

## AÑO 1 N°1 PRIMAVERA 2012

### DOSSIER

Avatares de una colección: el Museo del Grabado (1960-2011).  
Marcela Gené

*Este artículo examina la creación del Museo del Grabado y las circunstancias en que se convirtió en un museo nacional. Se analizan también los inicios de la colección que no solo se enriqueció con la producción gráfica argentina sino que fue muy receptiva a la producción de la escena gráfica internacional.*

*Por último, se estudia la actividad de Oscar Pécora quien como coleccionista, gestor cultural y funcionario contribuyó al posicionamiento del grabado en la Argentina en el marco de otras importantes iniciativas generadas durante los años 60 y 70.*

### UNA "NOBLE INICIATIVA"

El 5 de diciembre de 1960, en el pequeño salón de una galería de arte en la calle Florida, se anunció la fundación del Museo del Grabado. El marco era por demás propicio para que el director, Oscar Pécora, diera la noticia: esa noche se inauguraba el *I Certamen Latinoamericano de Xilografía*, otorgando el "Gran Premio Plástica" a la obra de la brasileña Fagya Ostrower, que se convertía simbólicamente en la primera pieza del acervo del nuevo museo.

La "noble iniciativa", como la prensa calificaba al anuncio, el propósito de consagrar un museo dedicado a este arte, era visto como el último jalón en la batalla por el afianzamiento del *grabado como obra de arte original*, que se libraba desde la primera década del siglo y en la que Pécora escribió un importante capítulo. 1 Lo que se anunciaba aquella noche de diciembre, en medio de la aclamación general, no era más que el preludio de un largo proceso que atravesó momentos de gran optimismo y otros de tensa espera, en el traspaso de la colección privada al dominio público. Nuestra propuesta es examinar la creación del Museo del Grabado y las alternativas de su transformación en el Museo Nacional del Grabado, así como las características que asumió inicialmente la colección, receptiva a la incorporación permanente de piezas con miras a integrar un acervo que fuese referente, tanto de la producción artística argentina como de la gráfica internacional. Asimismo, proponemos recorrer la trayectoria de Oscar Pécora, quien como coleccionista, gestor cultural y funcionario público, contribuyó a delinear un espacio de importancia para el grabado en el campo local, toda vez, que sus acciones deben interpretarse dentro de un conjunto más amplio de iniciativas con similares objetivos entre los años sesenta y setenta.



Artículo publicado en 1968

### HITOS DE UNA TRAYECTORIA: DE PROFESOR A EDITOR

Profesor nacional de Dibujo, egresado de la Academia de Bellas Artes en 1932, Oscar Pécora ejerció la docencia en esa institución y otros establecimientos educativos hasta su retiro. Desde su graduación desarrolló diversas actividades en la

Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes, un espacio de convergencia de antiguos compañeros de estudios, de intercambio y conocimiento con otros colegas, que posibilitó la gestación de proyectos conjuntos, como el que Pécora y el grabador Amadeo dell'Acqua llevaron a cabo en 1935: una "aventura cultural" con la proa hacia Ushuaia y las valijas llenas de grabados. En la Biblioteca Sarmiento de esa ciudad, recientemente inaugurada, organizaron "la primera exposición de arte en esas tierras australes". Llevar el arte, en su manifestación más popular como lo es el grabado, a todos los confines del territorio, eran propósitos que enlazaban conceptualmente con aquellos que ya habían sido enunciados por la Sociedad de Grabadores veinte años antes, difundidos en la revista fundada por Mario Canale en 1916.<sup>2</sup> Inscripta en la misma línea argumental, la empresa de Pécora y Dell'Acqua apuntaba a la difusión del grabado como una vía de movilización de intereses culturales, de reforma del "gusto artístico", concientes de la falta de aliciente en zonas alejadas de la capital y grandes ciudades del país.

Los comentarios sobre la exposición de Ushuaia se volcaron en el primer número de *Plástica*, la "revista mensual de artes plásticas" que ese mismo año Pécora comenzó a editar asociado a Ricardo Bermúdez. Un proyecto editorial que, cuatro años más tarde, se prolongó en la más ambiciosa empresa *Anuario Plástica*, que mantenía el espíritu de la primera revista pero la superaba en volumen, en la calidad del papel y de las reproducciones. *Plástica* se autoproclamaba la "primera revista y única revista de arte plástico de Sudamérica" combinando artículos sobre arte nacional, comentarios de exposiciones locales y reseñas críticas; el *Anuario* conservaba, ampliándolos, tal perfil de contenidos que ofrecía al lector el más puntilloso registro de todas las actividades artísticas y exposiciones del año. Pero uno de los objetivos, común a ambas publicaciones, era la difusión del arte del grabado: en una y otra abundaban las notas sobre el tema, algunas de tono pedagógico que subrayaban la afanosa labor del grabador, explicando las diversas técnicas; se mencionaban –y en algunos casos, se comentaban extensamente– las exposiciones en curso en todo el país y en los artículos se apuntaba a la legitimación de la obra múltiple, reclamando su merecido reconocimiento entre "las bellas artes". La inclusión de *grabados originales*, xilografías impresas del taco original, estampada sobre un papel de diferente calidad y en hoja separada, como sostiene Dolinko, conjugaba diversas finalidades y estrategias editoriales.<sup>3</sup> Por un lado, se diferenciaban de otras revistas de su tipo, cuyas imágenes se reproducían por medios fotomecánicos en el espacio mismo de la página y entre los textos, añadiendo un *plus* de valor y prestigio, siempre reconocido en los medios especializados de la época y que los mismos editores blandían como argumento de venta. Por otro, la presentación de estas estampas xilográficas en *separata* señalaba el camino de su autonomía, con miras a alentar la formación de colecciones.

El proyecto editorial, que además de las revistas incluyó algunos libros, no fue para Pécora y sus asociados una fuente de ganancias, pero tampoco de pérdidas:<sup>4</sup> podían sostenerse básicamente con las publicidades y con las ventas, que si bien no resultaron todo lo masivas que hubieran deseado, permitían mantener una regular presencia en el mercado. Las diez ediciones del *Anuario Plástica*, entre 1939 y 1948, lo confirman.

Hacia los años cuarenta, cuando Pécora y Ulises Barranco inician la publicación del *Anuario*, la situación del grabado había variado considerablemente. A lo largo de más de dos décadas, las acciones sostenidas desde la Sociedad de Grabadores, la labor de los Artistas del Pueblo en la promoción de la estampa entre los sectores populares, la participación de grabadores en los Salones Nacionales, las publicaciones de Pécora, diversas exposiciones en Buenos Aires y en el interior, fueron demarcando el camino hacia la consolidación del campo "del grabado en la Argentina".<sup>5</sup> Por entonces, dos acontecimientos aportaron un nuevo impulso a la consideración de la disciplina: la exposición Panorama del grabado desde Sivori hasta hoy en el Museo Municipal de Bellas Artes en 1939 y El grabado en la Argentina (1705-1942), una importante muestra realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario en 1942. La primera, bajo tan descriptivo título, resultó una revisión histórica que conjugó pioneros, maestros y grabadores contemporáneos;<sup>6</sup> la segunda, exhibió un completo inventario de dos siglos de producción gráfica argentina, con piezas provenientes en su mayoría de la colección de Alejo y Alfredo González Garaño, junto a numerosas obras de artistas contemporáneos aportadas por ellos mismos y otros coleccionistas.<sup>7</sup> El grabado transponía finalmente las puertas del museo: instancia de legitimación institucional percibida como la consecución de una meta largamente anhelada, con el aval de los González Garaño, prestigiosos coleccionistas y expertos en la materia, quienes además redactaron el prólogo del catálogo.<sup>8</sup>

En este clima, Ediciones Plástica publica *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*. Esta colección de estampas, algunas expresamente realizadas y otras reeditadas, impresas a partir de tacos originales, constituía un estricto relato visual con poca intervención de textos, intentando suscitar en el "lector" una experiencia comparable al recorrido de una exposición, para su íntima fruición en el hogar.<sup>9</sup> A partir de esta analogía, el prólogo explica que se trató de una meditada selección de piezas, organizadas por "época, materia y técnica", superando en calidad al "montaje" de varias muestras de grabados contemporáneos. Es posible que en esta edición Pécora proyectara su deseo de organizar exposiciones, cuestión que para 1943, cuando la docencia constituía su principal sostén, resultaba a todas luces inviable. Por el momento, su lugar en el campo era el de un editor de revistas de arte que avanzaba en el terreno del libro gráfico, en la senda de la "cruzada" por la consideración del status del grabado como obra de arte iniciada con la exposición de Ushuaia. Asimismo, en *Sesenta y cinco grabados en madera*, Pécora revelaba su acusado interés por la xilografía –la más antigua de las técnicas de impresión– que mantendrá a lo largo de su gestión como *marchand* y director de museo. La posibilidad de fundar una institución consagrada al arte de la estampa quizás le resultara inimaginable, y no fue sino hacia 1950, cuando un nuevo proyecto brindó condiciones más favorables para madurar la idea. Ese proyecto se llamó Galería "Plástica".

## "PLÁSTICA": DE REVISTA A ESPACIO COMERCIAL

"Plástica" comenzó sus actividades en mayo de 1950 en una sala interna del primer piso de Florida 588. Este nuevo emprendimiento implicaba una fuerte apuesta en lo comercial, un terreno no muy conocido para Pécora que contaba no obstante con la estimable experiencia de haber organizado entre 1943 y 1950, un pequeño salón de exposiciones en el fondo del local de la Librería Peuser.

El motor fundamental de este proyecto –y de todos los que Pécora encaró a lo largo de su vida– fue Irene Perrondo, su mujer desde 1942, quien ya desde los tiempos de noviazgo integraba el reducido *staff* de *Anuario*, encargándose de conseguir los avisos publicitarios para financiar la publicación. Irene y Oscar Pécora formaron un sólido equipo cuyo éxito radicó en la estricta organización del trabajo y el modo en que sus personalidades se complementaban: allí donde Oscar comenzaba a rumiar alguna idea, Irene encontraba la manera de materializarla.

