enero	1	17.422
Febrero	1	16.926
Marzo	1	17.468
Abril	1	19.225
Mayo	1	22.093
Junio	1	22.919
Julio	1	24.637

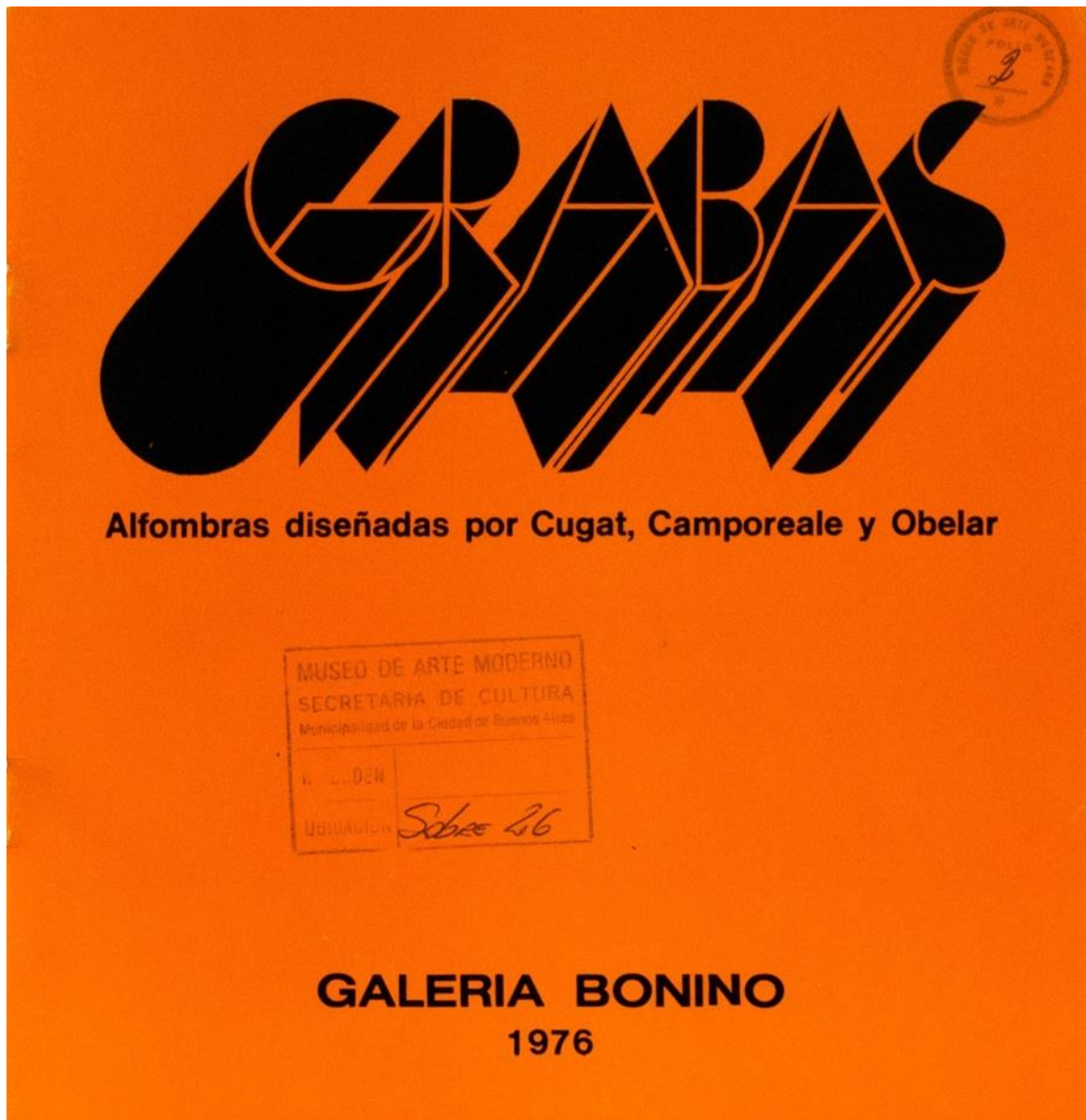
Tirada de esta edición: 28.000 ejemplares.





**Anexo XXV**

Catálogo de la exposición de alfombras de Grabas en la Galería Bonino en 1976



**Alfombras diseñadas por Cugat, Camporeale y Obelar**



**Del 25 de Junio al 10 de Julio de 1976**

GALERIA BONINO - MARCELO T. DE ALVEAR 631 - TEL. 31-2527 - BUENOS AIRES

**Tres personalidades  
del Grupo Grabas  
incorporadas al mundo  
de la artesanía:  
Sergio Camporeale  
Delia Cugat  
y Pablo Obelar.**

Cuando en mis años de Director del Departamento de Cultura de la OEA tuve oportunidad de promover dentro de los Estados Unidos las alfombras de Dándolo y Primi sobre la base de diseños de artistas de nuestro país, recogí entre otras satisfacciones la del cálido elogio de los amantes del buen diseño aplicado a la artesanía, y la de conocerlo personalmente al señor Dándolo, una de las figuras que no por su modestia natural deja de ser clave en el mundo de nuestro arte.

Las artes aplicadas, cual su nombre lo indica, son artes también y exigen como cualquier otro capítulo de la estética, conocimiento y sensibilidad. Son esas cualidades llevadas a grado eximio las que han colocado a las alfombras de Dándolo y Primi en la primera fila de lo mejor que en el mundo se produce en materia de alfombras.

A la impecable artesanía de los operarios que las confeccionan, a la calidad sobresaliente de los materiales empleados, las más finas lanas, se une una rara intuición para incorporar diseños de impecable calidad y buen gusto.

En esta oportunidad son tres figuras ya prestigiadas internacionalmente y que pertenecen al Grupo Grabas que desde Buenos Aires ha llevado el arte del grabado a nivel de maestría a las más importantes confrontaciones dentro y fuera del país.

Interesa destacar que dentro del Grupo cada personalidad mantiene su originalidad intransferible como bien lo podrá corroborar quien recorra esta exposición de alfombras de Dándolo y Primi.

Siguiendo un orden alfabético comencemos por Sergio Camporeale.

Sus diseños de formas netas que se entrelazan apelando en unos casos a la curva y en otros a la recta, mantienen en cada caso la coherencia del planteo elegido por el artista.

RAFAEL SQUIRRU

Los diseños curvilíneos apelan a registros tonales en los que la luz juega rol protagónico, en gamas que van de un amarillo claro a un marrón oscuro o a un sangre de buey. En los rectilíneos estos golpes de luz crean una tercera dimensión que entretiene al ojo en un noble juego de ambigüedades.

