

Fiesta

alberto freco

EDICIÓN FACSIMILAR

EDICIÓN FACSIMILAR DE FIESTA, DE ALBERTO GRECO

ENSAYOS Y TRADUCCIONES

María Amalia García
Coordinación general



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

TAREA-IIPC
Instituto de Investigaciones
sobre el Patrimonio Cultural

CENTRO
DE ESTUDIOS
ESPIGAS

FUNDACIÓN 
ESPIGAS

María Amalia García

Coordinación general

Agustín R. Díez Fischer y María Amalia García

Marcelo E. Pacheco

Raúl Veroni

Ensayos

Nicolás Beraza (facsimil)

Eugenia Kais y Vanesa Magnetto (p. 18)

Fotografía

Estudio Marius Riveiro Villar

Diseño gráfico

Jane Brodie

Traducción al inglés

Alicia Di Stasio y Mario Valledor

Corrección en español y en inglés

Talleres Trama

Impresión



© Alberto Greco

© Raúl Veroni

Al cerrar esta edición, Centro de Estudios Espigas y los editores del facsímil han realizado todos los esfuerzos para asegurar los derechos de reproducción de las obras. En el caso de existir alguna omisión, rogamos comunicarse con nosotros.

Se terminó de imprimir en septiembre de 2019 en Talleres Trama,
Garro 3160, Buenos Aires, Argentina.

Edición facsimilar del libro *Fiesta de Alberto Greco: ensayos y traducciones* / Alberto Greco... [et al.]; coordinación general de María Amalia García; fotografías de Nicolás Beraza; Eugenia Kais; Vanesa Magnetto. - 1a edición bilingüe - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2020.

Libro digital, PDF

Edición bilingüe: Español; Inglés.

Archivo Digital: descarga y online.

Traducción de: Jane Brodie.

ISBN 978-987-1398-21-8

1. Arte. 2. Poesía. 3. Vanguardias . I. Greco, Alberto. II. García, María Amalia, coord. III. Beraza, Nicolás, fot. IV. Kais, Eugenia, fot. V. Magnetto, Vanesa, fot. VI. Brodie, Jane, trad.

CDD 709.82

ÍNDICE

- 5 **Prólogo y agradecimientos**
Agustín R. Díez Fischer y María Amalia García
- 11 **Alberto Greco, la poesía como inicio**
Marcelo E. Pacheco
- 17 **Algunos detalles alrededor del libro *Fiesta*, de Alberto Greco**
Ral Veroni
- 21 **Alberto Greco. Síntesis biográfica**

ENGLISH TRANSLATIONS

- 25 **Party**
Alberto Greco, 1950
- 31 **Prologue and Acknowledgements**
Agustín R. Díez Fischer and María Amalia García
- 35 **Alberto Greco, Poetry as Starting Point**
Marcelo E. Pacheco
- 39 **Some Information about the Book *Fiesta*, by Alberto Greco**
Ral Veroni
- 41 **Alberto Greco. Brief Biography**

- 44 **Bibliografía y hemerografía sobre Alberto Greco (selección) /**
Literature and Press Clippings about Alberto Greco (a selection)

**FUNDACIÓN
ESPIGAS**

Gabriel Vázquez
Presidente

Raúl Naón
Vicepresidente

Erica Roberts
Secretaria

Adriana Rosenberg
Prosecretaria

Gabriel Werthein
Tesorero

Sergio Butinof
Claudia Caraballo de Quentin
Salvador Carbó
Vocales

Mauro A. Herlitzka
Presidente honorario

Marcelo E. Pacheco
Vocal *emeritus*

Laura Malosetti Costa
Agustín R. Díez Fischer
Vocales *ex officio*

**TAREA - INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL**

Néstor Barrio
Decano

Fernando Marte
Secretario de Investigación y Transferencia

Georgina Gluzman
Secretaria académica

Amira Russell
Directora ejecutiva

**CENTRO DE ESTUDIOS ESPIGAS
(TAREA-IIIPC / UNSAM)**

Agustín R. Díez Fischer
Director

Luisa Tomatti
Coordinadora

Melina Cavallo
Bibliotecaria - Archivista

Diego Sebastián López
Asistente de Coordinación

Adriana Donini
Asistencia general y referencia

María Sofía Frigerio
Mayra Romina Piriz
Asistencia en biblioteca y archivos

PRÓLOGO Y AGRADECIMIENTOS

Celebramos la aparición de este facsímil del libro de poemas *Fiesta* (Buenos Aires, 1950), del artista argentino Alberto Greco. Esta publicación viene a continuar la tarea iniciada con la edición facsimilar de la revista *Arturo*, que dio comienzo a la Colección Facsímil, bajo la dirección de María Amalia García, con sello editorial de Fundación Espigas. Auguramos a esta incipiente colección una larga vida, dado que entendemos estas ediciones como una herramienta central en la accesibilidad de la documentación. Su objetivo es difundir publicaciones de la historia del arte latinoamericano de limitada circulación y escasa presencia en colecciones públicas. Piezas significativas para el relato de la historia del arte que resultan inaccesibles tanto para investigadores como para público en general. Reinsertar, a través de la revisión de estos materiales, nuevas líneas de debate contemporáneo, tanto en el ámbito académico como artístico, es el gran anhelo de este proyecto.

Respecto de las ediciones facsimilares, en la Argentina, en la última década, hemos asistido a un notable interés. La Biblioteca Nacional ha realizado un encomiable esfuerzo en la publicación facsimilar de revistas culturales argentinas centrales para entender la política y el arte durante el siglo XX: *Proa, Contorno, Los Libros*, solo por mencionar tres. Esa colección, que permitió un acceso ampliado a materiales inaccesibles o de circulación acotada, lanzó ediciones económicas y de gran circulación, impresas en blanco y negro en

papel obra. El Centro Editor de América Latina (CEAL), durante los años 80, publicó, en paralelo con los fascículos "Capítulo. La historia de la literatura argentina", una serie complementaria de ediciones facsimilares de conocidas revistas literarias argentinas, entre ellas *Martín Fierro*. Precisamente de ésta, el Fondo Nacional de las Artes realizó un facsímil de la colección completa durante los 90. Además, puede mencionarse el facsímil de *Críticas extemporáneas*, de Julio Rinaldini, hecho por Fundación Espigas en 2004. En el ámbito regional, el Brasil ha otorgado primacía a las ediciones facsimilares de sus principales publicaciones históricas. En el último tiempo, han aparecido de parte de las editoriales universitarias –en convenio con otros organismos estatales y editoriales– facsímiles de las publicaciones del modernismo de los años 20 y 30, revistas clave para comprender la renovación artístico-literaria. Entre ellas mencionamos las ediciones de *A Caixa Modernista y Revistas do Modernismo* y el facsímil de la revista *O Homem do Povo*. Específicamente en relación con la producción de Alberto Greco, es destacable la edición facsimilar de las ciento treinta láminas de *Besos brujos* (una las últimas producciones de Greco antes de morir), realizada por Del Centro Editores en Madrid.

La Colección Facsímil se concentra en obras que han sido editadas con anterioridad; esto implica que no se reproducen documentos de artistas o escritores que han quedado inéditos. Asimismo, otro factor de selección

es una particular condición material que no sea posible reconstruir a partir de la digitalización. En otras palabras, se hace énfasis en los documentos que han sido concebidos como una experiencia sensorial que no puede ser repuesta a partir de un proceso de digitalización. Los facsímiles buscan reconstruir esas características físicas –en la medida en que las tecnologías lo permitan– reproduciendo papeles, tintas y otras condiciones materiales. Asimismo, la colección es, en su mayor parte, distribuida en forma gratuita a museos, archivos y bibliotecas especializadas en arte latinoamericano. La edición se completa con un dossier que contiene ensayos críticos sobre estas publicaciones y su contexto editorial, además de la traducción al inglés del conjunto completo. Este interés puesto en la traducción de los materiales documentales busca promover su circulación internacional y su inserción en un ámbito académico y profesional ampliado.