"Plástica" organizaba muestras quincenales, que pronto fueron mensuales, con el sistema de consignación de obras de los artistas, cobrando un porcentaje sobre las ventas e inicialmente no contaban con demasiadas obras en trastienda.<sup>10</sup> El matrimonio se había propuesto desde un principio convocar solamente a artistas que les interesaran, declinando diplomáticamente algunas propuestas, a sus ojos, de poco mérito. No obstante, y aunque la oferta de muestras de pintura fue prioritaria para el sostén económico de la galería, durante la primera década *Plástica* intercalaba en la agenda anual dos o tres exposiciones dedicadas al grabado: en 1951, "Monocopias de artistas argentinos", apostando a la circulación de obras cuya técnica de impresión aseguraba su condición de única,<sup>11</sup> en 1953, xilografías de Ideal Sánchez y, al año siguiente, aguafuertes y litografías de López Anaya, monocopias de Albino Fernández y una muestra de "Afiches originales de grandes pintores",<sup>12</sup> original prints adquiridos por los Pécora en sus viajes, una experiencia que fue repetida en otras oportunidades. ¿Cómo no tentar a la clientela de la galería con algún afiche original de Picasso, por ejemplo, cuyo sólo

nombre bastaba para despertar el interés de un público de clase media cultivada? Éstas eran las ocasiones en las que Pécora ponía en juego, simultáneamente, sus dotes de marchand con las del pedagogo en materia de obra gráfica, convenciendo al potencial cliente de las ventajas de poseer una obra de arte “que da el tono cultural de un hogar” frente a la insulsa decoración con reproducciones de bazar que abundaban en los hogares de clase media. 13

Sin embargo, no era Plástica la única galería que encaraba estas empresas comerciales. La prestigiosa *Bonino*, que abrió sus puertas en 1951, contaba con carpetas de grabados para comercializar en su trastienda, como la de serigrafías de Luis Seoane, quien habitualmente exponía pinturas. 14



*El sol III, 1966, Xilocolage, 35 x 35cm*

No obstante, y aunque otras galerías exhibían grabados en los años cincuenta, Plástica se diferenciaba en que tal apertura hacia la obra múltiple –sustentada por el discurso cada vez más apasionado del matrimonio– hizo del espacio y sus gestores un polo atractivo para artistas, críticos y devotos del grabado, que tomaron el lugar como sitio de encuentro y de reunión. Las primeras obras que integraron la colección personal fueron adquisiciones de los Pécora durante sus viajes anuales, 15 y fue paulatinamente incrementándose con donaciones de los artistas –de las visitas frecuentes surgieron amistades– o resultaron a veces del canje de alguna pintura.

Los viajes a Europa o Estados Unidos combinaban el turismo y el trabajo: visitas a los talleres para establecer contactos con miras a futuras exposiciones –en las que siempre obtenían alguna pieza en donación–, visitas a los grandes museos, con especial atención al Gabinete de Estampas, una zona de la colección reducida en comparación con la destinada a las “bellas artes” que para la pareja revelaba la escasa visibilidad de las piezas y, consecuentemente, su representación de “menor rango” en el discurso museal. Es probable que la idea de fundar un museo enteramente consagrado al grabado haya comenzado a perfilarse a partir de estas experiencias y reflexiones. Buenos Aires no contaba con un Gabinete de Estampas en su Museo Nacional. El proyecto de Atilio Chiappori, de abrir un espacio dedicado a estampas y calcografías a fines de la década del treinta no llegó a concretarse. 16 Años más tarde, la creación del Gabinete fue reimpulsada por Romero Brest, aunque se inauguró recién en 1963, ya bajo la dirección de Samuel Oliver, como veremos más adelante.

Ciertamente, el interés de Romero Brest en la promoción del grabado se manifestó desde los inicios de su gestión en el Museo Nacional de Bellas Artes. Dos importantes exposiciones, acompañadas por diversas actividades, se inauguraron en 1956: “Goya grabador”, un nutrido conjunto de estampas y algunos óleos del museo, seguida unos meses más tarde por la muestra individual de grabados de Stanley Hayter, un innovador en las técnicas de impresión. Si Goya era el maestro indiscutido del aguafuerte, Hayter encarnaba la “modernización del lenguaje” en el grabado que Romero Brest intentaba promover dentro del programa general de difusión del arte moderno que desarrollaba en el museo, y la convocatoria a un artista con el reconocimiento internacional del que gozaba Hayter, a la vez, prestigiaba la institución. 17 Al año siguiente, fue Galería Plástica la anfitriona de las estampas del maestro británico, en una muestra seleccionada por él mismo y que reunió las obras de varios de los concurrentes a su taller parisino. 18 Con similar agenda de exposiciones, el Museo Nacional y Plástica, apostaban a la difusión de obras de un artista portavoz de la modernización que ejercería su influjo en la joven generación de grabadores argentinos, justamente cuando al promediar la década del cincuenta el grabado atravesaba un proceso de transformación en el plano artístico y técnico. Se asistía a una notable renovación de la producción, abierta a lenguajes contemporáneos donde primaron las formas abstractas quebrando la larga tradición del grabado local asociado a la imagen figurativa y narrativa, así como los artistas, librados a la experimentación, incursionaban en técnicas inusitadas para los cultores del purismo en el arte de grabar.

Fue por entonces cuando la idea de fundar el Museo del Grabado comenzó a cobrar forma. Una denominación ampulosa para el exiguo espacio de una galería que se transformaba en un museo privado, con recursos propios y claros objetivos de promoción de una disciplina que, hasta el momento, el ámbito público no había sido capaz de generar. Para Pécora significaba el paso definitivo en la legitimación del arte de la estampación.

## DE LA GALERÍA AL MUSEO (EN FORMACIÓN)

Pécora dedicó buena parte de 1959 a organizar el *I Certamen Latinoamericano de Xilografía* que tendría lugar en el Año del Sesquicentenario y que anunció a participantes e instituciones como la primera etapa hacia la creación de “un museo totalmente dedicado al grabado, el primero en el mundo”. 19

Con cierta antelación, como corresponde a una aceptada organización, el profesor inició intercambios epistolares primero con los agregados culturales de diez países 20 y luego directamente con artistas e instituciones, invitándolos a seleccionar obras de grabadores destacados para ser exhibidas en la Galería Plástica. Cada país escogió quince artistas que participaron con dos obras cada uno y, entre setiembre y diciembre de 1960, se expusieron los envíos nacionales en forma consecutiva. Se seleccionó una obra de cada una de las representaciones, con miras a integrar el Certamen, que tuvo lugar en diciembre de 1960, y de ese conjunto surgió el premio mayor. Con excepción de Brasil, que contaba con una producción gráfica destacada y comenzaba a ganar espacios internacionales, la mayoría de los demás países latinoamericanos se mostraron remisos a participar, pretextando la escasa producción xilográfica frente al desarrollo de otras técnicas de impresión, como la litografía o el grabado en metal. Algunas respuestas poco entusiastas no impidieron que Pécora persistiera en llevar a cabo el concurso limitado al más antiguo y tradicional de los procedimientos y, aún

cuando el peso de las representaciones nacionales fuera desigual, el profesor mantenía su postura de defensa de la xilografía, que ya había hecho ostensible en las empresas editoriales que encaró años antes. Había quizás otras razones para no ceder ante las sugerencias de ampliación de la convocatoria: su pasión por la xilografía era la misma que profesaba hacia los objetos de arte popular americano, atesorados desde sus primeros viajes por el continente. El carácter "popular" del grabado en madera, su calidez táctil y la rudeza de los surcos traspuestos al papel, encontraban su equivalente en la alfarería peruana de altivos "toritos", en la platería bahiana tallada a punzón, en las máscaras de las diabladas de Oruro y los coloridos amates mexicanos. Objetos que conformaban el universo privado de la pareja, una galería íntima que renovaba el placer por coleccionar, meticulosamente exhibida también en el hogar. 21

Si la invitación al Certamen contemplaba tal restricción en el orden de las técnicas, tenía por contrapartida el estratégico llamado a la participación de los países de Latinoamérica, con miras a cerrar filas a nivel continental frente a la activación de bienales en ciudades europeas y asiáticas –como las de Lugano, Ljubljana y Tokio– además de la ya cincuentenaria Bienal de Venecia. Un buen punto de partida para el museo que, aún en ciernes, se catapultaba públicamente bastante más allá de los límites del mundillo del grabado local.

Brasil abrió la rueda de exhibiciones, con una representación contundente de la gráfica brasileña contemporánea, aunque las figuras de Livio Abramo y Osvaldo Goeldi no fueron de la partida. La eficiente organización del envío, que contaba con apoyo oficial –al igual que el de Uruguay– muestra la importancia que Brasil confería a la inserción de su producción gráfica en la trama internacional, ya fuese en el país vecino o en las grandes bienales europeas. Argentina, por su parte, cerraba el circuito presentando un conjunto de obras que combinaban nombres de artistas de trayectoria con los más jóvenes y recientes egresados de Bellas Artes. Los únicos catálogos impresos de las muestras nacionales correspondieron a estos dos países, y la confección del catálogo del certamen final corrió por cuenta de Plástica.

Si las selecciones parciales contaron con un jurado por tribunal, la instancia consagratoria se planteó, por sugerencia del director de la galería, de acuerdo a una modalidad abierta por la que se convocó a todos los críticos activos en los medios –o a los que quisieran participar– a volcar en un cuaderno su sugerencia de la obra que a su criterio debía premiarse. 22 La ganadora del "Gran Premio Plástica", una de las tres recompensas de \$10.000 m/n, fue la brasileña Fagya Ostrower, haciéndose también acreedora del "Premio La Nación", una medalla otorgada por el matutino; Nélica Lizencio conquistó el "Gran Premio Ignacio Acquarone" y Lotte Schultz, de Paraguay, el "Gran premio Fondo Nacional de las Artes". 23

La obra abstracta de las tres damas vencedoras resultaban interesantes exponentes de la xilografía moderna: Licenciato, reciente ganadora del Premio De Ridder, Schultz, con notables vinculaciones internacionales y Fagya Ostrower, triunfadora en la Bienal de Venecia de 1958. Que su xilografía "Planos ocres" fuese la simbólica "pieza fundamental" del museo significaba un *plus* de prestigio para la naciente institución, que además de finalizar exitosamente el concurso, incorporaba la obra de una artista consagrada en su país y en Europa. 24

El evento tuvo notable repercusión en la prensa. Además de los elogios hacia la organización, se celebraba especialmente la fundación del museo, largamente esperada –según el periodismo–. Sin embargo, entre el anuncio y la concreción del proyecto pasaron algunos años, lapso en que las numerosas notas periodísticas que registraban todas las actividades del "Museo", aclaraban en todos los casos que el mismo estaba "en formación", como además, constaba en el membrete de la papelería de la institución. 25

La idea de contar con un edificio propio, si bien formaba parte de las aspiraciones del matrimonio, no los desvelaba. Llegaría seguramente ese momento, a juzgar por el permanente apoyo que la Dirección Nacional de Cultura, así como el Fondo Nacional de las Artes, brindaban a las acciones encaradas por Pécora.