En todas las situaciones planteadas sale airoso rescatando el valor fundamental de la armonía. Menos violentos, los contrastes tonales de Delia Cugat, mantienen el deleite óptico más adherido al plano bidimensional.

La sobriedad de sus gamas hablan de una sensibilidad casi oriental si bien el arabesco de su diseño nos hace pensar en las circunvoluciones del gótico. En el caso de Cugat asoma su condición de grabadora cada vez que sus diseños parecen como tallados al plano lo que les da una añadida fuerza de convicción lineal. Su preferencia por la gama de las tierras y los rojos opacos prestan a la estética de Cugat la majestad de lo suntuoso.

Pablo Obelar introduce en su problemática abstracta elementos figurativos en forma de alas de mariposa. El pasaje está bien pensado ya que tales elementos participan de por sí de la condición de lo abstracto. También emplea Obelar efectos tonales a través de bandas de colores que no por variados en sus gamas restan unidad al efecto total.

Las alas así introducidas dentro de lo geométrico prestan a estas composiciones un elemento lírico, cuya amabilidad regala al espectador punto de apoyo para el vuelo de su imaginación.

Un conjunto de sensibilidades las de Camporeale, Cugat y Obelar que gracias a la sagacidad de la firma Dándolo y Primi podremos incorporar al deleite de nuestra vida cotidiana.

SanAndrés



Cugat

**Exposiciones realizadas:**

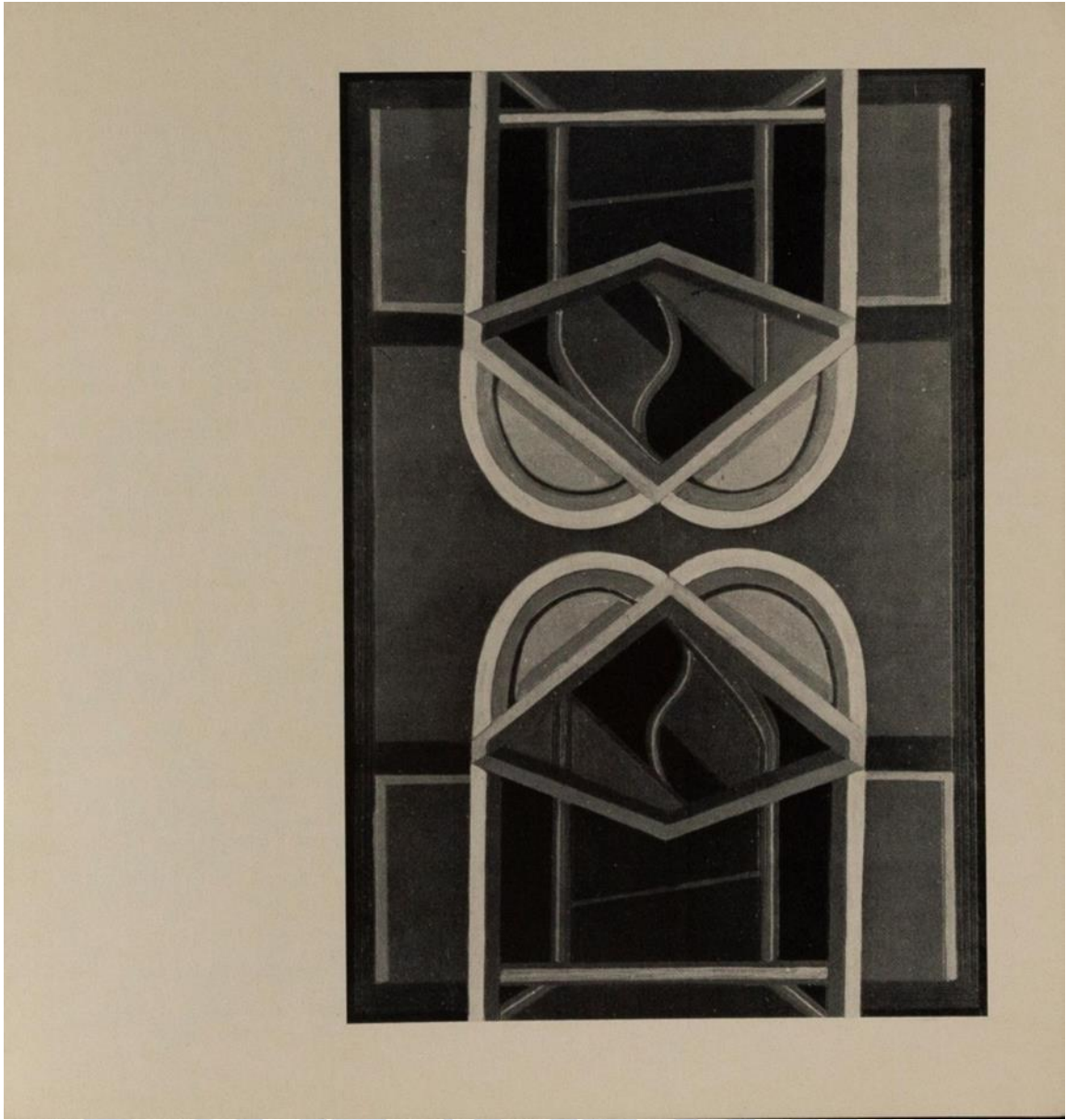
1963: Monocopias, Galería Antígona, Buenos Aires. 1964: Invitada al Premio de Honor Ver y Estimar, Buenos Aires. Salón Latinoamericano de Grabado, Córdoba, Argentina. Pinturas, Galería Snob, Buenos Aires. 1965: Pinturas, Galería Antígona, Buenos Aires. 1966: Pinturas y Grabados, Galería Lirolay, Buenos Aires. 1967: Collages, Galería La Ruche, Buenos Aires. Grabados, Lambert Gallery, Buenos Aires. 1968: Dibujos, Galería Bonino, Buenos Aires. Bial Americana de Grabado, Santiago, Chile. 1969: El Arte y El Misterio, Galería Bonino, Buenos Aires. Dibujos y Grabados, Galería Bonino, Buenos Aires. 1970: Grabados, Galería El Triángulo, Buenos Aires. Grabados, Galería Bonino, Buenos Aires. 1971: Grabados, Galería El Triángulo, Buenos Aires. Invitada a la exposición de "Figura Internationale Buchkunst-Ausstellung", Leipzig, Alemania. 1ra. Bial Americana de Artes Gráficas, Museo La Tertulia, Cali, Colombia. Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile. Galería Sciana Wschodnia, Varsovia, Polonia. Grabado Argentino Actual, Art. Gallery International, Buenos Aires. Museo de Arte Moderno de Miami, Florida, E.E.UU. 1972: Encuentro de la Plástica Latinoamericana "Casa de las Américas", La Habana, Cuba. Segunda Bial del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico. IVE. Biennale Internationale de l'Affiche, Varsovia, Polonia. III Bial Internacional del Grabado, Buenos Aires. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires. 1973: Grabado Argentino Contemporáneo, Belgavia Art Gallery, Londres, Inglaterra. Invitada a la Biennale Internacional de la Gravure a Ljubljana, Ljubljana, Yugoslavia. Invitada a la 2da. Bial Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia. Galería AELE, Madrid, España. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires. 1974: 2da. Norwegian International Print Biennale, Fredrikstad, Noruega. "Argentinos 74", Studenski Centar Sveucilista, Zagreb, Yugoslavia. Centro Venezolano Argentino de Cultura, Caracas, Venezuela. Tercera Bial del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico. "Gráficos Argentinos 74", Illinois Bell de Chicago, Chicago, E.E.UU. Premio Internazionale Biella per l'Incisione, Biella, Italia. Museo La Tertulia, Cali, Colombia. 4th International exhibition of Original Drawings, Moderna Galerij, Rijeka, Yugoslavia. Galería Arte Aplicada, Grabados, San Pablo, Brasil. Museo de Arte Moderno de Bogotá, "80 Grabados del Grupo Grabas", Colombia. "Grupo Grabas 74", Exposición auspiciada por la Bial de Arte de Coltejer, Medellín, Colombia. Galería Club de Ejecutivos, Cali, Colombia Art Gallery International, Buenos Aires. Centro de Arte Actual, Pereira, Colombia. I Bial Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado, Segovia, España. 1975: Arte Contacto, Caracas, Venezuela. 1976: Centro de Bellas Artes, Maracaibo, Venezuela. Galería Rolandshek, Bonn, Alemania.