La realización de *Fiesta*, el libro de poemas de Alberto Greco con ilustración de Raoul Veroni, despliega su interés en varios sentidos. *Fiesta* es una pieza escasa, relevante con respecto a los avatares de la relación entre artes visuales y literatura, y con una materialidad singular, que no es posible reconstruir a través de su digitalización. Los pocos ejemplares que se conservan muestran que cada pieza es única, ya que las cubiertas están firmadas y pintadas a mano por el artista, utilizando motivos diversos para cada una. Greco hizo una

tirada de ciento cincuenta ejemplares y tres especiales denominados *Pájaro*, *Hoja* y *Viento*, que, según señala Ral Veroni (hijo de Raoul Veroni) en su ensayo en este dossier, heredaron la influencia del mundo de la bibliofilia, en la cual la tirada especial era repartida entre autor, impresor e ilustrador. Este facsímil toma como referencia el ejemplar *Hoja*, dadas sus óptimas condiciones de conservación y la posibilidad con que contamos de acceder a éste para la realización de estudios específicos. En ese mismo texto, Veroni analiza los procedimientos de impresión, los tipos de papel, las características de la numeración y todos los detalles materiales que hacen de *Fiesta* un ejemplar que se encuentra entre los cánones de la bibliofilia y el incipiente libro de artista.

Por su parte, Marcelo E. Pacheco ubica a *Fiesta* en la proyección de las ideas invencionistas a través de la poesía de Edgar Bayley, estableciendo un paralelismo entre *Fiesta* y *En común* (1949). Además, Pacheco destaca la fluidez entre palabras y elementos gráfico-pictóricos, ese Greco-pintor que mantiene siempre activo al Greco-escritor, la narrativa textual-visual que fue una modalidad que el artista argentino explotó hasta sus últimos trabajos. En suma, *Fiesta* no solo es la primera inscripción creativa de este artista, sino que también, en términos de realización facsimilar, su reinscripción contemporánea reactualiza sus proyecciones para el estudio académico, el debate artístico y el interés de un público general atraído por cuestiones culturales.

Respecto de la importancia otorgada a la materialidad documental, el ejemplar utilizado para esta edición fue sometido a una serie de inspecciones y estudios técnicos. Los químicos Marcos Tascón y Fernando Marte, de Tarea-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín, efectuaron un análisis con un escáner de fluorescencia de rayos X, a partir del cual pudieron identificar los elementos químicos en *Fiesta*. Su estudio concluyó que “la zona blanca de la obra presente en la tapa del ejemplar poseía concentraciones apreciables de zinc y bario”.¹ Estos resultados permitieron a Marte y a Tascón inferir la posible presencia de blanco de zinc con sulfato de bario. Los autores señalan que esta pintura se encontraba comercialmente disponible en la época, ya que se usaba como sustituto de las fabricadas a base de blanco de plomo, pigmento conocido por su alta toxicidad en seres humanos, que hacia mediados del siglo XX comenzó a ser remplazado por pigmentos blancos a base de titanio. Según los estudios de Marte y Tascón, entonces, es posible deducir el empleo de un pigmento que estaba disponible en el mercado a precios reducidos en comparación con el blanco de titanio.

La utilización de este material económico para la intervención en el libro contrasta con la excelencia de

los productos con los que se realizan las ediciones para bibliófilos. Este dato abona la hipótesis de Ral Veroni sobre las tensiones que plantea *Fiesta* respecto de la tradición de la biblio filia y la emergencia del libro de artista como manifestación creativa. Además, es posible poner en relación la experimentación de Greco en las tapas de *Fiesta* –pintadas a mano y todas diferentes en términos compositivos– con sus *gouaches* parisinos de pocos años más tarde.

La elección de esta edición facsimilar se enmarca, además, en la historia de los archivos en Espigas. El continuo deambular de Greco por diversas ciudades y países ha tenido como resultado la escasa conservación de documentos sobre su vida. El acervo de Espigas, sin embargo, contiene material fundamental para reconstruir la existencia del artista. Específicamente, los fondos de la galería Pizarro y la galería Bonino cuentan con documentación sobre sus años en la Argentina, y, en ocasión de la realización de este facsímil, se incorporó el archivo de Lila Mora y Araujo, amiga y confidente de Greco. Allí se encuentra un pequeño texto mecanografiado de 1949 que, bajo el título *Criatura humana*, se evidencia como el antecedente inmediato de *Fiesta*, en tanto tiene las características de una primera versión del

¹ Marte, F. y Tascón, M. Tarea-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de San Martín. (2019). Informe sobre estudio de materialidad de *Fiesta*.

Greco, A. (1949). Criatura humana. [Poema mecanografiado].

Fondo documental Lila Mora y Araujo.

Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas

CRIATURA HUMANA

Voy con tu nombre
Es como si llevara todas las llaves
del mundo, inclusive
la de los sueños y
la de los jardines de los niños.

dos

libro que publicaría al año siguiente. Así, este facsímil viene a complementar una historia de la relación entre Greco y Espigas y el compromiso con la accesibilidad de este material para investigadores y público general. Agradecemos a María Dolores Mora y Araujo, que donó el archivo de su tía Lila a Espigas, permitiendo incorporar material documental central sobre Alberto Greco, y especialmente a Paula Pellejero por su colaboración en la gestión.

Finalmente, nuestra mayor gratitud a todos los que hicieron posible esta publicación. En primer lugar, a Julián Mizrahi, quien no solo nos acompañó en la edición, sino que nos facilitó el acceso a sus ejemplares de *Fiesta* para la caracterización material y el análisis. Por supuesto, estas ediciones facsimilares son posibles gracias al apoyo continuo del programa de Mecenazgo Cultural de la Ciudad de Buenos Aires y del ministro

de Cultura, Enrique Avogadro. También queremos agradecer a Sergio Butinof, Sebastián Kohan Miller y Paulo Belluschi por su respaldo en este proyecto. Nuestro especial reconocimiento a Marcelo E. Pacheco, Ral Veroni, Fernando Marte y Marcos Tascón, por el tiempo dedicado a pensar e investigar sobre *Fiesta*, así como a las restauradoras de Tarea-IIPC Marianela Menchi, María Pardo y Nora Altrudi. A los diseñadores gráficos Marius Riveiro Villar y Carlos Caturini, a Alicia Di Stasio, así como a Carlos Gaudin y a la imprenta Talleres Trama, que son nuestros fieles cómplices en estas aventuras. Por último, nuestra gratitud al equipo del Centro de Estudios Espigas de Tarea-IIPC de la Universidad Nacional de San Martín; a Luisa Tomatti, coordinadora general, y a Melina Cavalo, bibliotecaria y archivista, así como a los miembros de Fundación Espigas; sin ellos nada sería posible.

Agustín R. Díez Fischer y María Amalia García

Centro de Estudios Espigas - Colección Facsímil
Tarea-IIPC / Universidad Nacional de San Martín

ALBERTO GRECO, LA POESÍA COMO INICIO

Marcelo E. Pacheco

En los últimos treinta años, las narrativas referidas al campo cultural moderno han insistido sobre la necesidad de barrer los historicismos dominantes, o sea, la historia como marco mandante, con sus potencias y fortalezas puestas sobre las ideas de progreso e, incluso, de evolución ordenando los comportamientos creadores.

La historia no se ocupa del pasado, no es qué y cómo ocurrió. La historia siempre se trata del presente, del momento en que los acontecimientos muestran sus significados históricos. En las últimas décadas, Alberto Greco y su obra se han convertido, por su historicidad, diferente de los historicismos, en modelos privilegiados de trabajo, participando de los inicios del arte contemporáneo o poshistórico.¹

La misma contextura² pone bajo la luz de estudio la "primera" obra de Greco, realizada en 1950, *Fiesta*, un libro artesanal con una edición de ciento cincuenta ejemplares, más tres en papel Ingres Fabriano adicionales, titulados *Hoja*, *Viento* y *Pájaro*, todos con la ilustración de un aguafuerte realizado por Raoul Veroni. *Fiesta* tiene varias dimensiones de sentido que lo convierten en un punto inicial, en una fuente poderosa de anticipación y de experimentación en relación con las propuestas

artísticas de Alberto Greco desde su ingreso al campo de las artes visuales contemporáneas.

La tapa del libro guarda varios guiños. Entre otros, la composición, en mezcla de elementos pictóricos con la presencia de la escritura, es un ensamblado donde las palabras se transforman en signos plásticos, parte del "cuadro" realizado por el artista. Esta relación entre el trazo de palabras y formas pensadas y plasmadas como imágenes de una pintura, un cuadro pintado y escrito, una narrativa visual para ver y con intervenciones para leer fue una modalidad que Greco explotó hasta sus últimos trabajos; ambigüedades de contornos, fondos y figuras, multiplicidades de significancias, contaminaciones en invenciones nuevas, tachadura de fronteras que en el pintor mantuvieron siempre activo al escritor.

Por su lado, la tapa y sus huellas pictóricas son referencias a los temas que abundan en las narraciones poéticas de los folios de *Fiesta*. Las gotas de lluvia, la flecha de la dinámica del viento, la trayectoria del sujeto en amarillo, las manchas. Las letras del título y el nombre del autor tienen una visualidad rica en formas, ritmos, materia.