En diversas entrevistas concedidas en 1962 y 1963, manifestaba que su plan más inmediato era realizar campañas de difusión a nivel nacional, conferencias, exhibiciones artísticas y demostrativas de las técnicas. 26 Su objetivo era instalar masivamente el concepto del valor de la obra reproducible, como correspondía a un profesor, y dedicarse paralelamente a la conformación del acervo, la tarea de fichaje de las obras, y la reunión de material bibliográfico especializado para integrar la biblioteca, acciones básicas en la constitución del museo.

En estos momentos –sin buscarlo realmente, porque no se han buscado que lleguen las obras o donaciones, no se ha pedido nada a nadie, sino que han sido espontáneas todas, y muchas ya están en el depósito, digamos, de este museo– ya alcanza las 1200 obras. Después de esta campaña de este mes de octubre, donde trabajaremos con mayor ahínco, en cuanto a tener muchas más obras, hacer su fichaje, su biblioteca especializada, que también se está formando, todo ello va a despertar más interés, los artistas grabadores mismos se van a dar cuenta de que uno está trabajando a favor de ellos, y que es necesario entonces aunar todos los esfuerzos entre los artistas y uno que está en el problema, y así llegar a que podamos tener ese fin que es el edificio, base primordial para que después pueda funcionar en forma pública. Todos preguntan ¿y el edificio dónde está? Bueno, eso todavía no me interesa. Ahora me interesa hacer conocer que uno está trabajando, hacer conocer la obra, hacer conocer en toda la gente... Y después buscaremos lo otro, en donde ya las autoridades o personas que se interesan en el grabado tengan también ese interés en colaborar con nosotros y así podamos tener esa base que es el edificio, para promover todo (...)

27

Pécora vierte algunos datos que reflejan el estado de la colección en ese momento: cuenta con 1.200 obras, cedidas, según afirma, por los artistas, sin mencionar la cantidad aportada por él mismo, que por lo general eludió declarar. En agosto recibió de Víctor Rebuffo la donación de 100 xilografías realizadas entre 1929 y 1963, que aumentaron exponencialmente su acervo. Pero además en esta entrevista, que es una de las primeras que concede como "director", Pécora define su posición: se erige, a través de la promoción de actividades, en mediador entre artistas y público; se considera depositario de una colección que estrictamente no le pertenece, custodia de varios centenares de obras que aspiran a conformar una colección pública, pero que detenta por el momento un *status* privado. Museo "en formación": ¿en qué momento se daría por finalizado el proceso y quedaría definitivamente conformado? ¿Cuándo tuviese una sede definitiva? La cuestión fue objeto de una larga batalla con el Estado que aún hoy no ha finalizado.



Victor Rebuffo, *Pasos sin rumbo* Xilografía s/f, 40 x 30 cm

## UNA INSTITUCIÓN SIN SEDE

El año 1963 fue de una intensa actividad promocional. Se inició con el anuncio del otorgamiento de tres premios como estímulo a la labor desarrollada en torno al grabado: a la mejor exposición individual de un grabador argentino o extranjero residente, a la más destacada edición argentina con grabados originales y a la mejor nota crítica o periodística sobre grabado.<sup>28</sup> Estas acciones, dirigidas al interior del campo artístico, se complementaban con otras tendientes a instruir sobre el valor del grabado a escala masiva y a comunicar sobre la importancia de un museo de estas características, de las cuales los premios venían a ser una suerte de prolegómeno. La proa se enfilaba hacia el mes de octubre, proclamado "mes del grabado" cuando se llevarían a cabo actividades de difusión en Buenos Aires, y se invitaba a todas las instituciones provinciales a sumarse al "gran movimiento nacional a favor de la valorización y jerarquización del arte del grabado", patrocinado por el museo.<sup>29</sup>

El programa llamado "Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte" quedó formalmente inaugurado el 28 de setiembre en la sede de la Dirección General de Cultura, con la proyección de películas alusivas, conferencias y el anuncio del plan de actividades para el mes de octubre, que comprendía más de trescientos eventos, entre los que se destacaban las demostraciones de grabado en las plazas, con un vistoso traslado de prensas y gubias, gracias a la colaboración de la Municipalidad de Buenos Aires y la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova".<sup>30</sup>

El alcance *nacional* de esta campaña se evidenció en la adhesión de la mayoría de las provincias, a través de sus instituciones culturales y museos, sede de exposiciones y conferencias ilustrativas: Catamarca, Córdoba –con una exposición de Víctor Delhez–, Chubut, Entre Ríos, Jujuy, Mendoza, Río Negro, Salta, Santa Fé, Santiago del Estero, San Juan y Tucumán, donde tuvo lugar una importante muestra de Pompeyo Audvert organizada por el Departamento de Artes de la Universidad de esa provincia.

En Buenos Aires, las crónicas periodísticas reconstruyen el clima agitado de la semana del 14 al 19 de octubre por la múltiple oferta de actividades simultáneas: solamente el día 14 se anunciaron ocho eventos, cinco de los cuales fueron exposiciones de grabadores argentinos contemporáneos en galerías de arte, y el resto, conferencias y proyecciones de películas.<sup>31</sup> Coincidentemente, el Museo Nacional de Bellas Artes inauguró el Gabinete de Estampas al concluir la semana: un anexo de la colección permanente –se contaban 3.000 piezas– para la exhibición de muestras periódicas de grabados.<sup>32</sup> En este sentido, se materializaba el proyecto ideado por Romero Brest años antes y el anuncio de la apertura en el clima del "mes del grabado" no sólo confería mayor resonancia al evento, sino que contribuía a reforzar públicamente el interés hacia la disciplina expresado, también, desde la principal institución artística nacional.<sup>33</sup> Si bien los objetivos del gabinete y el del museo eran coincidentes, en el sentido de dar a conocer el patrimonio artístico sobre papel y habilitar la consulta de los materiales al público, no había razón para que Pécora viera en el Gabinete un frente de competencia: era, en definitiva un anexo del museo, de las características de los que había visitado en Europa y criticaba. "Su" museo era imaginado como un espacio dinámico, con gran oferta de muestras temporarias, pero sobre todo un lugar para la sociabilidad de coleccionistas y críticos y de promoción de noveles artistas.

El impacto alcanzado en ese mes de octubre de 1963 en todo el país, confirmaba al director el desconocimiento del arte de la estampación por parte del gran público, y despertaba el entusiasmo de artistas y críticos que veían, por fin, llegado el tiempo de su merecida jerarquización.

Semejante despliegue visual e informativo –o acaso hiperestimulación–, no reconocía, según el discurso de Pécora, antecedentes en el país y en rigor, mediante esta iniciativa, él tenía a posicionarse como el más activo promotor del conocimiento y reconocimiento de la disciplina. Sin embargo, la organización de actividades en torno de las exposiciones de grabado solían ser habituales y se cuenta con numerosos ejemplos de estas iniciativas en anteriores ocasiones. Con motivo del "III Salón Nacional del Grabado" en 1953, Fernando López Anaya y Ana María Montalvo, organizaron talleres de demostraciones prácticas de diversas técnicas de impresión, experiencia que reiteraron en el marco del "V Salón Nacional de Grabado, Dibujo y Miniatura" en 1955, en la que además se distribuyó un folleto explicativo impreso por la Dirección General de Cultura.<sup>34</sup> Nuevamente, fue López Anaya quien dirigió un taller práctico de grabado en ocasión de la muestra "Goya grabador" realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1956. Al igual que las demostraciones, las conferencias explicativas eran también actividades frecuentes como parte de una exposición para instruir al público acerca de los complejos dispositivos técnicos que concluían en una estampa. En este sentido, el grabado no parecía poder desvincularse de una fuerte voluntad pedagógica: si una exposición de óleos no requería de mayores explicaciones acerca de su realización, el grabado, tanto más cuanto más compleja resultara la técnica, demandaba mayores precisiones. El aspecto más "artesanal", la sofisticada alquimia entre tintas, gubias y prensas, parecía prevalecer sobre el estético, como

si desvelar los secretos de su confección brindara la clave para penetrar en los dominios de la obra. A ello justamente se consagró Pécora, a transmitir con ahínco las maneras del “hacer”, y cada vez que se le presentó la ocasión, en entrevistas o notas periodísticas, la explicación sobre la “cocina del grabado” –como llamaban en el “ambiente” a los procedimientos técnicos–, prevaleció sobre las opiniones que acaso podría haber vertido en torno de los aspectos éticos que la producción gráfica atravesaba en esos años: renovación de la imagen, el avance sobre los dominios de la abstracción en detrimento de lo figurativo, el auge de la experimentación por sobre los tradicionales modos de impresión. No porque no tuviese opinión formada al respecto. De hecho, conocía perfectamente el *mainstream* del grabado contemporáneo a nivel local e internacional y gozaba de una afinada sensibilidad en la valoración de las obras, a la hora de incorporarlas al acervo del museo. Pero prefirió mantener una posición neutral, alejada de la del crítico o el *connaisseur*, para definir su rol como promotor durante el tiempo que ocupó la dirección del museo.

La importante repercusión de la “semana” en la prensa y en el ambiente artístico, que siempre apoyó a Pécora en el reclamo del edificio propio, se veía como un indicio de que su materialización no estaba demasiado lejos. Mientras tanto, la espera animaba a organizar numerosas actividades realizadas en su mayoría fuera de la sede provisional del museo, por las limitaciones de espacio, por una parte, y por la intención de llevar las obras al interior del país, desde pequeñas ciudades de la provincia de Buenos Aires hasta las capitales de las demás provincias, por otro. 35 Trasladar exposiciones completas o apoyar su realización en puntos distantes de Buenos Aires, eran aspectos sustantivos de la política de Pécora basada en difundir el valor del grabado, alentar la formación de colecciones de estampas en instituciones públicas y activar el mercado en el circuito privado. Estos viajes, generalmente por invitación a dar conferencias, también tenían la finalidad de conocer artistas y relacionarse con galerías de arte, tendiente a generar una red nacional donde el museo sería la institución matriz y los espacios provinciales, sus delegaciones. 36 La donación de obra gráfica en nombre del museo que Pécora realizó en más de una ocasión se interpreta como el gesto simbólico de inicio de la colección, –como la colocación de la piedra fundamental– señalando el camino por él emprendido, digno de emularse. 37 En Buenos Aires, el auspicio de concursos al mejor grabado formaba parte de la agenda anual del museo y, una vez al año, los diarios informaban sobre la recepción de obras y más tarde de los premios, como el obtenido por Víctor Rebuffo en el certamen organizado por la Galería Plaza San Martín en noviembre de 1964. sub→38

En estos años iniciales, la mira estaba puesta en la constitución de la colección y la circulación en todo el país, la ampliación de su biblioteca y en dar a conocer las misiones y funciones del museo, establecidas desde el mismo momento en que el profesor comenzó a modelar su proyecto: una institución creada con el único objetivo de ser donada al Estado, de la que sólo reclamaba ser su director *ad-honorem* de por vida, abierta gratuitamente al público, tanto al *amateur* de arte como al estudiante. Así lo expresó Pécora, invariablemente, poniendo además el énfasis, en el carácter *pedagógico* que tendría el museo. 39

En lo sucesivo, octubre se fijó como el “Mes del grabado” en el calendario de actividades artísticas de todo el país, y si bien las posteriores ediciones no lograron opacar el despliegue de 1963, ese mes fue siempre la ocasión de algún importante anuncio.