**Premios:**

1965: Premios Adquisición de Grabado, Museo de Artes Plásticas de la Provincia de Buenos Aires. Premio Adquisición Salón de la Ciudad de Córdoba. 1966: Premio Estimulo, Salón de Artes Plásticas de Mar del Plata, Buenos Aires. 1969: Premio de Grabado: Cordero Guerra, Brasil. 1970: Segundo Premio de Grabado, Salón Nacional, Buenos Aires. 1972: Premio Adquisición, Salón de Artes Plásticas de Córdoba, Argentina.



SanAndrés



San Andres



**Camporeale**

**Exposiciones realizadas:**

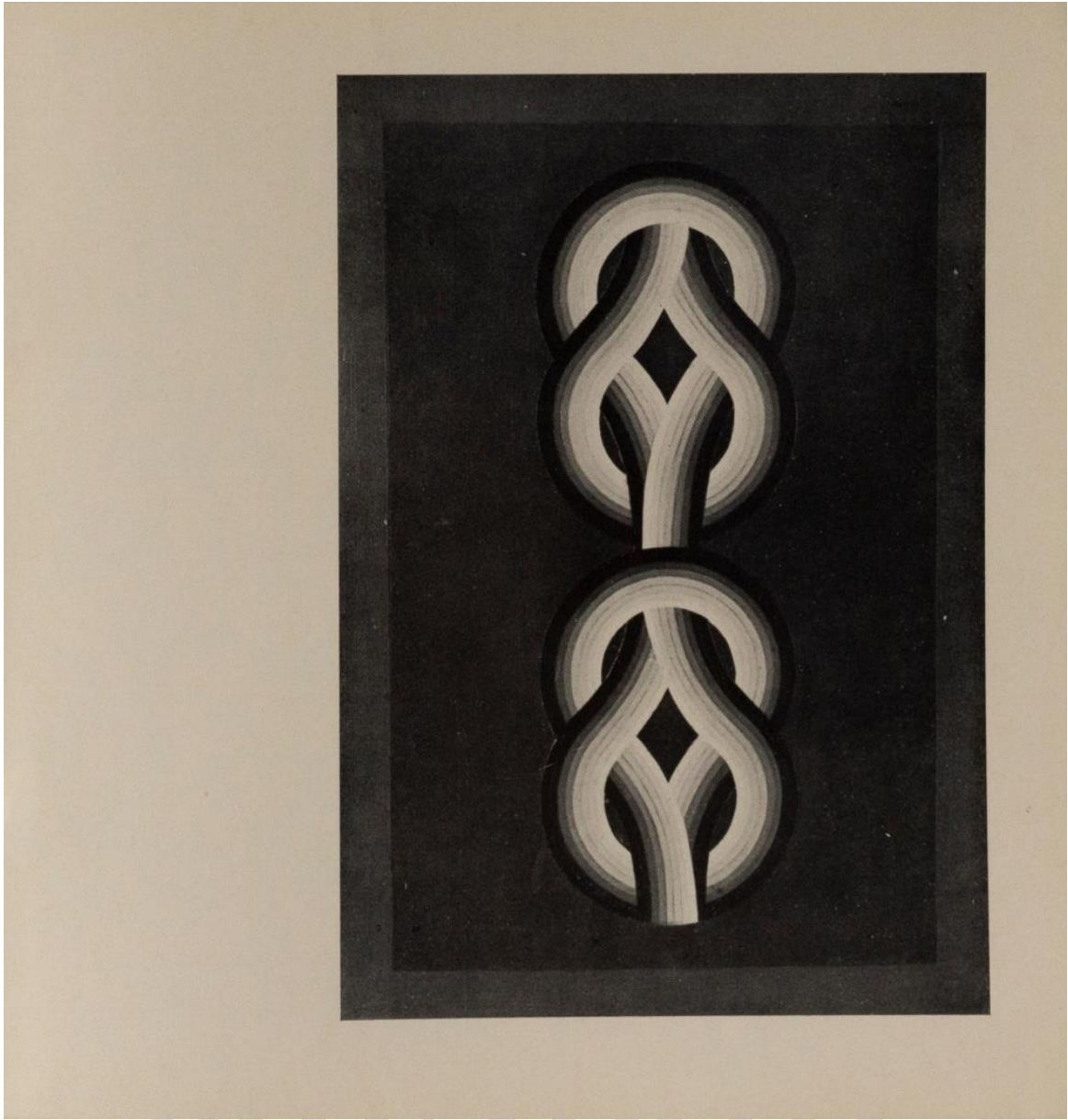
1962: Pinturas, Galería Lirolay, Buenos Aires. Pinturas, Galería de los Independientes, Buenos Aires. Pinturas, Teatro San Telmo, Buenos Aires. Pintura Argentina de Hoy, Soc. Estimulo de Bellas Artes, Buenos Aires. 1963: Pinturas, Plásticas Galería de Arte, Buenos Aires. Dibujos, Galería de los Independientes, Buenos Aires. Automóvil Club Argentino, Buenos Aires. Pinturas, Instituto Panameño de Arte, Panamá. 1968: Dibujos, Galería Guernica, Buenos Aires. Dibujos, Museo de Arte Moderno, Jerusalem, Israel. Dibujos, Seleccionado al Premio Georges Braque, Buenos Aires. 1969: Invitado a la sección Grabado de la VI Bienal de París, Francia. 1970: Exposición de Homenaje a Lautremont. Galería Gradiva, Buenos Aires. "Grabado Argentino Actual". 1971: "Figura Internationale BuchkunstAusstellung, Leipzig, Alemania. Invitado al "Premio Internazionale Biella per l'Incisione", Biella, Italia. Galería Sciana Wschodnia, Varsovia, Polonia. Museo de Arte Moderno de Miami, EE.UU. 1972: Invitado a la Graphik-Biennale Wiena 11972 - Wiena, Austria. Invitado a la Intergrafic 71-Katowice, Cracovia, Polonia. Invitado a la Third British International Print Biennale, Bradford, Inglaterra. Segunda Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico. Polonia. IVe. Biennale Internationale de l'Affiche, Varsovia, Polonia. Argentina. III Bienal Internacional del Grabado, Bs. As. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires. 1973: XII Premio Internacional de Dibujo Joan Miró, Barcelona, España. Invitado a la Biennale International de la Gravure a Ljubljana, Ljubljana, Yugoslavia. Invitado a la 2da. Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia. Galería AELE, Madrid, España. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires. Grabado Argentino Contemporáneo, Belgravia Art Gallery, Londres, Inglaterra. Salón Intergrafik 73, Berlín, República Democrática de Alemania. 1974: 2da. Norwegian International Print Biennale, Fredrikstad, Noruega. Tercera Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico. "Argentinos 74", Studenski Centar Sveucilista, Zagreb, Yugoslavia. Centro Argentino Venezolano de Cultura, Caracas, Venezuela. Premio Internazionale Biella per l'Incisione, Biella, Italia. "Gráficos Argentinos Museo La Tertulia, Cali, Colombia. 4th International Exhibition of Original Drawings, Moderna Galerij, Rijeka, Yugoslavia. Museo de Arte Moderno de Bogotá 80 grabados del Grupo Grabas", Colombia. "Grupo Grabas 74", Exposición auspiciada por la Bienal de Arte de Coltejer, Medellín Colombia. Galería Club de Ejecutivos, Cali, Colombia. Art Gallery International, Buenos Aires. I Bienal Internacional de Arte Seriado y Obra Gráfica, Segovia, España. Centro de Arte Actual, Pereira, Colombia. 1975: Arte Contacto, Venezuela. 1976: Centro de Bellas Artes, Maracaibo, Venezuela. Galería Rolandshek, Bonn, Alemania.