En especial, *Fiesta* es un claro ejemplo de una escritura donde se ponen en valor sus cualidades visuales y

¹ Pacheco, M. E. y García, M. A. (orgs.). (2016). *Alberto Greco ¡Qué grande sos!* Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

² Término utilizado por Mari Carmen Ramírez para remplazar el de "contexto", ampliando así sus proyecciones, tensiones y territorio.

formales, lo que se potencia con el uso de una tipografía que duplica la letra manuscrita del autor, característica que le da al libro un ser doméstico y cotidiano que envuelve de inmediato al lector. El libro palpita, poniendo al espectador ante un supuesto original; la estampación y la impresión convierten a *Fiesta* en una acción que se multiplica siempre repitiendo un uno que parece ser único y se sabe numeroso. Para Greco, la acción que se expande conservando sus señales siempre primerizas es una manía que lo tiene atrapado. Sus *vivo-dito*, desde 1962, tuvieron la fotografía como soporte de dispersión, siguiendo sus líneas de travesía.

Ya han sido analizados por varios autores los contenidos literarios, sus filiaciones y encuentros con otros escritores modernos y de la vanguardia, locales e internacionales. *Fiesta* está relacionado con el creacionismo, el simplismo, el invencionismo y el existencialismo. Y, en el centro, el surrealismo, donde estuvo cerca de poetas como Maxime Alexandre, independiente de bretonistas y aragonistas; René Crevel, que ensayó la experiencia creativa verbal bajo sueño hipnótico; César Moro, el artista peruano que participó del grupo surrealista en París y luego en México. También se lo ve próximo a Maurice Blanchard.³

³ Pellegrini, A. (1981). *Antología de la poesía surrealista*. Barcelona, España: Argonauta. [Trabajo original publicado en 1961].

⁴ Pereyra, W. (2009). *La prensa literaria argentina 1890-1974*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Bartolomé Hidalgo.

Todos estos autores circulaban en un pequeño terreno comprometido con las poéticas contemporáneas. Greco convivía con esos escritores, algunos más centrales, otros más marginales; participaba de los desprendimientos de la generación del 40 y actuaba como miembro de la nueva poesía aparecida desde 1950 con revistas como *Poesía Buenos Aires* y *Conjugación de Buenos Aires*. Greco recibió la influencia de varios colegas, entre otros, Enrique Molina, Raúl Gustavo Aguirre, la simplicidad de la estética de María Elena Walsh relacionada con Juan Ramón Jiménez. Estuvieron también los referentes históricos, modernos como Leopoldo Marechal y Oliverio Girondo, el clima y el decir poético de la metafísica de Macedonio Fernández y, más atrás aún, Leopoldo Lugones. Greco frecuentaba el círculo de jóvenes que se reunía alrededor de Manuel Mujica Lainez, otra figura en su horizonte de pertenencia. En la misma época de *Fiesta*, Greco publicó en algunas revistas. De una de ellas, *Reunión*, fue colaborador junto, entre otros, con Juan Jacobo Bajarlía, Edgar Bayley, María Rosa Oliver, Eduardo Mallea, Julio Llinás, Enrique Molina.⁴

Greco, como artista formado en los 40, se vio afectado con fuerza por el invencionismo y, en especial,

Greco, A. (1950). *Fiesta*. Buenos Aires, Argentina. Edición de 150 ejemplares numerados. Colección particular

Greco, A. (1950). *Fiesta*. Buenos Aires, Argentina. Edición de 150 ejemplares numerados. Colección particular



por Edgar Bayley, uno de sus protagonistas, autor y teórico. Desde *Arturo*, de 1944, y a través de los medios madistas y los boletines de la Asociación Arte Concreto-Invención, se fue conformando y difundiendo esta línea de vanguardia. En diversos textos y manifiestos presentó los puntos de su programa: la batalla del arte era la batalla por la invención, la invención no pretende otra cosa que cambiar la vida; persigue la "abolición más completa de la ficción en todas las artes".⁵ La tabla rasa

le asegura la "invención" de cualquier cosa, de cualquier acción, mito, forma, por mero juego, por mero sentido de creación o función.

Todas son claves para Greco y para su producción posterior. Edgar Bayley fue parte de la elaboración y presentación de estos enunciados. Su autor predilecto era Guillaume Apollinaire: Bayley llegó a la nueva generación a través de él; era otra voz que había insistido con fuerza sobre el valor de la libertad. Bayley se convirtió

⁵ Bayley, E. (1945). La batalla por la invención: manifiesto. *Invención*. (2).

en una figura atractiva, y para Greco parece funcionar como referente de primera línea.⁶

Volviendo a *Fiesta*, resulta clave señalar el rol de Raoul Veroni. Éste era un grabador de origen italiano que había estudiado con Alfredo Guido en la Escuela de Bellas Artes, para luego, en los años 20, formarse y trabajar en el taller de Francisco Colombo, la mejor imprenta que existía en el país. Sus talleres habían estado ubicados en San Antonio de Areco durante décadas, hasta instalarse en Buenos Aires frente al éxito que había adquirido. En los 20 fue la imprenta que descubrieron Oliverio Girondo para sus libros artesanales de poesía y Ricardo Güiraldes para publicar su *Don Segundo Sombra*. Colombo se consagró cuando fue elegido como el taller para la impresión de lujo y la versión rústica del *Martín Fierro*, de José Hernández, proyecto de la Asociación Amigos del Arte a cargo de Eduardo Bullrich –uno de los principales bibliófilos de la Argentina–, con Adolfo Bellocq como ilustrador, con la realización de xilografías a toda página para la apertura de cada canto y sus correspondientes viñetas, un total de ciento sesenta y nueve grabados, y con Julio Noé para el cuidado del texto. Fue el primer libro sobre un modelo criollo totalmente realizado en el país y lejos de los parámetros franceses dominantes, aunque este *Martín Fierro* fue

rechazado tanto por la élite terrateniente de la pampa como por la clase alta.

Si bien el colecciónismo de libros raros, artesanales, de lujo, de tiradas menores, había comenzado ya a mitad del siglo XIX, la Sociedad de Bibliófilos se creó recién en 1928.⁷ Las ediciones para bibliófilos tenían, por lo general, una versión rústica de tirada más numerosa y con papeles baratos, pero que mantenía las cualidades de lujo y artesanales en su diseño, ilustración, estampación, impresión, encuadernación. Veroni trabajó en Colombo y actuó como ilustrador de varios libros publicados por la Sociedad de Bibliófilos, al mismo tiempo que tenía su propia prensa y sus propios sellos editoriales dedicados exclusivamente a la poesía, y hacía trabajos de estampación y a veces de impresión, o combinaba su labor como estampador con la impresión en los talleres Colombo.

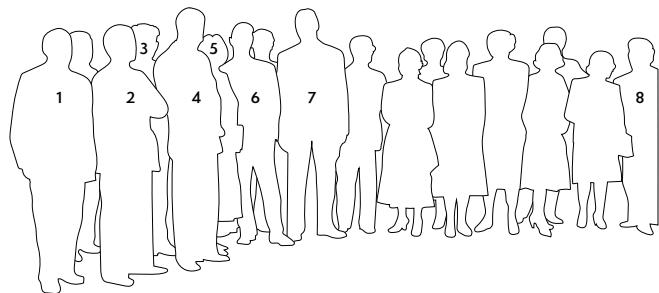
Una señal de su lugar central en el mundo editorial se pudo ver en la exposición *El grabado en las ediciones argentinas*, organizada en 1967 por el Museo del Grabado y la Biblioteca Nacional, donde, entre los expositores, uno de los que tuvo el conjunto más grande e importante fue, precisamente, Veroni, con la presentación de treinta y dos trabajos, además de una serie de estampaciones de otros artistas para sus propios libros, entre ellos *Fiesta*.

⁶ Bayley, E. (1999). *Obra*. Buenos Aires, Argentina: Grijalbo y Mondadori.

⁷ Pacheco, M. E. (2013). *El colecciónismo de arte 1924-1942*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.

Alberto Greco se da a conocer con su primer libro de poesía, aunque en un círculo limitado y pequeño; la mayoría, posiblemente, miembros de su generación y colegas en sus búsquedas renovadoras. Esta experiencia literaria, por lo que sabemos, se extendió a otros pocos ejemplos en algunas revistas del momento. Para 1954, Greco ya estaba en Europa pasando su primera estadía en contacto con lo moderno y lo renovador, e incluso la vanguardia, de la posguerra. Fue en París donde el

escritor se volcó definitivamente a las artes visuales, aunque nunca abandonó la escritura ni la imagen, con lo visual y lo literario mezclándose; de hecho, el trabajo que cierra su hacer es *Besos brujos*, un conjunto de páginas dibujadas, escritas, manchadas, con collage y pintura, la “novela” que cerró su vida en Barcelona en 1965, en el momento de escribir “FIN” en sus manos, el “The end” de su vida en la pantalla grande de los escándalos artísticos, el punto final de su último texto poético y pictórico.