## EL MUSEO ABRE SUS PUERTAS

La noticia de la apertura al público llegó recién en 1965, justamente en el “mes del grabado”, consumándose así la transformación de la galería en museo, que comenzó por el reemplazo del cartel sobre la calle Florida, a la entrada del número 588. Con una sola sala y otra pequeña para trastienda, era necesaria una organización estricta de horarios y distribución de tareas: Irene, el “alma del Museo”, como la definían la prensa y los amigos, con su descomunal capacidad de trabajo, se consagraba al prolijo enmarcado de las obras, rentabilizando los pocos recursos con los que contaban y, por su don para las relaciones públicas, era la encargada de trámites y negociaciones. Oscar se consagraba a la atención del museo –para entonces ya se había jubilado de sus cátedras de dibujo– y a diseñar la compleja ingeniería de horarios para satisfacer las demandas de un público diverso: de lunes a viernes de 15 a 20,30 hs. para visitar las exposiciones; de 15 a 17 hs. inclusive los sábados, para consultar el acervo y la biblioteca –siempre bajo la estricta supervisión del director– y los miércoles de 11 a 14 hs., previa solicitud, para instituciones educativas y entidades culturales, en las que Pécora explicaba en teoría las técnicas de grabado. 40



La apertura del museo venía a coronar las importantes actividades llevadas a cabo durante el año. A las tareas de organización interna de la institución, como el diseño de planillas para llevar un registro de la obra de los artistas, se sumaron los viajes al interior del país. Salta, Jujuy, Córdoba y Tucumán en los primeros meses del año, para dar conferencias, tomar contacto con coleccionistas y apoyar exposiciones; Estados Unidos y Europa en el verano de 1966, invitado por el Departamento de Estado en el primer caso y el Servicio Cultural del Consejo Británico en el segundo, para visitar talleres, colecciones públicas y privadas y participar de mesas redondas. 41 Viajes en los que rentabilizaban al

máximo las oportunidades de trabar relaciones con otros centros dedicados al grabado y ganar experiencia de esos modelos, y para dar a conocer la acción del museo y de los artistas argentinos.

El "mes del grabado" de 1965 se celebró con un nuevo premio a la mejor estampa otorgado a Carlos Scanapiecco, esta vez organizado por la galería Siglo XX bajo los auspicios del museo. <sup>42</sup> Para entonces, el certamen ya estaba plenamente consolidado en el calendario artístico porteño y reunía la mayoría de los grabadores de trayectoria, así como impulsaba la carrera de los artistas más jóvenes. La calidad de las obras y la cantidad de artistas que iban sumando se a las filas del arte de la incisión, como señalaba la prensa, impulsó al director del museo a efectuar un pedido formal a la Academia Nacional de Bellas Artes de incluir la disciplina en el Premio Palanza, que distinguía alternativamente Pintura y Escultura. <sup>43</sup>

Pero, el gran anuncio reservado para el mes de los festejos, fue la fundación del "Club de la Estampa", por iniciativa del grabador Albino Fernández, una experiencia novedosa para el ambiente artístico porteño que contaba con varios antecedentes internacionales. <sup>44</sup> Entre ellos, Silvia Dolinko destaca la fundación del *Clube de Gravura* de Porto Alegre en 1950 que surgió como modelo para la creación de similares proyectos colectivos en otras ciudades de Brasil en los años subsiguientes, así como para el *Club de Grabado de Montevideo* en 1953 y, en nuestro país, el Taller de Arte Popular Realista de Mendoza, en 1955. <sup>45</sup> No obstante, y a pesar de que estos emprendimientos se presentaban como geográficamente más cercanos, aquél que mayor influencia tuvo en la creación del Club de la Estampa fue una galería alemana que distribuía mensualmente grabados originales a bajo precio. <sup>46</sup> En esa misma vía, el objetivo primordial del "Club" era promover la formación de colecciones para un público de medianos recursos, como fue anunciado en el acto inaugural celebrado con la pertinente exposición de grabadores argentinos el 4 de octubre en el subsuelo de la Galería Proar, en Florida 681, ocasión en la que se presentaron las primeras cuatro obras de la colección. <sup>47</sup>

El sistema contemplaba que los abonados se hacían acreedores a una xilo o litografía, numerada y firmada, de una tirada de 500 ejemplares mediante el pago de una cuota mensual de \$300, cifra muy inferior a la que hubieran debido desembolsar por la misma obra, en una galería comercial. <sup>48</sup> Por su parte, los artistas también tenían su justa recompensa, ya que se les compraba el taco de impresión para integrar el archivo del Museo del Grabado.

El proyecto parecía plasmar el sueño de Guillermo Facio Hébequer y sus compañeros de lucha, una prédica que los organizadores del "Club" había hecho suya: "crear una conciencia en torno del grabado nacional, de su importancia, de lo que significa como fácil difusión de la cultura plástica de nuestro país". <sup>49</sup> Aquéllos que no podían acceder a una pintura, contaban con la posibilidad de atesorar una obra "original", con la garantía de una tirada que no superaría los 500 ejemplares, con la salvedad de que la cifra podía incrementarse en relación con la afluencia de nuevos socios. "Obra original": condición del grabado sobre la que se venía batallando desde las primeras décadas del siglo y que esta empresa parecía haber logrado y, mientras pudo sostenerse, un grupo de "nuevos coleccionistas" reunieron originales de cuarenta de los más prestigiosos grabadores del momento. <sup>50</sup> Como una cooperativa, los recursos obtenidos por las cuotas cubrían la impresión y la compra de los tacos, asegurando a los artistas cierto beneficio económico y la alta circulación de sus obras, y a los compradores, además de precios asequibles, la garantía de recibir obras con regularidad, de reproducción limitada, pudiendo en el término de un año reunir una pequeña colección de: tres grabados a color y nueve en blanco y negro.

Sin embargo, el circuito cerrado de comercialización de grabados era sólo una de las acciones planeadas por una entidad que no perseguía fines de lucro, sino autofinanciarse e invertir en actividades tales como ciclos de conferencias, exposiciones y la edición de un boletín mensual de información, con la intención de reforzar la tarea de divulgación fuera del espacio del "Club". La formación de una biblioteca especializada también formaba parte de los anhelos de sus promotores. La *Historia del grabado en la Argentina*, escrita por Leonardo Estarico, sería la inicial de una serie de obras que abordarían también aspectos técnicos y teóricos de las artes gráficas, y que los socios podían adquirir con un importante descuento, de modo que la colección de estampas se completaba con una interesante apoyatura bibliográfica.

Las acciones del Club de la Estampa preveían también una serie de beneficios para los artistas mediante la instalación de talleres de impresión con disponibilidad de máquinas y herramientas que podían alquilarse a muy bajo costo. La idea fue de Albino Fernández, y proponía implantar este sistema probado con éxito en Europa, <sup>51</sup> dando él mismo el primer paso al montar, en sociedad con otros grabadores, un taller debidamente equipado, para lo cual solicitó cooperación al Fondo Nacional de las Artes. <sup>52</sup> En este sentido, el grabado se impulsaba desde otro ángulo, el de la producción, alentando con esta propuesta a los jóvenes artistas a sumarse a la práctica de la disciplina, sin las limitaciones que entrañaban el alto costo de inversión en prensa y herramientas.

El Museo del Grabado abierto al público, el Club de la Estampa en marcha, octubre consolidado como "mes del grabado" con variados eventos en todo el país, exposiciones y conferencias... sobraban razones para pensar que la hora del reconocimiento había finalmente llegado. Cierta sensación de triunfo estimulaba a la consecución de nuevos objetivos. ¿Llegaría entonces el reconocimiento del museo por parte del Estado?

## "UNA ÉPOCA EXCEPCIONAL"

"No quiero tener el orgullo de decir que el Museo tiene obras excepcionales sino el de hacer que sea la documentación fiel de esta época excepcional", declaraba con cierta euforia Oscar Pécora en una entrevista, convencido de la definitiva instalación del grabado entre el público de arte. <sup>53</sup> Ciertamente, el optimismo era compartido: desde varios flancos se afirmaba estar viviendo una época de "resurrección de la estampa", una edad de oro que encuentra su límite en la aurora de la década del setenta. <sup>54</sup>

En estos años, el acervo del museo había crecido en número de piezas y en cantidad de libros, y la cifra que el profesor arriesga es de 2.300 obras de artistas argentinos y extranjeros, y 3.000 volúmenes, un incremento considerable teniendo en cuenta que la dotación inicial que él mismo declaró había sido de 500 grabados propios, a los que se sumaron los 100 correspondientes a la primera y resonante donación de Víctor Rebuffo. Las exposiciones proliferaban, algunas bajo los auspicios del museo, y en su sala tuvieron lugar las muestras de Johnny Friedlander en setiembre de 1966 y la del New York Graphic Workshop, el taller neoyorkino de Liliana Porter y Luis Camnitzer al mes siguiente, exposición que quizás haya sido acordada durante la visita de Irene y Oscar a Estados Unidos en enero de ese año. <sup>55</sup>