**Premios:**

1971: Medalla de Plata, 1ra. Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia. 3er. Premio, Salón Municipal "Manuel Belgrano", Buenos Aires. 1972: Gran Premio, Salón Municipal "Manuel Belgrano", Buenos Aires.



SanAndrés



Salix virens





**Obelar**

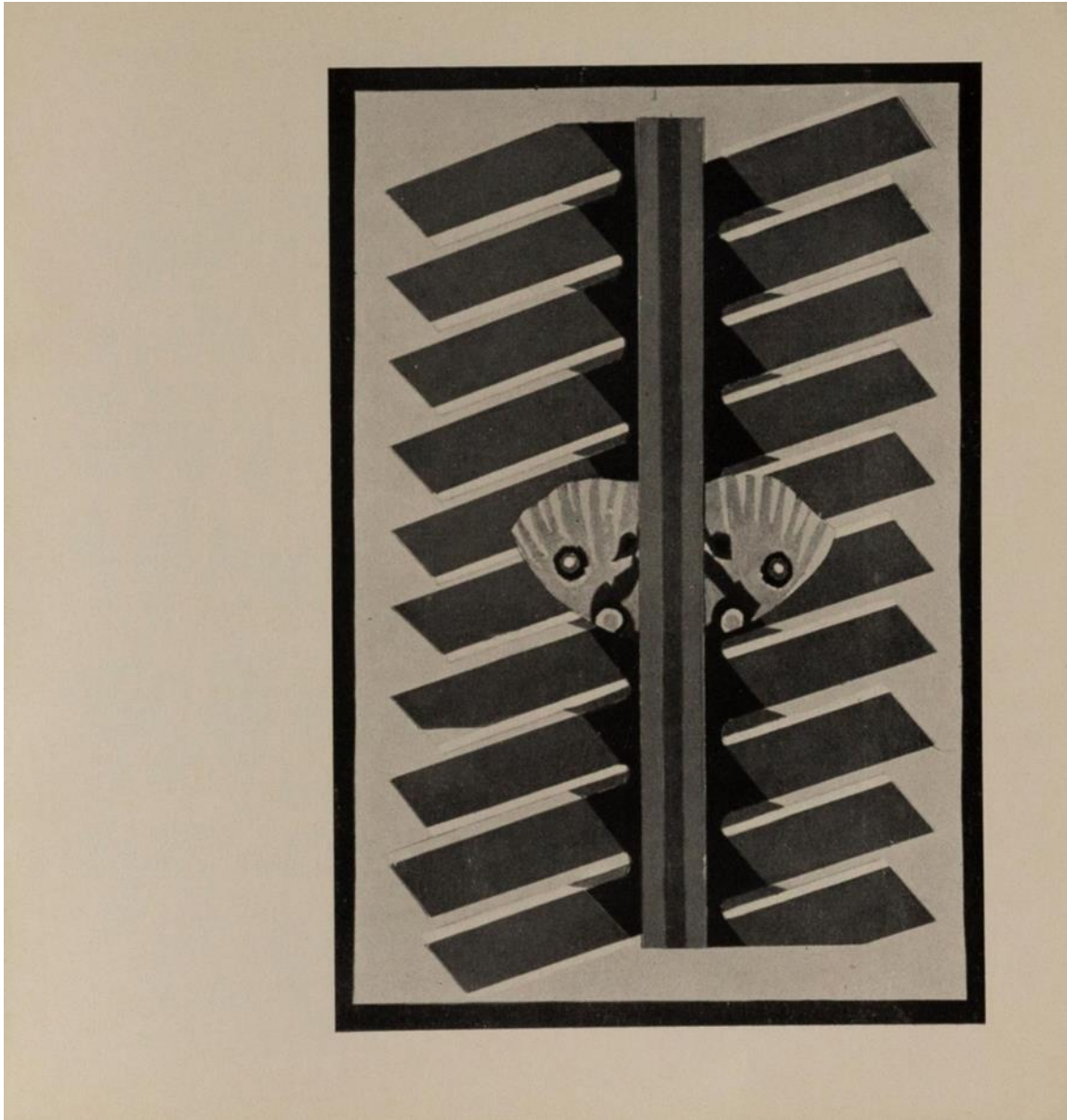
**Exposiciones realizadas:**

Dibujos, Galería Spilimbergo, Mendoza, Argentina. 1965: Mostra Mercato Internazionale, Galleria Due Mondi, Roma, Italia. 1966: Litografías, Galería La Ruche, Buenos Aires. Premio de Grabado Casa de las Américas, Cuba. 1967: Grabado Argentino Actual, París, Francia. Seleccionado al Premio Georges Eraque, Buenos Aires. Seleccionado al Premio Diez Pintores, Art Gallery International, Buenos Aires. Pinturas, Galería Kraft, Buenos Aires. Litografías, Galería del Sur, Avellaneda, Buenos Aires. 1968: Pinturas y Grabados, Galería El Galpón, Santa Fe, Argentina. Pinturas, Galería Arte Nuevo, Buenos Aires. 1969: Pinturas Galería Arte Nuevo, Buenos Aires. 1971: Grabado Argentino Actual, Art Gallery International, Buenos Aires. Galería Sciana Wschodnia, Varsovia, Polonia. Galería Carmen Waugh, Santiago, Chile. 1971: Serigrafías, Galería El Galpón, Santa Fe. 1ª Bienal Americana de Artes Gráficas, Museo La Tertulia, Cali, Colombia. Museo de Arte Moderno de Miami, Florida, EE.UU. 1972: Encuentro de la Plástica Latinoamericana, La Habana, Cuba. Segunda Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico. Invitado a la Biennale Internationale de la Gravure a Cracovia, Cracovia, Polonia. IV. Biennale Internationale de l'Affiche, Varsovia, Polonia. XIX Salón de Arte Plásticas de Córdoba "Grabado 1972", Córdoba, Argentina. III Bienal Internacional del Grabado, Buenos Aires. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires. 1973: Invitado a la Bienal Internacional de la Gravure a Ljubljana, Ljubljana, Yugoslavia. Invitado a la 2ª Bienal Americana de Artes Gráficas, Cali, Colombia. Galería AELE, Madrid, España. Galería Carmen Waugh, Buenos Aires. Grabado Argentino Contemporáneo, Belgravia Art Gallery, Londres, Inglaterra. 1974: Tercera Bienal del Grabado Latinoamericano, San Juan, Puerto Rico. "Gráficos Argentinos 74", Illinois Bell de Chicago, EE.UU. Invitado a la Biennale Internationale de la Gravure de Cracovia, Cracovia, Polonia. "Argentinos 74", Studenski Centar Sveucilista, Zagreb, Yugoslavia. Centro Argentino Venezolano de Cultura, Caracas, Venezuela. 2ª Norwegian International Print Biennale, Fredrikstad, Noruega. Museo La Tertulia, Cali, Colombia. Museo de Arte Moderno de Bogotá. "80 Grabados del Grupo Grabas", Colombia. Grupo Grabas 74", Exposición auspiciada por la Bienal de Arte de Coltejer, Medellín, Colombia. Galería Club de Ejecutivos, Cali, Colombia. Centro de Arte Actual, Pereira, Colombia. I Bienal Internacional de Obra Gráfica y Arte Seriado, Segovia, España. Invitado a la 9na. Bienal Internacional de Grabados, Tokio, Japón. 1975: Arte Contacto, Caracas, Venezuela. 1976: Escuela de Bellas Artes, Maracaibo, Venezuela. Galería Rolandshek, Bonn, Alemania.

**Premios:**

1960: Premio de Honor, Pintura, Salón del Automóvil Club Argentino. 1965: Salón de Santa Fe, Argentina, Medalla de Oro. 1966: 1er. Premio, litografía, Casa de las Américas, La Habana, Cuba. 1972: Medalla de Oro, Salón de Artes Plásticas de Córdoba, Córdoba Argentina.