[Fotografía de conjunto: 1. Jorge Soto Acebal; 2. Laerte Baldini; 3. Alberto Greco; 4. Raoul Veroni; 5. María Rocchi; 6. Eduardo Jonquières; 7. Tulio Carella; 8. Carlos Alberto Giuffra. Exposición de Laerte Baldini (pinturas al óleo) y Raoul Veroni (grabados y ediciones de bibliófilo) en Salón Kraft]. (Octubre 1948). Colección particular, Buenos Aires, Argentina

ALGUNOS DETALLES ALREDEDOR DEL LIBRO *FIESTA*, DE ALBERTO GRECO

Ral Veroni

Posiblemente la idea de Greco de realizar el libro *Fiesta* tenga su origen en una exposición del Salón Kraft de la calle Florida en octubre de 1948. Allí, mi padre, Raoul –o Raúl– Veroni, expuso algunos de sus grabados al aguafuerte junto con sus ediciones de bibliófilo. Una foto de la época muestra a un sonriente Greco de 17 años detrás de Veroni, cabizbajo ante la cámara, mientras los demás circunstantes, los artistas Eduardo Jonquières y María Rocchi, el poeta Tulio Carella y el coexpositor Laerte Baldini, miran seguros al frente.

A la sazón, las ediciones de bibliófilo en la Argentina gozaban de prestigio y de un acotado aunque proporcionado mercado. La tradición bibliófila se había iniciado en el país a partir de la segunda mitad de los años 20. Era la obra de un grupo de impresores, escritores y coleccionistas que, bajo la influencia de la tradición francesa, habían comenzado a realizar sus propias producciones. La característica de las ediciones de bibliófilo eran el uso de una muy cuidada composición tipográfica, la excelencia del papel hecho a mano en molinos europeos y, como otra señal de calidad, la ilustración con grabados originales.

Debido al costo del papel y de la tirada de los grabados, las ediciones pocas veces superaban los cien ejemplares. Iban numerados a mano, firmados por el autor y el artista. Un colofón, la nota impresa en la última página, indicaba las características de la edición, un cómo, cuándo, dónde y por qué del libro.

Mi padre había comenzado a colaborar en la casa editorial del reconocido impresor Francisco Colombo como grabador-ilustrador en 1936. En 1943 se había enamorado tanto del arte del libro que decidió fundar su propio sello: Ediciones Urania. Aprendió el arte de componer con tipos móviles e imprimir (ambos oficios se aprendían por separado), además de acompañar las ediciones con sus propios grabados. La exposición en el Salón Kraft mostraba siete de aquellos títulos realizados a la fecha. Por esa época, Raoul era veinte años mayor que Alberto.

Dado el contexto en el que pudo haber surgido la idea de *Fiesta*, el resultado, sin embargo, se presenta como un caso curioso. La edición se encuentra a caballo entre la tradición bibliófila y el libro de artista (diez años antes de que este género hiciera su aparición en escena). Según relato de mi madre, Greco “persiguió” a mi padre para que colaborara en su proyecto con una ilustración. Esto implicaba no solo aceptar la invitación, sino realizar el grabado e imprimirlo uno por uno en cada libro. Para el proyecto mi padre hizo un refinado aguafuerte sobre una plancha de cobre “muy bueno”, según reza el envoltorio que todavía conservo. Éste contiene la imagen de una niña, o niño (ya que existe una ambigua androginia entre la imagen y el título), de un tamaño de 7,2 x 13,5 centímetros.

La edición de *Fiesta* consta de ciento cincuenta y tres ejemplares, ciento cincuenta numerados del 0 al 149

y tres en papel Ingres Fabriano, designados con los nombres *Pájaro*, *Hoja*, *Viento*. Aquellos tres ejemplares especiales y su denominación podemos decir que son una influencia del mundo de la biblio filia. En general, la terna era repartida entre autor, impresor e ilustrador. En este caso, mi padre recibió el ejemplar *Hoja*. Greco hizo para éste un dibujo a tinta de una hoja. A pesar de la representación, Greco sintió necesario aclarar de qué libro se trataba, y escribió de forma curiosa “EJEmpar” [sic] en vertical, más “HOJA” en horizontal. Da la impresión de que el joven poeta comenzó con una caligrafía demasiado grande, cambió de opinión a mitad de palabra reduciendo las letras, trazó una “m” tan apretada que parece una “n” y omitió la “l” en el camino. No hay señales de que haya intentado corregir el error, preanunciando, si lo queremos ver así, la importancia de los accidentes en algunas de sus obras futuras.

Los otros ciento cincuenta ejemplares fueron hechos en una cartulina gris oscuro de baja calidad. El grabado que acompaña al libro se luce en el papel Ingres de los tres ejemplares especiales, un papel noble para imprimir aguafuertes; en cambio, la impresión sobre la cartulina gris desmerece sobremanera –a los ojos de un grabador– su obra. En este aspecto, las ciento cincuenta impresiones que realizó mi padre sobre aquella cartulina hablan al menos de la flexibilidad o condescendencia que puso ante la obra del joven poeta.



Los textos del poemario están impresos con la grafía original de la letra manuscrita de Greco. Para lograr esto se debía mandar a hacer lo que se llamaba clichés de magnesio, un tipo de fotograbado que reproducía la letra de Greco sobre una matriz de metal. A su vez, esta placa se montaba sobre un taco de madera para lograr la altura que facilitara la impresión mecánica al colocarla en la prensa. El método de reproducir el escrito a mano de un artista no era nuevo. Un libro de Gabriele D'Annunzio, llamado *La estrofa grande*, en el que colaboró mi padre en 1940, reproducía la letra del poeta italiano con la misma técnica. Si fue mi padre quien aconsejó este recurso a Greco, no lo sabemos.

El impreso, según reza el colofón, fue realizado en una imprenta de Santos Lugares llamada P.I.C. No tenemos ninguna información de esta imprenta, únicamente lo que podemos ver en las páginas de *Fiesta*: una impresión deficiente, irregularmente entintada, con poca pericia por parte del maquinista. ¿Fue un trabajo hecho de favor y, por tal, con poca dedicación? ¿Lo realizó un amateur? ¿Fue el propio Greco quien intentó sus primeros pasos en el mundo de la gráfica?

Otra rareza es la decisión de Greco de recurrir a una numeradora para señalar la tirada de sus libros, similar a aquellas que las imprentas usan aún hoy para numerar los recibos o facturas comerciales. En este aspecto, la tradición bibliófila tiende a numerar a mano, en especial aquellas ediciones artesanales donde se desea resaltar un tiempo y una dedicación ubicados en las antípodas de la automatización. Teniendo en cuenta que Greco dejaba reflejada en sus páginas su propia grafía, el uso de la numeradora mecánica es un detalle para ponderar. A este contraste se agrega que Greco había dedicado a cada tapa su seña personal, pintándolas a mano con un estilo que anticipa la grafía expresionista de sus pinturas.

Finalmente, la página del colofón sí está hecha en composición en tipos de plomo. La imprenta recurrió a una tipografía italiana popular en la época, llamada Semplicità, del tipógrafo Alessandro Butti. Como un dato anecdótico, podemos mencionar que del mismo año de 1950, y con la misma tipografía y un insistente uso de minúsculas, está hecho el libro *estereopoemas*, del poeta vanguardista Juan Jacobo Bajarlía.