La gran noticia para la temporada 1967 fue "El grabado argentino actual", la primera muestra internacional de 35 grabadores argentinos que se inauguró en la Casa Argentina en París en abril, y más tarde, en Bélgica, Italia, Noruega, Suecia y Suiza durante los dos años de previstos para la itinerancia. Con esta propuesta, Pécora daba un paso importante en la proyección internacional de los artistas y del museo, que aún bajo la égida privada operaba en la práctica como un organismo estatal. Fue el auspicio de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto lo que daba a la exposición la pátina de "envío oficial", mientras que en el discurso inaugural en la sede del museo, el director del organismo Embajador Hernán Lavalle Cobo apoyaba generosamente tal iniciativa "privada" ya que "el arte era la mejor forma de diseñar el perfil espiritual de nuestro país". <sup>56</sup> Estas pequeñas "alianzas" con el Estado, que el museo estableció en pocas ocasiones, marcaban provisorios acercamientos entre ambas partes, a la espera de la resolución que concediese un edificio con mayor amplitud y algún subsidio para su mantenimiento, cuestión

que por entonces eran promesas siempre aplazadas. "El grabado en la Argentina" beneficiaba a ambas partes: al museo, en su inscripción más allá de las fronteras nacionales que, sin la mediación de Relaciones Exteriores, que habilitó el espacio de la Casa Argentina –en la práctica Servicio Cultural de la Embajada Argentina en París– haciéndose cargo de la tramitación y costos del traslado de las obras, el museo no hubiera podido solventar. Al Ministerio, porque contó con una exposición totalmente organizada, cubriendo un importante espacio en la agenda de actividades culturales que la Casa Argentina debía necesariamente ofrecer, en momentos en que atravesaba una difícil situación económica. 57 Benefició finalmente a los artistas, porque además de la difusión de sus obras, la consignación de los precios y las direcciones de las galerías de Buenos Aires en el lujoso catálogo impreso para el evento, era una posibilidad de abrir el mercado a eventuales clientes europeos. 58

A fines de 1966, el jurado integrado por Sigwart Blum, Ernesto Rodríguez, Oscar Pécora y Miguel Ocampo, por el Ministerio de Relaciones Exteriores, ya se había expedido sobre las setenta obras seleccionadas para la gira, dos por cada artista, entre los que se contaban Antonio Berni, Alda M. Armagni, Alfredo de Vincenzo, Albino Fernandez, Pablo Obelar, Fernando López Anaya, Ana María Montalvo, Luis Seoane, Mabel Rubli, Daniel Zelaya y Abel Versacci. El aporte de planchas acrílicas de la empresa Norglass, y otras donaciones de varillas y *passapartout* hicieron posible que las obras viajaran en un perfecto enmarcado y listas para colgar, eximiendo de estos gastos a la Casa Argentina, gracias a la gestión del director del museo, quien se aseguraba a la vez una exhibición impecable. 59

Las actividades planificadas por el museo para ese año irradiaban en todas direcciones. Si con "El grabado en la Argentina" se ponía un pie en Europa, con una muestra colectiva de similares características se ganarían posiciones en Estados Unidos, proyecto que se gestaba en paralelo al parisino, con miras a realizarse hacia fines de año. Sin embargo, el entusiasmo por los proyectos internacionales no entorpecía la organización de otros, que favorecían la difusión de obras de grabadores de las provincias en Buenos Aires, como el certamen previsto para mediados del sesenta y siete, que vetaba expresamente la participación de artistas porteños.

Ahora bien, si algún momento del año concitaba los desvelos de los Pécora, ese era el "mes del grabado". Desde 1963, cada mes de octubre se redoblaba la oferta de actividades para promover su conocimiento, y aunque la magnitud de aquella producción inicial no pudo reeditarse, ésta perduró casi como una marca de origen del museo, que en relatos posteriores de Pécora logró casi opacar en importancia el I Certamen Latinoamericano de Xilografía de 1960, que signó su fundación.

Para 1967 se planificó "El grabado en las ediciones argentinas", una gran exposición en la Biblioteca Nacional que reunió libros, carpetas y publicaciones ilustradas; más de 500 obras desde el siglo XVIII hasta los grabados de Seoane o los de Carlos Alonso para "El Quijote", iniciándose con la obra del Padre Nieremberg "De la diferencia entre lo temporal y lo eterno" y los correspondientes grabados de Juan Yapari, una gran atracción por la antigüedad de la obra y las escasas ocasiones en que se expuso, pero que por los elevados costos de seguros debió declinarse. Esta exhibición demandó al menos seis meses de organización. Ante todo, había que ubicar los ejemplares, tacos y planchas originales y documentación anexa, para lo que se requería la buena disposición de los coleccionistas para el préstamo. No todos cooperaron, y la crítica se ocupó de destacar algunas ausencias significativas en la muestra. 60

Como era de rigor, la "muestra didáctica" funcionaba en paralelo. Adolfo Bellocq fue convocado para organizar el display de las planchas y herramientas de modo que el público pudiera observar las diferentes técnicas del grabado, incluso en las etapas intermedias del proceso, explicadas en las visitas guiadas y conferencias complementarias de la exposición. 61 En alguna medida, se restauraban las experiencias al aire libre sobre el arte de la estampación de aquel octubre de 1963. El carácter didáctico era ineludible en los proyectos del museo, y en éste en particular, confluían el interés por revelar los procedimientos con el de mostrarlo en base a un relato histórico, tanto de técnicas como de imágenes en relación con textos. Pécora hacía honor, con orgullo, a su especialidad de "ilustración y técnica gráfica del libro", como expresó en alguna oportunidad.

Otro año llegaba a su fin y no eran pocas las realizaciones en su haber. El museo transitaba una etapa madura: se había consolidado como un importante referente del grabado en el país y en el exterior y con pocos recursos había desarrollado una encomiable tarea de difusión; la promoción de artistas seguía su curso en una red que articulaba Buenos Aires con las provincias y había concretado una exposición de cierta magnitud, y ponderada en los comentarios periodísticos. El Club de la Estampa ganaba, mientras tanto, nuevas adhesiones y algunas pequeñas colecciones ya estaban en marcha. Llegaba también la hora de las Bienales.

"Centro mundial del grabado", "capital del grabado" fueron expresiones comunes en la prensa para designar la centralidad que Buenos Aires había alcanzado en el terreno del grabado. 62 El 26 de octubre de 1968 se inauguró la *I Bienal Internacional del Grabado*, organizada conjuntamente por el Club de la Estampa y Art Gallery International de Víctor Najmías, sin apoyo oficial y con una laboriosa preparación. No obstante y a pesar de llevar la fundante denominación de *I Bienal*, no se trataba del primer evento de este tipo invocado desde estas australes latitudes. La de Santiago de Chile se había anticipado en cinco años: en 1963 tuvo lugar la primera de las cuatro versiones dirigidas a la producción continental, incluyendo Estados Unidos y Canadá. La Bienal porteña, en cambio, aspiró al dominio internacional, justamente cuando se producía una explosión de bienales en el Viejo Mundo. 63





La extendida convocatoria redundó en la participación de 48 países y 128 artistas. La prensa ponderó el esfuerzo y elogió la calidad de los envíos pero se encargó de remarcar algunas ausencias significativas en los de Brasil o Estados Unidos, teniendo en cuenta el desarrollo del grabado en estas naciones. <sup>64</sup> Algunos autores atribuyen estas lagunas a que la Bienal, premiada solamente con medallas de escultores argentinos (como Badii y Pujal), no había logrado despertar demasiado interés, excepto por la posibilidad de vender obras, que podía llegar a contrapesar la falta de recompensa en dinero. El Museo del Grabado participó en la organización alineado con el Club de la Estampa, del cual Pécora era pro-tesorero, y si en algún aspecto la institución se recortó del conjunto fue en la adjudicación del premio especial "América" a la grabadora boliviana Graciela Rodó Boulanger, justamente, por "el contenido intrínsecamente continental". <sup>65</sup>

Las Segunda Bienal Internacional de Grabado tuvo lugar en 1970 con la participación de 60 países, mayor número de obras y de artistas. Nuevamente la prensa destacó la condición de Buenos Aires de ser la anfitriona de semejante despliegue de estampas, que ostentaba, esta vez, la obra de artistas de primera línea. <sup>66</sup> En esta asociación cooperativa entre el Club de la Estampa y Art Gallery para la gestión de las Bienales, cada cual parecía tener roles muy definidos: el Club, la convocatoria artística, y la Galería, el *management* comercial, cuestión de no menor importancia habida cuenta de que el acontecimiento, además del objetivo primordial de mostrar en simultáneo la producción gráfica "del mundo entero", no dejaba de ser una instancia para la comercialización y activación del mercado. En este sentido, Victor Najmías había consolidado en su AGI un espacio dinámico para la venta de serigrafías, una tecnología de reproducción que a principios de los setenta atrajo el interés de la clase media, ávida de poseer una colección a la medida de sus posibilidades.

Si observamos la situación del grabado hacia comienzos de la década del setenta, se revela una cartografía institucional bien diversa de la que se presentaba diez años antes. El anuncio de la creación del Museo del Grabado en el marco del I Certamen de Xilografía se inscribía en un clima de convergencia de voluntades con el mismo objetivo de promover un mayor conocimiento de la disciplina. Las actividades impulsadas desde el Museo Nacional de Bellas Artes y otros establecimientos particulares son prueba de ello. Con el curso de los años, fue estructurándose una trama de instituciones cuya acción fue determinante de la "explosión demográfica" del grabado. El circuito de Bienales Internacionales fue, en la reflexión de Marta Traba, uno de los factores determinantes del fenómeno. <sup>67</sup> A nivel local, el Club de la Estampa, además del rol de co-organizador de estos eventos, cumplió exitosamente con su meta fundacional de alentar la formación de colecciones, a la que fueron sumándose emprendimientos privados como la Art Gallery International, entre otros. En este itinerario hacia la expansión, el Museo del Grabado constituyó una pieza más, colaborando en toda ocasión que se presentara, pero sin ocupar ese sitio medular que se presagiaba en momentos del I Certamen.

Justamente, como evocación de aquél mítico concurso y festejando los diez años de existencia del museo, Pécora organizó un nuevo I Certamen, pero esta vez dirigido a las Provincias Argentinas, convencido de las dificultades de los grabadores del interior para abrirse paso en Buenos Aires y en parte también como continuación de la tarea de difusión en diversos centros del país que venía desarrollando desde tiempo atrás. Las Direcciones de Cultura correspondientes se ocuparon del llamado y selección de las piezas que, posteriormente, se expusieron en la sede de Florida. <sup>68</sup> El ganador, el entrerriano Hipólito Vieytes, fue recompensado con una exposición individual en el museo, que se inauguró en octubre en coincidencia con la II Bienal Internacional. A pocos metros de la Art Gallery, el museo abrió la muestra de Stanley Hayter y sus discípulos del Atelier 17, su taller parisino, calificada como una de las actividades sobresalientes del "mes del grabado". <sup>69</sup> En la agenda de las siguientes temporadas alternaban exhibiciones de artistas argentinos con la presentación, al menos una vez al año, de algún maestro europeo, como la exposición de aguatinas de Johnny Friedlaender, en octubre de 1971, aunque no era la primera vez que sus obras se alojaban en sus salas. <sup>70</sup> Ese año, en ausencia de la Bienal que resultaba un acontecimiento altamente movilizador para artistas y público interesado en la disciplina, la presencia de Friedlaender, que junto con Hayter era un referente insoslayable del grabado moderno, constituyó un plato fuerte de la temporada artística. <sup>71</sup> Pécora seguía concentrando todos los esfuerzos en el "mes del grabado": un paréntesis en el calendario de la plástica porteña para situar en el centro de la escena al arte de la estampa. Así se mantuvo hasta 1976 cuando el museo, sin su tradicional sede de Florida, comenzó a peregrinar.