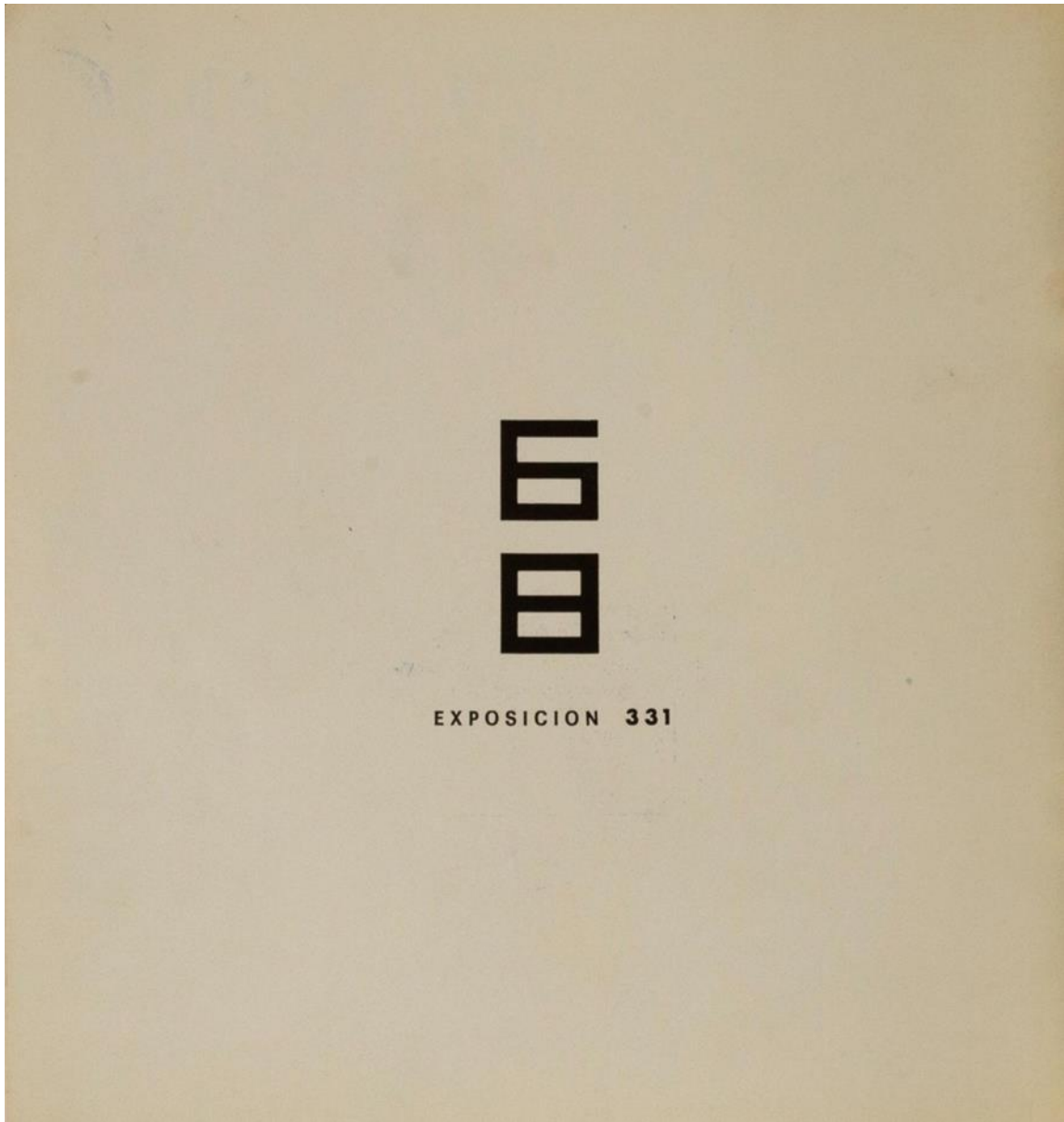




Salvadores

## Exposiciones nacionales e internacionales y premios obtenidos por las alfombras "Dándolo"

- 1958 Exposición Internacional de Bruselas: Medalla de Oro concedida a las alfombras argentinas en competencia con las alfombras persas exhibidas en la misma muestra.
- 1959 Feria de San Erico - Estocolmo, Suecia. Mención honorífica.
- 1964 Exposición "Socios para el Progreso" - Berlín Occidental - Mención honorífica.
- 1966 Primer Salón Nacional de la Alfombra - Salas Nacionales de Exposición. Muestra efectuada con el auspicio de la Sub-Secretaría del Ministerio de Educación.
- 1967/68 Participación en las Exposiciones circulantes de la Smithsonian Institution de Washington por invitación de esta prestigiosa institución. La Smithsonian presentó estas alfombras en los siguientes lugares:  
 Arnot Art. Gallery - Elmira, N. York.  
 Universidad de Georgia, EE.UU.  
 Grinell College, Iowa, EE.UU.  
 Universidad de Delaware, Newark, Delaware.  
 Hopkins Center, Dartmouth College, Hannover, N. Hampshire.  
 Museum of Fine Arts, Florida, EE.UU.  
 Brooks Memorial Art Gallery, Tennessee.  
 Art Department Bemidji, Minnessota.  
 Pan American Union (OEA) Washington D.C.
- 1969 Presentación en la Galería Marisa del Re en New York de las alfombras "Dándolo" tejidas en la Argentina con diseños de Emilio Pucci.
- 1970 Exposición de la colección de alfombras diseñadas por el marqués Emilio Pucci en el Museo Nacional de Arte Decorativo.
- 1970 Museo Municipal de Artes Visuales - Santa Fe.
- 1970 Exposición en el Museo Castagnino de Rosario.