[Fotografía de Alberto Greco con pava].
Fondo documental Lila Mora y Araujo.
Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas



ALBERTO GRECO. SÍNTESIS BIOGRÁFICA

Alberto Greco (Buenos Aires, 1931 - Barcelona, 1965) es un artista inaugural de la escena contemporánea. Si la poesía y la pintura moderna son sus primeros recursos creativos, en poco tiempo su producción se transforma en una multiplicidad de procedimientos que abren camino a una nueva conceptualización de lo artístico. Las acciones que él denomina "vivo-dito" –arte señalado y firmado– son sus más célebres intervenciones, a través de las cuales inició el derrame de su potencia creativa al cuerpo, a la calle, al mundo. Si bien Greco vivió gran parte de su vida en Europa, su lectura de los lenguajes contemporáneos estuvo atravesada por el registro de lo local: el tango, por ejemplo, reaparece una y otra vez como un lugar de enunciación. La realización del facsímil *Fiesta* busca situar los orígenes creativos de esta excepcional figura que, en palabras de su amigo Ernesto Schoo, tuvo una "vida que parece cuento".¹

Las primeras vinculaciones artísticas de Greco están ligadas al ámbito literario y a figuras como Sara Reboul, Ernesto Schoo, Juan Rodolfo Wilcock y María Elena Walsh. Entre 1947 y 1948 concurrió a los talleres de Cecilia Marcovich y de Tomás Maldonado y Lidy Prati; en esta línea se vinculó a Edgar Bayley, teórico del invencionismo. El libro artesanal de poemas *Fiesta*, publicado en 1950, fue presentado en la librería

Juan Cristóbal, evento que fue aparentemente suspendido por la policía. Durante 1950 recorrió el Noroeste Argentino y se interesó por la cultura y la música de la región. En 1954 obtuvo una beca del gobierno francés, y en junio se embarcó a París. Allí vendió sus dibujos y pinturas tachistas en el café Les Deux Magots y en el Café de Flore, y en 1955 expuso por primera vez en la galería La Roue.

En 1956, Greco regresó a Buenos Aires y exhibió en la galería Antígona los gouaches realizados durante su estadía parisina. En 1957 viajó al Brasil: en Río expuso en la Petite Galerie, y en San Pablo presentó sus obras informalistas en el Museu de Arte Moderna; a su regreso a Buenos Aires, en 1958, realizó la muestra *9 Artistas de San Pablo* (entre los cuales se incluye a sí mismo) en la galería Antígona. En 1959 integró el Movimiento Informalista Argentino, junto con Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas y Luis Alberto Wells. Greco exhibió su serie de "pinturas negras" en la galería Pizarro en 1960. Estas pinturas monocromas, ejecutadas en collages y con materiales diversos (entre los que se incluyen –según sus propias descripciones– materiales orgánicos como hojas, orín y el hollín de la ciudad), iniciaron el quiebre con la pintura moderna. También en 1960, en el VI Salón Arte Nuevo, realizado en el Museo

¹ Schoo, E. (2 de noviembre de 1956). Alberto Greco no existe. *El Hogar*, LIII (2450), 40.

de Artes Plásticas Eduardo Sívori, Greco mostró un tronco quemado y unos trapos de piso. En 1961 efectuó dos intervenciones clave de su carrera: en octubre, su exposición *Las monjas*, en la galería Pizarro –en la cual presentó una camisa (sucia de pintura) sujetada por clavos a un bastidor, además de objetos (collares, coronas) que confeccionaba con clavos de herraduras, entre otras piezas–; en noviembre, su primera intervención urbana: una pegatina en el centro porteño con las leyendas “¡Greco qué grande sos!” y “Greco: el pintor informalista más grande de América”.

En 1962, ya nuevamente en París, participó en la muestra *Pablo Curatella Manes et trente Argentins de la nouvelle génération*, organizada por Germaine Derbecq en la galería Creuze, donde presentó su primera obra de “arte vivo”: *30 Ratones de la nueva generación*. Su participación con ratones vivos en la muestra solo duró un día, producto del mal olor que producían dichos roedores. En marzo realizó la *Première Exposition Arte Vivo* en las calles de París, señalando y firmando personas, objetos y lugares; en esta experiencia participó el artista argentino Alberto Heredia. Este tipo de acciones son denominadas por él “vivo-ditos”. De Francia se desplazó a Italia, y en Génova, el 24 de julio de 1962, publicó en italiano el “Manifesto Dito dell’Arte Vivo”. En enero de 1963, en el Teatro Laboratorio, junto a Carmelo Bene y Giuseppe Lenti, presentó *Cristo 63: omaggio a*

James Joyce: el escándalo que suscitó esta acción terminó con su expulsión de la ciudad.

De Italia huyó a España; alternó su estadía entre Madrid y Piedralaves, una pequeña localidad en Ávila. Allí comenzó a trabajar en su obra *Gran manifiesto-rollo del arte-dito*, un rollo de 10 centímetros de ancho por 300 metros de largo. Greco recorría la ciudad con el rollo de papel dibujado, interactuando con los habitantes del pueblo: esta acción fue registrada por la fotógrafa Monserrat Santamaría. En Madrid se relacionó con Adolfo Estrada, Manolo Millares y Antonio Saura, entre otros. En esta ciudad, organizó numerosas acciones; entre ellas, *Viaje de pie en el metro de Sol a Lavapiés*. En 1963, con la ayuda de Lawrence Viola, se instaló en un departamento en Madrid, y desde allí lanzó Galería Privada: en este espacio organizaba reuniones y eventos y, además, tenía su taller. Entre finales de 1963 y 1964, trabajó en la serie de pinturas inspiradas en el asesinato de J. F. Kennedy, y también incorporó personas vivas a la tela a través del delineado de su silueta: *Encarnación Heredia mujer sufriente* es el conjunto más significativo de dicho proceso. En mayo de 1964 expuso estas obras en la muestra individual *Objets vivants*, en la galería Juana Mordó de Madrid, y en un viaje a Buenos Aires realizó en la galería Bonino *Mi Madrid querido*, espectáculo vivo-dito con la colaboración del bailarín español Antonio Gades.

A fines de 1964, Greco visitó Nueva York y, aparentemente, logró reunirse dos veces con Marcel Duchamp. En esta ciudad, en 1965, hizo la *Rifa vivo-dito* en la Central Station, con la colaboración de Christo, Roy Lichtenstein, Daniel Spoerri y Allan Kaprow, entre otros. En mayo retornó a España con Claudio Badal, un viejo amor con el cual se reencontró en Nueva York. Greco pasó ese verano en Ibiza junto con Badal, y allí trabajó en *Besos brujos*: 120 láminas intervenidas con textos, pinturas y collages. Ya alejado de Badal,

regresó a Madrid y de allí siguió a Barcelona. Se suicidó el 12 de octubre con una sobredosis de barbitúricos. En diciembre de ese mismo año, la galería Pizarro realizó una muestra homenaje y, a los cinco años de su muerte, Luis Felipe Noé, junto con la galería Carmen Waugh, le dedicó una segunda exposición póstuma. A partir de los años 90 su obra adquiere importante relevancia internacional, y su acción se convierte en una pieza clave de la historiografía del arte contemporáneo internacional.

Hacia ti que eres
como las plantas:
llores con la lluvia.

Voy corriendo, removiendo,
el umbral de hojas y pájaros.
Penetrando por los breves pasillos.
Entro en un parque abandonado.
Los bancos están vacíos.

Con peces de colores,
despierto el agua de la fuente.

To you, who
like the plants
cry with the rain.

I run to you, clearing
the leaves and birds along the way.
Making my way down brief
passageways.
I come to an abandoned park.
The benches empty.

With colorful fish,
I rouse the water in the fountain.

Creatura
humana:

Voy con tu nombre.
Es como si llevara todas las llaves
del mundo, inclusive
la de los sueños y
la de los jardines de los niños.

Va creciendo tu voz
fresca, en calma,
como la sombra de un manzano
al mediodía.

Human
creature:

I go with your name.
It's like carrying all the keys
in the world, even
the key to dreams and
the key to children's gardens.

Your voice, fresh, grows
evenly
like the shade of an apple tree
at noon.

Acércate,
me encontrarás custodiado por horizontes.
Contienen tu nombre grabado
por un silencio maduro sobre cada filo.

Come close,
you will find me under the watch
of the horizons.
Your name is engraved
by a ripe silence on their every edge.

Tu cuerpo, tu rostro
lucen transparencias
como si las aguetas
o los ríos
o los helechos
o cualquier grillo
te hubieran creado con seis gotas de lluvia.

Your body, your face transparent
as if rooftops
or rivers
or ferns
or any cricket
had made you from six drops of rain.

Aún eres del aire.
Es verdad.
No puedes arrancar un fruto
con las manos,
desmayando tu cintura
te convertirás en un espacio.

You are made of air.
It's true.
You can't pick a piece of fruit
with your hands,
your waist faint
you would turn into a space.

Remonta mi adolescencia!
Como si fuera un cometa.

My youth comes soaring back!
Like a comet.

Eres del aire, con una llamada
de luz por equilibrio.

You are made of air, with a flash
of light for good measure.

Reverdece el tiempo
en cualquier estación que llegues,
con tu sencilla primavera -

Time blooms
no matter what season you arrive,
seed first.

Te amaría con un sin fin de estrellas aprendices

I would love you with endless aspirant stars

*Fiesta de huecos y sombra
hay en mi corazón.*

Party of emptiness and shadow
is in my heart.