## DEL MUSEO PRIVADO AL MUSEO NACIONAL: LOS AVATARES DE LA COLECCIÓN

El término "peregrinar" no puede ser más adecuado para describir las vicisitudes que debió atravesar la institución desde que la nueva ley de alquileres en 1976 intimó al desalojo de las salas. La prensa vociferó la impactante noticia, que también afectó a otras galerías del centro. Así, la sucesión de notas referentes a las actividades que el museo llevaba a cabo en la temporada del setenta y seis, se vieron bruscamente interrumpidas para conceder a Pécora el espacio desde donde alertar a la opinión pública sobre el riesgo que corría la colección. Si la situación se intuía grave en ese momento, lejos estaba el matrimonio de suponer las complicaciones que deberían enfrentar en pos de obtener una sede definitiva

para un acervo que nació con el destino preciso de incorporarse al dominio del Estado. Las promesas de los funcionarios de la Dirección Nacional de Cultura y otras dependencias, siempre renovadas y nunca cumplidas, habían caído definitivamente en saco roto: el golpe militar relevó las autoridades de los organismos públicos de modo que las gestiones volvían a punto cero. Las audiencias con los nuevos Secretarios de Cultura de la Nación y de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires –no importaba si el museo quedaba en la órbita nacional o municipal– concluyeron con el compromiso de encontrar una solución.

La intención es –tal como se estipuló al fundarse este notable museo privado– que todos los bienes se ofrezcan en donación “siempre que se respete la continuación del mismo museo y toda la obra que a través del mismo se realiza”, aclara Pécora. Las condiciones implican el logro de un lugar físico –“aunque sea una pieza de cuatro por cuatro”– y la probabilidad de que el fundador y director continúe al frente de sus funciones –“siempre ad-honorem y por pura vocación como hasta ahora [...]”. 72

De las pocas exigencias que planteaba el Director, la única fuera de toda negociación era la de abandonar el cargo, condición que garantizaba que la colección no se dispersara. Un recelo presuntamente derivado de alguna “solución” arriesgada con rapidez, que radicaría en engrosar las colecciones de los museos nacionales o municipales con las obras del Museo del Grabado.

Seis mil quinientas piezas y tres mil volúmenes especializados constituían el capital reunido en 16 años. El embalaje debió hacerse en los tres meses siguientes: en diciembre de 1976 el museo completo fue trasladado a un departamento contiguo a la vivienda del matrimonio, a la espera de una mejor morada.

Los años de la dictadura militar significaron un compás de espera que pareció interminable, ritmados por la ansiedad de restablecer la normalidad de la institución para proseguir el desarrollo de las actividades que, a falta de lugar propio, debieron acotarse y por el temor a que la integridad del acervo se viera afectada. La donación de la colección del Museo al Estado Nacional –que además de las estampas incluía los volúmenes, planchas, tacos y herramientas– se hizo efectiva en abril de 1977, pero la aceptación recién se concretó en 1983, mediante un decreto que se cuenta entre los últimos firmados por el Gral. Bignone. 73 Si el gobierno militar no había podido encontrar una respuesta a los pedidos del director y de la Academia Nacional de Bellas Artes en esos cinco años, al menos dejaba rubricada la conformidad de que el museo pasara a la órbita nacional.

El primer destino de las cajas y planeras fue las salas de la Comisión de Bibliotecas Populares, un edificio situado en Ayacucho y Las Heras, donde permaneció unos pocos años hasta que la necesidad de disponer del espacio motivó un nuevo desalojo. El embalaje inexperto en manos de soldados, que llenaban las cajas con toda premura dañó algunas de las estampas y en la mudanza se “extraviaron” originales de Miró y Chagall, de un curioso volumen sobre Marcel Duchamp. 74

## UN MUSEO SIN DISPLAY O “EL MUSEO DE LA CARPETA”

La siguiente estación en el errático camino de la colección fue el Museo Roca, Instituto de Investigaciones Históricas, en la calle Vicente López al 2200. El director tuvo que conformarse con un área de 48m<sup>2</sup>, un espacio por demás exiguo para la exposición de obras y para cualquier otra actividad pedagógica que aspirara a reunir algo más que un puñado de asistentes. La estrategia posible para que el museo pudiera funcionar en algún sentido fue instrumentar un sistema de consulta de las carpetas de grabados organizadas por autor. De este modo, y a pedido de los visitantes, Pécora explicaba las técnicas a medida que desplegaba las estampas. El sistema permitió suplir la imposibilidad de exhibir obras en los muros –se trataba del hall de entrada– y mantener “en movimiento” sólo una selección acotada del nutrido acervo que, por otra parte, nunca terminó de desembalarse.

Esta situación provisoria, en tránsito hacia un destino incierto, se mantuvo durante casi una década, en la que se sucedieron todo tipo de peticiones a la Secretaría de Cultura de la Nación para la concesión de un inmueble. A fines de 1996, se firmó un convenio entre el organismo y la Agencia Télam S.A.I y P. para que el museo ocupe la planta baja del edificio de Defensa 372, “hasta que se otorgue al Museo una sede definitiva”. Los términos provisorios del convenio reinstalaban el museo en la misma situación de inestabilidad, pero los diez años transcurridos en la calle Defensa fueron en cierto modo un período de calma donde la acción de éste pudo reencauzarse, con la dirección *ad-honorem* de Oscar Pécora, una Subdirectora a cargo de tareas operativas, y un magro *staff* de empleados estatales con desigual nivel de formación técnica. Irene Pécora, que acompañó a su esposo, planificando entre ambos las exposiciones y actividades al público, con el apoyo de la Asociación de Amigos del Museo, hubiera sido la candidata natural para sucederlo al frente de la institución, como custodia de la colección y en virtud de su larga experiencia en la gestión artística. Tal era la voluntad del profesor pero esta petición no fue aceptada por la Secretaría de Cultura.

Oscar Pécora falleció el 10 de diciembre de 2003. Irene siguió asistiendo con regularidad a la sede, pero no tuvo más injerencia en el museo. La que sigue es una historia plagada de postergaciones y robos perpetrados contra una de las colecciones de grabados más importante del país.

## NUEVA MUDANZA HACIA NINGUNA PARTE

El reclamo del edificio por parte de Télam replanteó el ya viejo problema. “Habría que mudar el edificio en no más de dos meses; Télam viene postergando el tema y lo necesita. Estamos pensando en pasar el museo transitoriamente a algún edificio de la Secretaría de Cultura en Buenos Aires. La posibilidad más fuerte, hasta ahora, es el anexo de la calle Alsina 1169, que había sido asignado al Museo Nacional de Bellas Artes”, declaró al diario La Nación el director Nacional de Patrimonio y Museos de la Nación, Américo Castilla. 75 La noticia venía a poner paños fríos al rumor de que la Secretaría de Cultura podría impulsar el traslado del museo a la Provincia de Santa Cruz, trascendido que motivó la reacción airada de sectores vinculados a la cultura y particularmente la comunidad artística. 76 La contraoferta fue un sector del subsuelo de la Biblioteca Nacional, sin las condiciones necesarias para la preservación de las obras y, una vez más, de carácter transitorio.

A la incertidumbre sobre la sede, se sumó la indignación por la sustracción de obras que la Subdirectora, a cargo interinamente de la dirección, denunció el 5 de setiembre de ese año: desaparecieron 590 obras, entre ellas siete grabados de Norah Borges y tres o cuatro importantes piezas de Luis Seoane. No era la primera oportunidad en que se detectaba la falta de ejemplares. 77 A raíz de estos sucesos la Subdirectora fue relevada y el museo intervenido por la Dirección de Artes Visuales, situación que se mantiene hasta el presente. La colección, que según las estimaciones de las autoridades nacionales, rondaba las 35.000 piezas, permanece embalada en el subsuelo de la Biblioteca Nacional, mientras se procede a acondicionar un reducido espacio para alojarla en la planta baja del edificio.

Con excepción de registro manuscrito que fue realizando Pécora a medida que ingresaba alguna obra por donación, compra o canje, nunca se efectuó un inventario completo y exhaustivo de la colección. Los años transcurridos entre la cesión de la institución al Estado y el último traslado a la Biblioteca Nacional indican, siempre en términos estimativos, un crecimiento exponencial de las piezas, de los 6.500 declarados por el profesor en 1976, hasta las 35 mil calculados por funcionarios de la Secretaría en 2006. Lo que nunca podrá establecerse de modo fidedigno es: cuántas obras se dañaron en cada mudanza, y cuántas y cuáles fueron las sustraídas en los episodios mencionados.

El Museo del Grabado fue el primero íntegramente consagrado al arte de la estampa en la Argentina y probablemente de los primeros en el mundo. A lo largo de varias décadas, Oscar e Irene Pécora lograron reunir una de las mejores colecciones del país y su labor fue capital en la promoción y el conocimiento de la disciplina. La actividad desarrollada en el reducido local de la calle Florida durante dieciséis años, inserto en una constelación de otras acciones emprendidas desde el sector público y privado, contribuyó al llamado *boom* del grabado en las décadas del sesenta y setenta. Este artículo, que inicialmente recorrió las etapas de formación de una colección privada –que nunca se concibió como “personal” –, movida por el optimismo de estar forjando un legado para el país, asumió gradualmente el carácter de una crónica de las adversidades que el museo, ya devenido en Nacional, debió atravesar. La historia de las mudanzas, daños y saqueos duplica en años aquella otra de creación y consolidación. Al finalizar este trabajo, la colección, parece haber recalado definitivamente en uno de los espacios anexos de la Biblioteca Nacional. El público sigue esperando su apertura.

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con [revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar](mailto:revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar).