- 1971 Participación en la Exposición CIDI Salas Nacionales de Exposición. Premio al Buen Diseño.
- 1971 Participación en la Exposición Tapices y Alfombras Contemporáneos. Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.
- 1971 Exposición "Exempla" de artesanías internacionales, Múnich. Tercer premio conferido a la Argentina por las alfombras "Dándolo", con diseños de Alberto Churba.
- 1972/1974 Participación en la muestra "Argentina en el diseño Industrial", organizada por el CIDI con exposiciones circulantes en Montevideo, Asunción, La Paz, Sao Paulo y Méjico, por invitación especial de la entidad patrocinante.
- 1972 Exposición en el Museo de Bellas Artes de Corrientes con el auspicio de la Dirección General de Cultura de la Provincia.
- 1972 Exposición de la Dirección de Cultura de la Provincia del Chaco en la ciudad de Resistencia.
- 1973 Exposición en el Center For Inter-American relations, New York, por invitación especial de la entidad patrocinante.
- 1974 Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, por invitación de dicho Museo.
- 1974 Museo Nacional de Arte Decorativo - "50 Años de Alfombras Argentinas" - Reseña de la actividad de la firma desde su creación.



Catálogo de la exposición de alfombras de Grabas en la Galería Bonino en 1976

**Anexo XXVI**

Publicidad de Dandolo y Primi en la revista *Panorama* N°24 de mayo de 1965



**NUEVA**  
LINEA EN  
**ALFOMBRAS**



**DANDOLO & PRIMI CALLAO 264**  
SUCURSAL ROSARIO: CORDOBA 1256 - SUCURSAL CORDOBA: BUENOS AIRES 75

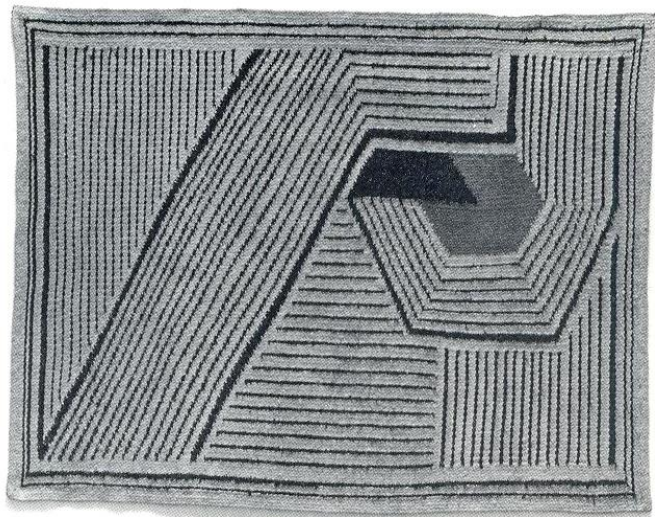
- ALFOMBRAS HECHAS A MANO.
- ALFOMBRAS WILTON Y BOUCLE PARA TAPIZADOS DE PARED A PARED.