*Fiesta de
pez y ola hay en mi corazón.*

Party of
fish and wave is in my heart.

*Fiesta de caracol
despierto por la lluvia
hay en mi corazón*

Party of snail
awoken by the rain
is in my heart.

*Te amaría como sólo puede amar.
el verano la frescura de los naranjas.*

I would love you as summer, and
only summer,
can love the freshness of oranges.

Fiesta de niño con zancos de madera hay en mi corazón!
alberto greco

Party of a child on wooden stilts is in my heart!



one hundred and fifty copies numbered 0 to 149 have been printed in this first edition of fiesta based on an original in alberto greco's handwriting; three copies have been printed on fabriano ingres paper with the names:

BIRD LEAF WIND

all of them are illustrated with an etching by raúl veroni.

each copy is signed by its author and illustrator.

printed at p.i.c., cortajarena 136 santos lugares

June 1950 Year of Libertador General San Martín.

PROLOGUE AND ACKNOWLEDGMENTS

We are overjoyed to present this facsimile of *Fiesta* (Buenos Aires, 1950), a book of poems by Argentine artist Alberto Greco. This publication furthers the work begun with the facsimile edition of the magazine *Arturo*, the first in the Facsimile Collection directed by María Amalia García for Fundación Espigas' press. We hope that this still-incipient collection will lead a long life, since we believe that these editions are fundamental to making documentation available. The Collection's aim is to disseminate publications in the history of Latin American art that have not circulated widely or been adequately represented in public collections, that is, pieces important for art history that are largely inaccessible to researchers and the general public. Access to these materials will, we dearly hope, open up new lines of debate in both the academic and artistic realms.

In Argentina, there has been considerable interest in facsimile editions in the last decade. The Biblioteca Nacional has made a laudable effort to publish facsimiles of Argentine cultural magazines and journals crucial to understanding twentieth-century politics and art (*Proa, Contorno, Los Libros* are just three examples). The Library's collection consists of low-cost editions in black and white, thus providing broad access to previously inaccessible or low-circulation materials. In the eighties, the Centro Editor de América Latina (CEAL) published, in parallel to the facsimiles "Capítulo. La historia de la literatura argentina," a complementary

series of facsimile editions of well-known Argentine literary magazines, such as *Martín Fierro*. In fact, the Fondo Nacional de las Artes published a facsimile of all the issues of *Martín Fierro* in the nineties. A facsimile of Julio Rinaldini's *Criticas extemporáneas* was produced by Fundación Espigas in 2004. On a regional level, Brazil has also prioritized the production of facsimile editions of major historical publications. In recent years, university presses in Brazil, often in conjunction with public entities and publishing houses, have produced facsimiles of important modernist publications of the twenties and thirties, magazines key to understanding that period's artistic and literary innovation. Important examples include editions of *A Caixa Modernista* and *Revistas do Modernismo*, and the facsimile of the magazine *O Homem do Povo*. In terms of Alberto Greco's work, Del Centro Editores, in Madrid, was responsible for an outstanding facsimile edition of the one hundred and thirty pages that make up his *Besos brujos* (Bewitching Kisses), one of the last works the artist produced before his death in 1965.

The Facsimile Collection focuses on works that have been published previously; it does not reproduce unpublished documents of artists or writers. It must be impossible to reconstruct the works selected using digital means. In other words, emphasis is placed on documents conceived as a sensorial experience that digitalization cannot capture. The facsimiles attempt to

reconstruct that physicality—to the extent possible—by using the original work's papers, inks, and other materials. The Collection is, to a large extent, distributed free of charge to museums and to archives and libraries specialized in Latin American art. Finally, each edition contains as well a dossier with critical essays on the publication in question and its context, as well as an English translation of both those essays and the original text. The translation of the documentary material itself is an attempt to contribute to its circulation internationally and to insert it in a broader academic and professional sphere.

There are many grounds for the Collection's interest in *Fiesta*, a book of poems by Alberto Greco with illustration by Raoul Veroni. It is a rare piece; it is relevant to the shifting relationship between the visual arts and literature; its materiality is unique and cannot be reconstructed with digitalization. Each of the few surviving copies is unique—as, it appears, all of the originals were; the covers are signed and hand painted by the artist in different motifs. The initial print run was one hundred and fifty plus three special editions entitled *Pájaro* (Bird), *Hoja* (Leaf), and *Viento* (Wind). As Ral Veroni (Raoul Veroni's son) explains in his essay in this dossier, the tradition in the world of limited-edition books was to print a special edition of three: one for the author, one for the printer, and one for the illustrator. The basis for this

facsimile is *Hoja*, first because it has survived in excellent condition, and second because we had access to it to perform specific in-depth studies. In his text, Veroni analyzes the printing techniques, the paper used, the numbering system, and other material details that make *Fiesta* a gem for book collectors and an incipient example of the artist's book genre.

Marcelo E. Pacheco considers *Fiesta* an outgrowth of inventionist ideas that reached Greco through Edgar Bayley's poetry, thus establishing a parallel between *Fiesta* and *En común* (In Common) (1949). Pacheco also underscores the fluid relationship between words and graphic elements; Greco-the-writer is always alive in Greco-the-painter, and the textual-visual narrative was a modality that Greco used through his final works. *Fiesta* is this Argentine artist's first creative undertaking, and its reinsertion in the contemporary scene with this facsimile will, we expect, reignite academic study, artistic debate, and the interest of the culturally curious general public.

Regarding the importance of the materiality of the original, the copy used for this edition underwent a series of inspections and technical studies. Chemists Marcos Tascón and Fernando Marte, from Tarea-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural at the Universidad Nacional de San Martín, used an x-ray fluorescence scanner to detect the chemical elements in *Fiesta*. They concluded that "the white section

of the work on the cover has significant concentrations of zinc and barium.¹ On the basis of those findings, Marte and Tascón inferred the possible presence of zinc oxide with barium sulfate. That type of paint, they indicated, was commercially available at the time; it was used as a substitute for white lead paint, a pigment highly toxic for humans that, in the mid-twentieth century, was increasingly replaced by titanium-based white pigments. Marte and Tascón's study suggests, then, the use of a pigment available on the market at lower cost than titanium-based white paint.

The use of this low-cost material differs starkly from the excellent quality products used to make most limited-edition books. This information supports Ral Veroni's hypothesis about the divergences and tensions between *Fiesta* and both the limited-edition book tradition and the emerging artist's book genre. There is also, arguably, a relationship between Greco's experimentation on the covers of *Fiesta*—each one hand painted and with its own compositional qualities—and the gouaches he made in Paris shortly thereafter.

The choice of this book for the Collection is also tied to the history of Espigas' archives. There is little surviving documentary material on Greco's life because he

moved frequently from city to city and from country to country. The Espigas archive, though, is fortunate enough to contain material fundamental to reconstructing the artist's life. The Pizarro gallery and Bonino gallery fonds have documents relevant to Greco's years in Argentina. To make this facsimile, we looked as well to the archive of Lila Mora y Araujo, Greco's friend and confidant. That archive contains a brief typewritten text from 1949 entitled *Criatura humana* (Human Creature). It appears to be the immediate precedent for *Fiesta*, or even a first version of the book that would be published the following year. This facsimile, then, forms part of a longstanding relationship between Greco and Espigas and affirms our commitment to making material on the artist available to researchers and the general public. We are grateful to María Dolores Mora y Araujo, who donated her Aunt Lila's archive to Espigas, thus providing us with crucial documentary material on Alberto Greco, and to Paula Pellejero for all of her help facilitating that donation.

Finally, we would like to thank everyone who has made this publication possible. First off, Julián Mizrahi, who not only helped us produce the edition, but also facilitated access to his copies of *Fiesta* for material study and analysis. Our Collection of facsimile editions would

¹ Marte, F. and Tascón, M. Tarea-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural at the Universidad Nacional de San Martín. (2019). Materiality memo on *Fiesta*.

not be possible without the ongoing support of the Buenos Aires City Government's Mecenazgo Cultural program and of the city's Minister of Culture, Enrique Avogadro. We are also grateful to Sergio Butinof, Sebastián Kohan Miller, and Paulo Belluschi for supporting this effort, and to Marcelo E. Pacheco, Ral Veroni, Fernando Marte, and Marcos Tascón, for the time they spent investigating and pondering *Fiesta*. We thank the restorers at Tarea-IIPC, Marianela Menchi, María Pardo

and Nora Altrudi. We are grateful to the graphic designers Marius Riveiro Villar and Carlos Caturini, to Alicia Di Stasio, and to Carlos Gaudin and Trama printer—our faithful allies in these adventures. Finally, we thank the team at the Centro de Estudios Espigas of Tarea-IIPC at the Universidad Nacional de San Martín, its general coordinator, Luisa Tomatti, and its librarian and archivist, Melina Cavallo, as well as the Fundación Espigas staff. Without them, none of this would be possible.