1. Silvia Dolinko analiza el proceso de instalación del concepto de “grabado original” en el campo artístico argentino en el período 1916-1943, delimitado por la aparición de la revista *El Grabado*, publicada por Mario Canale en 1916 y, con el mismo nombre, el manual histórico-técnico de Gustavo Cochet en 1943. En los años que median entre la aparición de ambas publicaciones, se produjo una creciente valoración del grabado en términos artísticos. Silvia Dolinko, “Grabados originales y multiplicados en libros y revistas”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165-194.
2. “[Llevar a cabo] la obra de divulgación del grabado en forma de exposiciones que se organizarán por zonas en toda la república”, *El Grabado*, nº 2, febrero de 1916. Citado en Silvia Dolinko, “Grabados originales...”, *op.cit.*, p. 174.
3. Para un completo análisis de la revista *Plástica y Anuario Plástica*, ver Silvia Dolinko, “Grabados originales y multiplicados...”, *op. cit.*
4. Entre los libros de Ediciones Plástica, *De la joven pintura rioplatense* de Romualdo Brugheri en la Colección “Artistas Argentinos”, *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1943.
5. Véase Silvia Dolinko, “Grabados originales y multiplicados...”, *op. cit.* y *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.
6. “Panorama del grabado desde Sivori hasta hoy. Primera y segunda serie”, *Anuario Plástica 1939*, sin firma, pág. 64.
7. Horacio Correas, “El grabado en la Argentina”, Buenos Aires, *Anuario Plástica 1942*, pp. 124-125.
8. Sobre la figura del coleccionista, ver Talía Bermejo, “Alejo González Garaño y la construcción de una historia gráfica nacional”, VI Jornadas de Estudios e Investigaciones - Artes Visuales y Música, Buenos Aires (en Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes), Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró” (2004), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006-2007. CDRom.
9. “Del libro y de los artistas”, *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, *op.cit.*, pp. 5-6.
10. Según relata Irene Pécora, la primera exposición fue de óleos de Spilimbergo, aportadas en su totalidad por el artista. En estos años, desfilaron por Plástica Marcos Tiglio y Miguel Diomede, entre muchos otros. No trataremos aquí el derrotero de Plástica, que dejaremos para trabajos futuros. (Entrevista personal con Irene Pécora, Agosto de 2007).
11. “Monocopias de artistas argentinos” se repitió anualmente hasta 1954 y en 1957.
12. Obras de Braque, Giacometti, Bazaine, Duffy, Le Corbusier, Picasso, entre otros artistas. La mayoría de los afiches eran adquiridos en *La Hune*, en el boulevard Saint Germain en París, galería que los Pécora visitaban en sus frecuentes viajes a Europa.
13. “Informaciones”, Galería Plástica, abril de 1959.
14. Recién en 1962, su obra gráfica se instaló en la sala. Se exhibieron treinta y dos xilografías con *collage*, muestra de la valoración que había alcanzado la disciplina a comienzos de la década, y en momentos en que Antonio Berni ganaba el Premio Internacional de Grabado en la Bienal de Venecia.
15. Todos los datos de las obras que se compraban (año, título, medidas y precio, y en la siguiente columna: año, precio y nombre del comprador o si fueron canjeadas) fueron prolijamente consignados en el libro inventario de la Galería. Los primeros datos de adquisición de óleos son de 1949 y de 1954 para la compra de estampas. Cronológicamente, la primera entrada corresponde a varias aguafuertes de Jean Le Moal –compradas en *La Hune*– y monocopias de Alfredo Bigatti y Raquel Forner; en 1955, xilografías de Sergio Sergi; aguafuertes de Johnny Friedlander en 1958; obras de Cochet, Rebuffo y Laico Bou en 1961; doce aguafuertes de Friedlander en 1962. Tres grabados de Héctor Saunier es la última compra registrada en 1978. En la última columna del inventario aparece bajo la rúbrica “Museo del Grabado” las obras donadas por el matrimonio a la institución.
16. Oscar Pécora y Ulises Barranco (ed.), *Anuario Plástica*, Buenos Aires, Talleres Gráficos de Iglesias y Matera, 10 Volúmenes (1939-1948), vol. 3, 1941.
17. Silvia Dolinko, *Arte plural...op.cit.*
18. “Artistas del Taller 17 Paris-N.York”, del 3 al 19 de octubre de 1957. Además Hayter, integraban la exposición Pierre Alechinsky, Mina Gondler, Enrique Zañartu, entre otros artistas.
19. La afirmación, aunque pareciera arrogante, es cierta. Los museos contaban con Gabinetes de Estampas como el de la Albertina de Viena o el del Musée Carnavalet de París. En el MoMA, el Abby Aldrich Rockefeller Print Room fue abierto en 1949 y desde 1960 se denominó Department of Drawings and Prints. Algunos museos especializados en grabado se crearon más recientemente: en 1989, el Museo del Grabado de Goya dedicado a su obra (en Zaragoza) y en 1992 el Museo del Grabado Español Contemporáneo en Marbella, ambos en España. En este último se dictan cursos, conferencias, se dicta un taller de técnicas de impresión y se organiza el Premio Nacional de Grabado.
20. Brasil, Bolivia, Chile, Venezuela, Paraguay, Colombia, Uruguay, México, Cuba, además de Argentina.
21. La casa particular se parecía mucho a la galería: además de importantes óleos y grabados en las paredes, los objetos de arte popular estaban expuestos en vitrinas, muebles bajos, mesitas y bibliotecas, con especial atención a la iluminación. El 20 de junio de 1953, *Plástica* inaugura la “Fiesta popular del Altiplano”, una muestra de arte popular de Bolivia y Perú, bastante curiosa en Buenos Aires, que fue un éxito de ventas. Irene y Oscar Pécora, *Archivo personal*, s/p.
22. Entre otros, participaron Elena Poggi, Cayetano Córdova Iturburu, Manuel Mujica Láinez y Osiris Chiérico.

23. El diario "Correo de la tarde", embajadas, editoriales y firmas comerciales también donaron recompensas. *La Nación*, 6 de diciembre de 1960.
24. Como señala Dolinko, Ostrower ya había expuesto en Buenos Aires en la Galería Bonino en 1958, después de obtener el Gran Premio de Grabado en Venecia y un año más tarde de la conquista del Premio Nacional de Grabado en la IV Bienal de San Pablo.
25. "Labor preparatoria para la creación del Museo del grabado", *La Prensa*, 6 de diciembre de 1961; Osiris Chiérico, "La Argentina tendrá en 1962 su primer Museo del Grabado", *Correo de la tarde*, 5 de diciembre de 1962; "Primer Museo del grabado de la Argentina", *Lyra*, 1962; "Adquirióse un grabado de Friedlaender para un Museo en formación", *La Nación*, 14 de noviembre de 1962. Respecto de esta noticia, cabe mencionar que la Galería Plástica expuso por primera vez en el país obras de Johnny Friedlaender en octubre de 1962. Un jurado integrado por Elena Poggi, Enrique Azcoaga, Sigwart Blue, Vicente Caride Julio Payró y Ernesto Rodríguez, entre otros críticos, decidió la compra del aguafuerte a color "Deux chats" para integrar la colección.
26. Citamos entre otras, las conferencias "Importancia del grabado como obra de arte" y "Fundación del Museo del Grabado en nuestro país" dictadas en Tandil con motivo de la muestra temporaria de grabados "Artistas de París" en el Museo Municipal de Bellas Artes de esa localidad, integrada por obras de Picasso, Miró, Léger, Hayter, Severino, Rouault, Le Moal, Manessier, Poliakkoff, Beck, Chagall, Zadkine, Arp, Zugai, Clavé y Friedlaender, patrocinada por el Museo. *Nueva Era*, Tandil, 21 de enero de 1963, 22 de enero de 1963; "Picasso en Tandil", *El Eco de Tandil*, 28 de enero de 1963; "Inauguran hoy en Tandil una muestra organizada por el Museo del Grabado", *La Prensa*, 22 de enero de 1963; "Una muestra de artistas de París", *La Nación*, 21 de enero de 1963. no hay una sola página.
27. "La inquietud espiritual del país...al día", Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia. LR 4 Radio Splendid, Lunes 7 de octubre de 1963. Transcripción de la entrevista, mimeo. Archivo Oscar Pécora.
28. "Museo del Grabado", *La Nación*, 11 de marzo de 1963; "Otorgará Premio el museo del grabado", *Correo de la tarde*, 6 de marzo de 1963; "Se otorgarán tres premios en el Museo del Grabado", *La Razón*, 7 de marzo de 1963. Archivo Oscar Pécora. El anuncio de los galardonados llegó meses más tarde y fueron Antonio Berni –por la mejor exposición de grabado–, mención a Osvaldo Romberg y mención homenaje a Carlos Filevich; mejor edición de grabados originales a Juan Carlos Stekelman –menciones a Alfredo de Vicenzo y Roberto Paez–; mejor nota periodística sobre grabado a Leonardo Estarico –mención a Osvaldo Nessi–. Los jurados fueron Sigwart Blum, Osiris Chierico, C. Cordova Iturburu, Fernando López Anaya, Ernesto Ramallo y Ernesto Rodríguez. *La Nación*, 30 de octubre de 1964.
29. "Campaña nacional pro-valorización del grabado", *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 5 de junio de 1963; "Un plan para la difusión del grabado", *Los Andes*, Mendoza, 29 de setiembre de 1963. La repercusión de esta iniciativa en la prensa del interior del país fue enorme. Citamos solamente algunas a modo de ejemplo.
30. "Actos para la difusión del grabado como obra de arte", *La Prensa*, 29 de setiembre de 1963. En la ocasión se proyectaron cinco películas. El diario *Clarín* elogia especialmente "El Grabado argentino" de Simón Feldman.
31. Juan Battle Planas en Hampton, Alfredo de Vicenzo en Galatea, II Salón del grabado en Galería Casa de las Américas, Grabadores argentinos en Berlín y en el Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori". La Galería Velásquez ofreció estampas de Moreau (Serie de Grabados Galantes del siglo XVIII) y de Villamil (Serie de Grabados Españoles del siglo XIX). "Conocimiento del grabado", *El Mundo*, 12 de octubre de 1963.
32. "Inaugúrase en el Museo Nacional de Bellas Artes un Gabinete de Estampas". *La Prensa*, 19 de octubre de 1963. Podía visitarse dos veces por semana de 16 a 20 hs. Marta Gil Solá fue la Jefa del gabinete de Estampas, quien además de la selección de las muestras temporarias, tenía a cargo tareas de conservación y clasificación de las obras.
33. Es importante recordar que apenas unos meses antes, la "Colección Emilio Ellena de Grabados originales de Artistas Argentinos", había sido presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes con prólogo de Jorge Romero Brest. Se trató de un emprendimiento editorial iniciado por Emilio Ellena en 1958 y que continuó hasta 1967, año en que la colección integra la muestra "El Grabado en las ediciones argentinas" organizada por el Museo del Grabado y la Biblioteca Nacional. Sobre las carpetas de grabados de Ellena, véase Silvia Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Fundación Espigas, Buenos Aires, 2003 y Fernando Davis, "Proyectos, estrategias y debates en la difusión del grabado argentino. Hacia un 'Arte para todos'", IX Jornadas Nacionales de Investigación en comunicación. Las (trans)formaciones de las subjetividades en la cultura contemporánea. Reflexiones e intervenciones desde la comunicación. Villa María, Córdoba, 2005, mimeo.
34. Silvia Dolinko, *Arte plural...*, op.cit.
35. Por ejemplo, la muestra itinerante "Artistas de París" que comenzó su recorrido en el Museo de Bellas Artes de Tandil en enero de 1963, en octubre de 1964, se presentó en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez (Santa Fe), en noviembre en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Pergamino, e inició la temporada de 1965 en la Galería de Arte Moderno de Córdoba. *La Nación*, 6 de noviembre de 1964; *El Litoral*, 11 de octubre de 1964; *La Voz del Interior*, 27 de abril de 1965. (Véase nota 8).
36. "[...] el Museo [del Grabado] quiere que la labor grande no se realice solamente en Buenos Aires, sino que se amplíe al interior [...]. En la Galería de Arte Moderno (Pécora) se reunió con los grabadores cordobeses donde se acordaron algunos principios de ejecución y se designó a Víctor Infantes delegado en Córdoba del Museo del Grabado". *Córdoba*, Córdoba, 30 de octubre de 1964. acordaron algunos principios de ejecución y se designó a Víctor Infantes delegado en Córdoba del Museo del Grabado". *Córdoba*, Córdoba, 30 de octubre de 1964.
37. Donación de la litografía color "Rincón de silencio" de Emilio Pettoruti al Museo de Artes Plásticas de Luján. "Donarase al Museo de Artes Plásticas de Luján una litografía". *El Civismo*, Luján, 18 de julio de 1964.
38. *La Nación*, 3 de noviembre de 1964.
39. La vocación docente de Pécora y el afán de instruir sobre las artes gráficas lo llevó a "trasladar el Museo a la Cárcel de Procesados de la Capital, cumpliendo su misión con aquellas personas de otro modo imposibilitadas de tomar contacto con el arte", *El Litoral*, 20 de octubre de 1964.
40. *La Nación*, 30 de octubre de 1965.
41. Guillermo Martínez Márquez, "Argentina, poco conocida en el arte del grabado", *La Prensa*, 9 de febrero de 1966.
42. "Distinciones a grabadores se entregarán hoy", *La Prensa*, 14 de octubre de 1965.
43. "Pídese la inclusión del grabado en el Premio Palanza", *La Prensa*, 22 de junio de 1965; *Clarín*, 10 de junio de 1965.
44. Inicialmente, la Comisión Directiva estuvo integrada por Albino Fernández (secretario general), Eduardo Audivert (pro-secretario), Abel B. Versacci (tesorero), Oscar Pécora (pro-tesorero) y los vocales Sigwart Blum, Daniel Zelaya, Mabel Rubli, Luis Seoane, Norberto Onofrio, Alfredo de Vicenzo y Pablo Nagy.
45. Silvia Dolinko, *Arte plural...*, op.cit..
46. La galería era Kreis der Graphikfreunde. La noticia de la existencia de esta galería la trajo el ingeniero Pablo Nagy.
47. Obras de Victor Rebuffo, Adolfo Bellocq, Alfredo de Vicenzo y Daniel Zelaya.
48. Las estampas eran blanco y negro, y cada cuatro meses, correspondían una imprenta a dos o tres colores. Inicialmente, se entregaba al socio una carpeta para guardar la colección. *Confirmado*, 7 de octubre de 1965.