Argentina | [www.dandolo.com.ar](http://www.dandolo.com.ar)

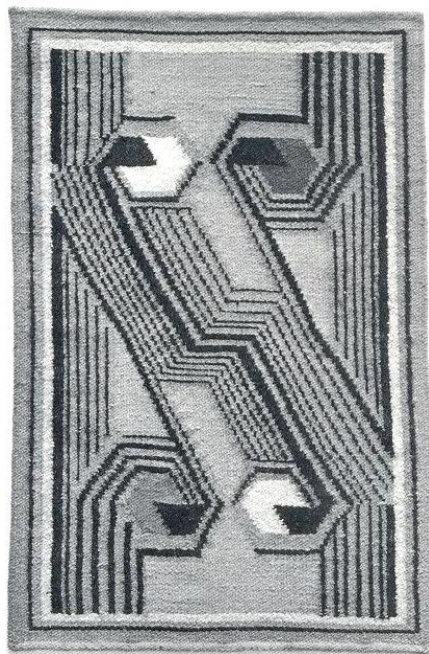
3

**Anexo XXVII**

Tapices de María Martorell, extraídos del libro de Guillermo Whitelow, Ediciones de Arte Gaglianone, 1990

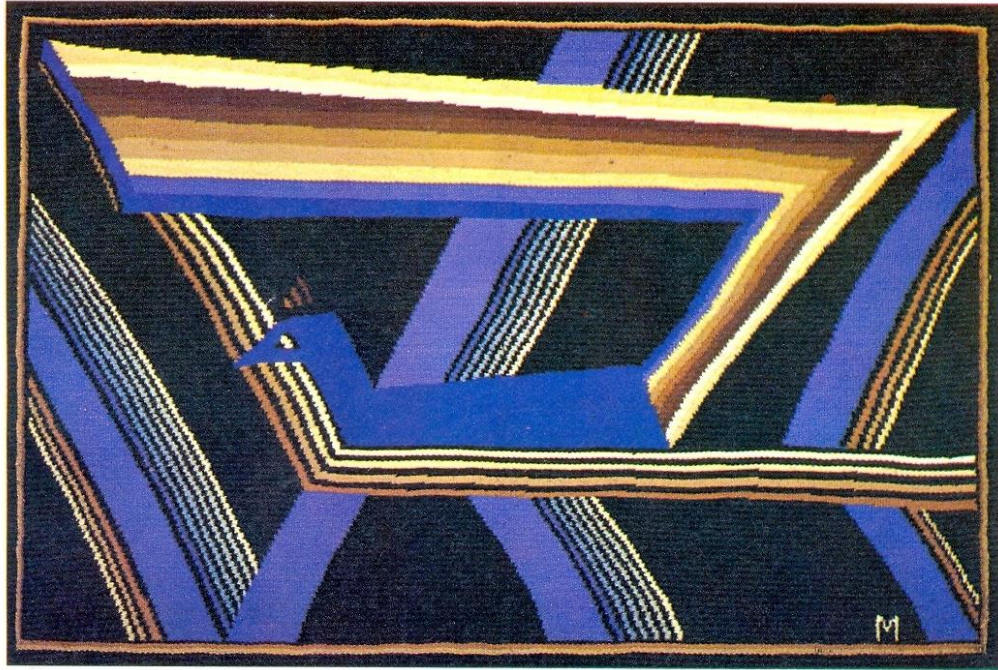


Paray, tapiz  
50 x 65 cm, 1965/66



Cafayate, tapiz  
70 x 45 cm, 1965/66

Tapices de María Martorell, extraídos del libro de Guillermo Whitelow, Ediciones de Arte Gaglianone, 1990



Vixit II, tapiz  
60 x 75 cm, 1965/66

## Anexo XXVIII

Afiche de Fuera de Caja de 1970

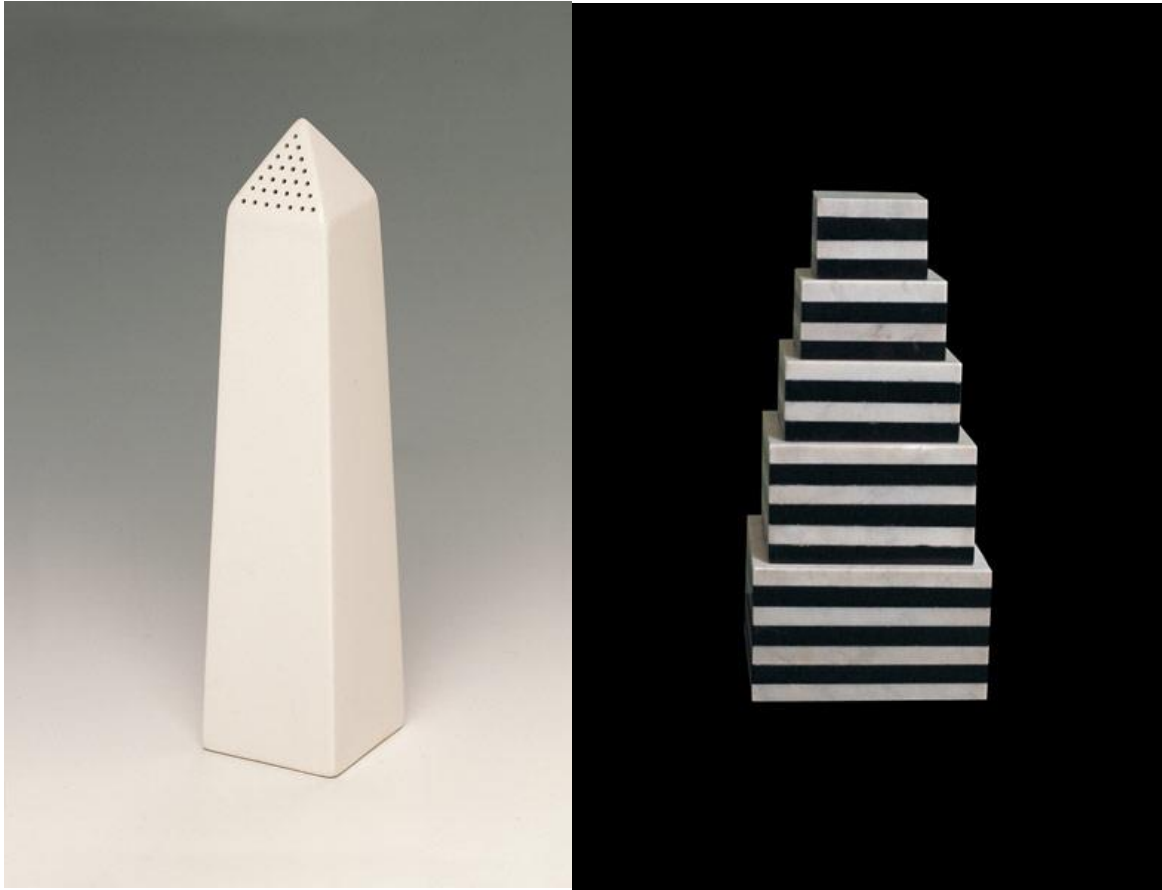


# San Andrés



## Anexo XXIX

### Objetos de Edgardo Giménez



Salero de porcelana, 1968, Diseñado para Fuera de Caja - Centro de Arte para Consumir.