Agustín R. Díez Fischer and María Amalia García

Centro de Estudios Espigas – Facsimile Collection
Tarea-IIPC / Universidad Nacional de San Martín

ALBERTO GRECO, POETRY AS STARTING POINT

Marcelo E. Pacheco

In the last thirty years, narratives on the modern cultural field have insisted on the need to do away with dominant historicisms, that is, history as preponderant framework, with its potencies and strengths enacted on ideas of progress or, even, the ordered evolution of creative compartments.

History does not deal with the past—it is not what happened and how. History is always about the present, about the moment when events reveal their historical meaning. In recent decades, Alberto Greco and his work have turned into privileged models at the beginning of contemporary art or post-history—that because of their historicity, which is not historicism.¹

That same contexture² heeds as object of study Greco's "first" work, produced in 1950. *Fiesta* is an artisanal book of which one hundred and fifty copies were made, in addition to three others single-edition copies on Fabriano Ingres paper with the secondary titles *Hoja* (Leaf), *Viento* (Wind), and *Pájaro* (Bird). All of them were illustrated with an etching by Raoul Veroni. For a number of reasons, *Fiesta* is a starting point, a powerful site of experimentation that foretells Alberto Greco's art after he entered the field of the contemporary visual arts.

The book's cover holds a number of clues. First, the composition is a mix of pictorial elements and writing, an assemblage in which the words turn into visual signs, part of the artist's "picture." Indeed, Greco would use that modality—lines and strokes of words and forms envisioned and expressed as images in a painting, a picture painted and written, a visual narrative to look at but with interventions to read—until the end; ambiguous shapes, backgrounds and figures; multiple meanings; contaminations in new inventions; overriding boundaries that always kept the writer active in the painter.

At the same time, the cover with its pictorial traces makes reference to themes that abound in the poetic narrations found on *Fiesta*'s pages: raindrops, an arrow moving in the wind, a body's trajectory in yellow, blotches. The letters in the title and the author's name are visually rich in form, rhythm, matter.

In *Fiesta*, the visual and formal qualities of the writing are valorized, as is underscored by the use of a typography that mimics the author's handwriting. This gives the book a domestic and everyday feel that immediately envelops the reader. The book palpitates, and viewers have the sense they are before an original; the stamping and printing turn *Fiesta* into a multiplying action always

¹ Pacheco, M. E. and García, M. A. (orgs.). (2016). *Alberto Greco ¡Qué grande sos!* Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

² The word Mari Carmen Ramírez prefers to "context" because of its wider projection, tension, and territory.

repeated by one who seems to be unique yet knows himself to be many. For Greco, the action that expands without losing its always-primary signals is a fixation he cannot get out of. In his *vivo-dito*, produced starting in 1962, photography was support of dispersion, following the lines of his voyages.

Other authors have analyzed Greco's literary contents, his affinities and encounters with other modern and avant-garde writers from Argentina and beyond. *Fiesta* is bound to creationism, simplism, inventionism, and existentialism. And, at its core, lies surrealism, specifically poets like Maxime Alexandre, who was not a follower of Breton or of Aragon; René Crevel, who engaged in verbal creative experience in a hypnotic dream state; César Moro, Peruvian artist who participated in the surrealist group in Paris and then in Mexico; and Maurice Blanchard.³

All those authors circulated in a small terrain committed to contemporary poetics. Greco shared his life with those writers—some of them central and others at the margins; he took part in the outgrowths of the generation of the forties and in the new poetry movement that emerged starting in 1950 in magazines like *Poesía Buenos Aires* and *Conjugación de Buenos Aires*.

Greco was influenced by his contemporaries like Enrique Molina, Raúl Gustavo Aguirre, and María Elena Walsh, whose simple aesthetic was, in turn, tied to Juan Ramón Jiménez. There were historical influences as well, like modernists Leopoldo Marechal and Oliverio Girondo, the atmosphere and poetic speech of Macedonio Fernández's metaphysics and—looking further back—Leopoldo Lugones. Greco was one of the young people clustered around Manuel Mujica Lainez, another figure in his kinship group. Greco published in other magazines around the time he made *Fiesta*. Fellow contributors to one of them, *Reunión*, included Juan Jacobo Bajarlía, Edgar Bayley, María Rosa Oliver, Eduardo Mallea, Julio Llinás, and Enrique Molina.⁴

As an artist trained in the forties, Greco was heavily influenced by inventionism and, in particular, by one of its protagonists: author and theorist Edgar Bayley. From the time of *Arturo*, published in 1944, and through Madí publications and the newsletters of the Asociación Arte Concreto-Invención, that avant-garde strain of art took shape and spread. It presented its agenda in an array of texts and manifestos with declarations like the battle of art is the battle of invention; invention aims at nothing less than changing life itself; invention pursues the

³ Pellegrini, A. (1981). *Antología de la poesía surrealista*. Barcelona, España: Argonauta. (Original work published in 1961.)

⁴ Pereyra, W. (2009). *La prensa literaria argentina 1890-1974*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Bartolomé Hidalgo.

"complete abolition of fiction in all the arts."⁵ The tabula rasa assures that any action, thing, myth, or form is "invented" simply by play, by sense of creation or function. All of this was key to Greco and to his later production, and Edgar Bayley was central to the development and articulation of that mid-twentieth-century avant-garde agenda. Bayley's favorite writer was Guillaume Apollinaire; it was he—another voice that insisted on the value of freedom—who brought Bayley into the new generation. Bayley was an appealing figure and, for Greco, a capital point of reference.⁶

Getting back to *Fiesta*, the role of Raoul Veroni was fundamental. Veroni, an Italian-born printmaker, had gone to art school with Alfredo Guido. In the twenties, he apprenticed and then worked at Francisco Colombo's print shop, the best one in the country. The shop had originally been located in San Antonio de Areco, a town about one hundred kilometers to the northwest of Buenos Aires. A few decades after its founding—and thanks to its enormous success—the firm moved to Buenos Aires proper. In the twenties, Oliverio Girondo and Ricardo Güiraldes discovered the print shop; the first chose it to print his artisanal books of poetry and the second his *Don Segundo Sombra*. Colombo's prestige

soared when it was chosen to print both the luxury and the rustic versions of José Hernández's *Martín Fierro*, an initiative of the Asociación Amigos del Arte under Eduardo Bullrich, one of Argentina's most important book collectors. Adolfo Bellocq did the illustrations—full-page block prints at the beginning of each canto, each with its vignettes (a total of one hundred and sixty-nine prints); Julio Noé was the proofreader. The first book made entirely in Argentina, it eschewed the dominant French models. This *Martín Fierro* was repudiated by the landowning elite of the Pampa and by the upper classes.

While by the mid-nineteenth century there were, in Argentina, collectors of rare, artisanal, and luxury or limited-edition books, the Sociedad de Bibliófilos was not created until 1928.⁷ Though editions for collectors were generally rustic and had large print runs on inexpensive paper, their design, illustration, stamping, printing, and binding were of excellent quality and craftsmanship. Veroni, while working at Colombo, illustrated a number of editions published by the Sociedad de Bibliófilos. He also had his own print shop and publishing house, dedicated solely to poetry. He did the stamping and, sometimes, the printing, or he did the stamping for books printed at Colombo.

⁵ Bayley, E. (1945). La batalla por la invención: manifiesto. *Invención*. (2).

⁶ Bayley, E. (1999). *Obra*. Buenos Aires, Argentina: Grimalbo and Mondadori.

⁷ Pacheco, M. E. (2013). *El coleccionismo de arte 1924-1942*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.

Veroni's prestige in the publishing world was evident at the exhibition *El grabado en las ediciones argentinas*, held in 1967 at the Museo del Grabado and the Biblioteca Nacional. Few of the printers featured had more pieces on display: there were thirty-two works by Veroni himself, and a series of prints he had made for books by other artists, among them *Fiesta*.

Alberto Greco made something of a name for himself—albeit only among a small circle of his contemporaries also interested in innovation—with his first book of poetry. He also published a few writings in some magazines of the time. By 1954, Greco was in Europe,

coming into contact for the first time with the modern and innovative—even avant-garde—postwar movements. It was in Paris that the writer became a visual artist, though he never really opted for one over the other, instead combining the visual and the literary in his work. Indeed, his final work, *Besos brujos* (Bewitching Kisses), is a series of stained written pages with collage and paint, the “novel” that brought his life to an end in Barcelona in 1965: he wrote the word “FIN” (The End) on his hand as he brought the curtain down over the big screen of art scandals, the end point of his final poetic and pictorial text.