49. Expresiones del Secretario del Club de la Estampa, el grabador Albino Fernández. *Ibid.*
50. La impresión mensual de las obras se organizaban alfabéticamente desde Alda María Armagni hasta Daniel Zelaya. *Panorama*, n° 42, noviembre de 1966.
51. El caso al que alude Fernández es la Stamperia Grafica "Il Bisonte" de Florencia. *Idem.*
52. *Idem.*
53. *Imagen*, julio de 1966.
54. S/a. "Resurrección de la estampa", *Confirmado*, Buenos Aires, Año I, No. 27, 7 de octubre de 1965, pp. 38-39. Citado en Silvia Dolinko, *Arte para todos*, *op. cit.*, p. 28. Fernando Davis designa al período 1960-1973, como aquél en que se registra un verdadero boom de la imagen impresa, "Proyectos, estrategias y debates...", *op. cit.*
55. Se exhibieron obras de Salvador Dalí, Kogan, Smith, Celentano, Goff y Sims de Estados Unidos; Castillo y Morena de Venezuela; De Lacónica de Brasil; Breder de Alemania; Camnitzer de Uruguay y Liliana Porter, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noé de Argentina. *La Nación*, 10 de octubre de 1966.
56. Hernández Rossetot, "Cuando el arte inventa la Argentina". *La Razón*, 21 de enero de 1967.
57. Según la nota de Luis María Bello, corresponsal de La Nación en París, el sostén de la Casa Argentina demandaba un esfuerzo económico que no fue previsto a la hora de su apertura. Destaca que a pesar de las limitaciones materiales, el servicio consagró sus energías a ofrecer algunas actividades que dieran cuenta del nivel artístico alcanzado en el país. "Difusión en el exterior de aspectos de la Argentina". *La Nación*, 6 de noviembre de 1966.
58. Según la nota de Luis María Bello, corresponsal de La Nación en París, el sostén de la Casa Argentina demandaba un esfuerzo económico que no fue previsto a la hora de su apertura. Destaca que a pesar de las limitaciones materiales, el servicio consagró sus energías a ofrecer algunas actividades que dieran cuenta del nivel artístico alcanzado en el país. "Difusión en el exterior de aspectos de la Argentina". *La Nación*, 6 de noviembre de 1966. La valuación del total de las obras rondaba los dos millones de pesos. Si bien no estarían en venta durante la gira, los precios aparecen mencionados a instancias del mismo Pécora. "Grabado argentino. Abril en París". *Confirmado*, n° 85, 2 de febrero de 1967.
59. *Idem.*
60. "El grabado en las ediciones argentinas". *Criterio*, 23 de noviembre de 1967.
61. Los materiales estaban dispuestos en distintas mesas según las técnicas (grabado en metal, madera, litografía, monocopia) y se exhibían en paralelo los viejos y nuevos procedimientos. "Libro e ilustración: un destino parejo". *Análisis*, n° 348, 13 de noviembre de 1967.
62. Notas en *Confirmado*, n° 177, 7 al 13 de noviembre de 1968, *Panorama*, 29 de octubre de 1968, *Análisis*, Año VIII, n° 395, 9 al 15 de octubre de 1968. Oscar Pécora, Archivo personal, carpeta 1965-1969.
63. La Bienal de Ljubljana, iniciada en 1955, fue el modelo de las organizadas posteriormente. En 1968, se llevó a cabo la Tercera Bienal de Santiago de Chile y las Internacionales de Bradford (Londres), París y Florencia. Silvia Dolinko, *Arte plural...*, *op. cit.*
64. Gerardo Sosa, "48 países, 128 artistas, 300 obras", *El Tiempo*, n° 2, noviembre de 1968. La exigüidad del conjunto brasileño, y su escasa representatividad frente a los grandes nombres del grabado en ese país fue destacada en "El mundo en Buenos Aires", *Confirmado*, 7 de noviembre de 1968, p. 58.
65. *Idem.*
66. La nómina de invitados de honor incluyó a Fernando López Anaya, Luis Seoane, José Arato, Guillermo Facio Hébequer y José Planas Casas, homenaje tanto al panteón de pioneros como a los popes de la renovación en técnicas y lenguajes.
67. Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.
68. *La Nación*, 30 de mayo de 1970. El interés por estimular la producción de grabados en el interior del país se mantiene aún en la actualidad. El 18 de diciembre de 2008, Irene Pécora constituyó conjuntamente con Jorge Taverna Irigoyen, presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes, la *Fundación Irene y Oscar Pécora*, en memoria de su esposo y con el fin de continuar su tarea de difusión del grabado y conservar el acervo del Museo. La actividad anual que promueve la Fundación es el *Premio Federal*, cuya primera versión tuvo lugar en el Centro Recoleta del 19 de noviembre al 13 de diciembre de 2009, exclusivamente dedicado a grabadores de las provincias menores de 40 años. La recompensa fue de diez mil pesos, pasajes, y la exposición de un mes de duración. La Fundación destinó los fondos para que el Premio se otorgue anualmente. *Catálogo exposición Premio Federal de Grabado 2009, Fundación Irene y Oscar Pécora*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, del 19 de noviembre al 13 de diciembre de 2009.
69. *La Nación*, 11 y 27 de julio de 1970.
70. Otras exposiciones individuales de Friedlaender habían tenido lugar en 1958, 1962 y 1966. Irene y Oscar Pécora. *Archivo personal*. s/p.
71. "Friedlaender y octubre, el mes del grabado", *La Razón*, 23 de octubre de 1971; "Expresividad y refinamiento en las aguatinas de Johnny Friedlaender", *La Opinión*, 19 de octubre de 1971.
72. "Desalojan el Museo del Grabado. ¿Dónde poner 6.500 cuadros?", *Clarín*, 21 de octubre de 1976.
73. Es el Decreto n° 3267/83, firmado el 7 de diciembre de 1983, a escasos tres días de la asunción de Raúl Alfonsín.
74. Irene Pécora, entrevista personal, agosto de 2007.
75. *La Nación*, 29 de julio de 2006.
76. Carta dirigida al Secretario de Cultura de la Nación, José Nun, 8 de junio de 2006. *Archivo Pécora*.
77. A fines de 2004 se denunció la desaparición de un paquete de los cinco numerados que guardaban una donación, que se agrega a la lista de 186 libros faltantes de un armario, según declaró Irene Pécora. "La fundadora del Museo del Grabado reveló que hubo dos robos anteriores", *Clarín*, 12 de setiembre de 2006.