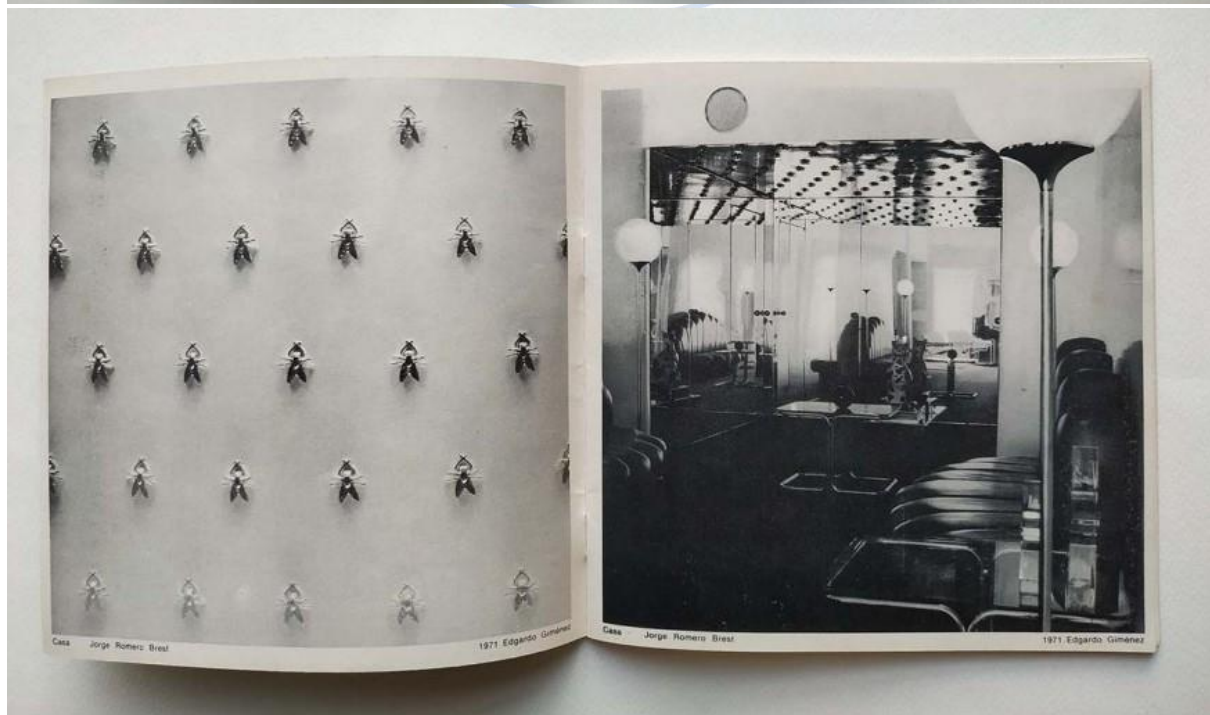
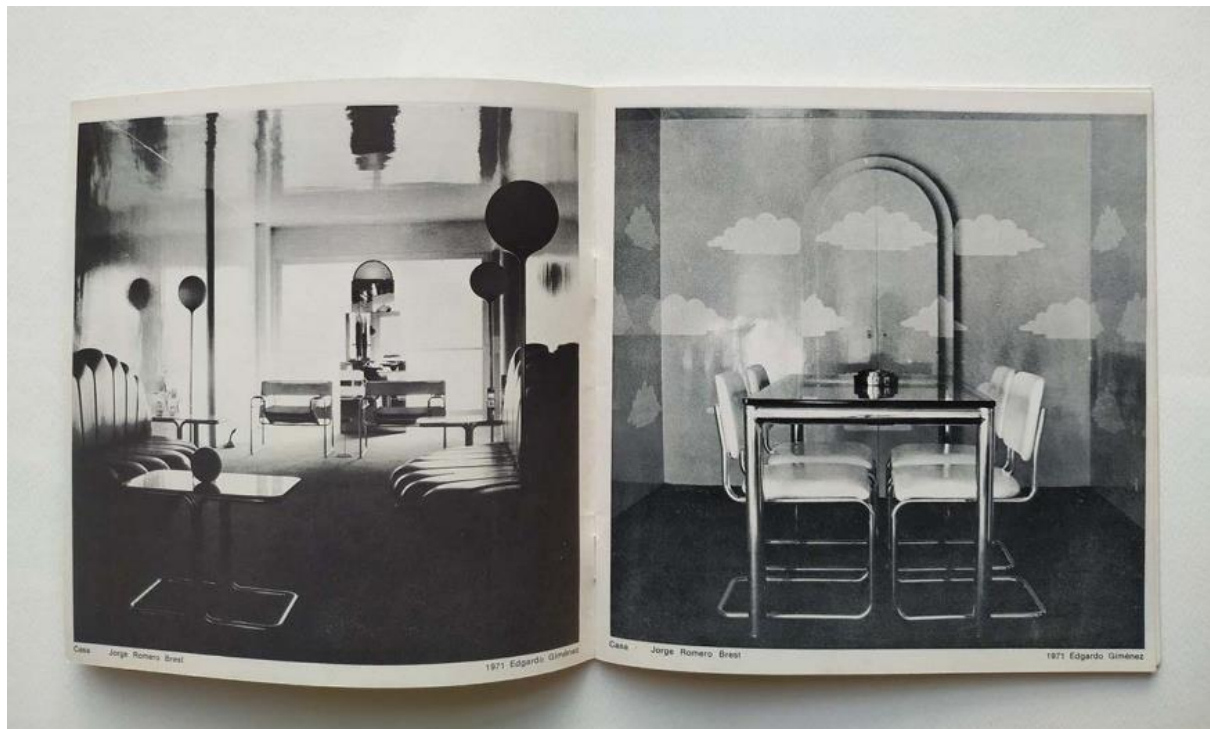
Torre cenicero, 1969, mármol, ceniceros apilables, altura 50cm. Diseñado para Fuera de Caja - Centro de Arte para Consumir.



Ceniceros de loza laqueada, 1968. Diseñado para Fuera de Caja - Centro de Arte para Consumir.

## Anexo XXX

Catálogo de “Fuera De Caja. Homenaje A Alejandro Shaw - Edgardo Giménez” en Galería Bonino En 1971



**Anexo XXXI**

Fotografías de la última exposición de Grabas, en la galería Del Retiro en 1978  
Obras de Sergio Camporeale



Fotografías de la última exposición de Grabas, en la galería Del Retiro en 1978

Obras de Delia Cugat



Obras de Daniel Zelaya