SOME INFORMATION ABOUT THE BOOK *FIESTA*, BY ALBERTO GRECO

Ral Veroni

It might have occurred to Greco to make the book *Fiesta* (Party) after visiting an exhibition at Salón Kraft on Florida Street in downtown Buenos Aires in October 1948. My father, Raoul—or Raúl—Veroni was showing etchings along with some of his limited-edition books. A photograph shows a smiling seventeen-year-old Greco behind Veroni, head tilted downward, while, self-assured, the others—artists Eduardo Jonquières and María Rocchi, poet Túlio Carella, and Laerte Baldini, who also had work in the show—look straight ahead.

At that time, limited-edition books enjoyed prestige and a small but committed market in Argentina. Argentine fine bookmaking dates back to the second half of the twenties. Under the influence of the French tradition, a group of local printers, writers, and collectors began making their own editions. These books were characterized by careful layout and typeset design, excellent paper made by hand in European mills, and illustrations with original prints.

Due to the cost of the paper and of the printing itself, few print runs were larger than one hundred. They were numbered by hand and signed by the author and the artist. A colophon, the note printed on the last page, indicated the characteristics of the edition: how, when, where, and why the book had been made.

My father began working as a printer-illustrator at prestigious printer Francisco Colombo's publishing house in 1936. He fell so deeply in love with the art of

bookmaking that, in 1943, he decided to open his own house, Ediciones Urano. He learned the art of composing with movable types and of printing (the trades were learned separately at the time), and he made his own prints for the house's editions. The exhibition at the Salón Kraft featured seven of the titles he had produced thus far. Raoul was twenty years older than Alberto.

Given the context in which—it would seem—the idea of *Fiesta* arose, the result is curious. The publication is part limited-edition book and part artist's book (ten years before that genre appeared on the scene). According to my mother, Greco "hounded" my father until he agreed to contribute an illustration to the project. Accepting Greco's invitation meant producing the etching and then actually printing it for each edition, one at a time. My father made a refined and "very good"—that was how the packaging I still have describes it—copper-plate etching of a girl, or a boy (there is an androgynous ambiguity between the image and the title), measuring 7.2 by 13.5 centimeters.

There are a total of one hundred and fifty-three copies of *Fiesta*: one hundred and fifty numbered 0 to 149, and three on Fabriano Ingres paper with the additional names *Pájaro* (Bird), *Hoja* (Leaf), and *Viento* (Wind). Those three special copies and their names bear the influence of the world of book collecting. One was given to the author, one to the printer, and one to the illustrator. My father received *Hoja*, for which Greco made an ink

drawing of a leaf. Despite the image, Greco felt the need to clarify which book it was. He wrote out “EJEmpar,” a misspelling of the Spanish word *exemplar* or copy, vertically, and then HOJA horizontally. One gets the feeling that the young poet started out writing with letters too big and then, halfway into the word, reduced their size; the “m” is so squashed it looks like an “n,” and the “l” got lost along the way. There is no indication that he tried to correct the mistake—a suggestion, if we are inclined to see it that way, of the importance accidents would have to some of his future work.

The other hundred and fifty copies were made on low-quality dark gray poster board. The print that accompanies the book looks splendid in the three special copies on Ingres paper, a high-quality paper used for etchings; the prints on gray poster board by no means do justice—from a printer’s perspective—to the work. Those one hundred and fifty copies that my father made speak of his flexibility and willingness to help the young poet.

The poems themselves are printed in an original typeface based on Greco’s handwriting, which required making magnesium clichés, a type of photogravure. The sheet was then mounted on a wood block to provide the height needed for mechanical printing in the press. Mechanically reproducing an artist’s handwriting was not new. A book by Gabriele D’Annunzio called *La estrofa grande*, on which my father worked in 1940, reproduced

the Italian poet’s handwriting using the same technique. Whether or not my father recommended this resource to Greco is unknown.

According to the colophon, the book was printed at P.I.C. print shop in Santos Lugares. The only information we have about that shop is what the pages of *Fiesta* tell us. The craftsmanship was poor, the ink unevenly distributed, and the machinist inexpert. Was it done free of charge, as a favor, and hence in a slapdash fashion? Was it made by an amateur? Do Greco himself do it, venturing into the world of graphics?

Another oddity is Greco’s decision to indicate the editions in the print run with a numerator like the ones used today to number receipts and invoices. Limited-edition books are usually numbered by hand, and artisanal books almost always are, in order to underscore a dedication antithetical to automatization. Since Greco used the image of his own handwriting on the pages of the book, the use of the mechanical numerator is puzzling. Furthermore, Greco had put a personal mark on the cover of each copy, hand painting them in a style that foretold his paintings’ expressionist graphics.

The colophon, though, does make use of lead types. The printing shop utilized an Italian typeface popular at the time, *Semplicità*, designed by typographer Alessandro Butti. That same year, 1950, avant-garde poet Juan Jacobo Bajarúa made use of the same typeface in lower-case letters for his book *estereopoemas*.

ALBERTO GRECO. BRIEF BIOGRAPHY

Alberto Greco (Buenos Aires, 1931 - Barcelona, 1965) is a pioneering figure on the contemporary scene. If his first creative resources were poetry and modern painting, his production soon blossomed into a multiplicity of procedures that paved the way for a new conceptualization of art itself. His most celebrated works are what he called "vivo-dito"—art "found," signaled, and signed. With them, his creative potential veered to the body, the street, the world. Though Greco lived much of his life in Europe, his reading of contemporary languages was enmeshed in the local register. Tango, for instance, is a recurring place of enunciation in his art. The production of the facsimile of *Fiesta* is an attempt to situate the creative origins of this remarkable figure whose life, in the words of his friend, Ernesto Schoo, was "like a story."¹

Greco's first contact with the art world was largely with writers like Sara Reboul, Ernesto Schoo, Juan Rodolfo Wilcock, and María Elena Walsh. In 1947 and 1948, he took studio classes with Cecilia Marcovich and with Tomás Maldonado and Lidy Prati. That was how he met Edgar Bayley, theorist of inventionism. The presentation of Greco's artisanal book of poems, *Fiesta*, published in 1950, took place at Juan Cristóbal bookstore—until, that is, the police raided the shop and shut down the event. During 1950, he traveled around northwestern

Argentina and became interested in its culture and music. In June 1954, thanks to a grant from the French government, he left for Paris. There he sold his Tachiste drawings and paintings at café Les Deux Magots and Café de Flore; in 1955, his work was shown at La Roue gallery for the first time.

In 1956, Greco returned to Buenos Aires and exhibited the gouaches he had made while in Paris at Antígona gallery. In 1957, he went to Brazil. In Rio de Janeiro, his work was shown at the Petite Galerie and, in São Paulo, his informalists works were presented at the Museu de Arte Moderna. When he returned to Buenos Aires in 1958, he organized the show *9 Artistas de San Pablo*, once again at Antígona gallery, which featured his work and the work of eight other artists as well. In 1959, he joined the Movimiento Informalista Argentino; fellow members included Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Luis Alberto Wells, and Tows. Greco showed his series of "pinturas negras" (black paintings) at Pizarro gallery in 1960. With those monochrome collages that—according to the artist himself—made use of, among other materials, organic matter like leaves, urine, and city soot, he began to break from modern painting. Also in 1960, Greco exhibited a burned tree trunk and floor rags at the VI Salón Arte Nuevo held at the Museo de Artes Plásticas

¹ Schoo, E. (November 2, 1956). Alberto Greco no existe. *El Hogar*, LIII (2450), 40.

Eduardo Sívori. The year 1961 witnessed two milestones in his career: in October, he presented a shirt sullied with paint and nailed to a canvas stretcher, as well as other objects (necklaces, crowns) that he made with horse-shoe nails, at his show *Las monjas*, held at Pizarro gallery; in November, he did his first intervention in the urban space, plastering downtown Buenos Aires with posters that read “¡Greco qué grande sos!” (Greco, You’re the Greatest!) and “Greco: el pintor informalista más grande de América” (Greco: The Greatest Informalist Painter in the Americas).

Back in Paris, in 1962 he took part in the show *Pablo Curatella Manes et trente Argentins de la nouvelle génération*, organized by Germaine Derbecq for the Creuze gallery. It was there that he presented his first work of “live art”: *30 Ratones de la nueva generación* (30 Rats of the New Generation). His work with live rats was only on display for one day due to the stench the rodents gave off. In March, what he called the *Première Exposition Arte Vivo* was held in the streets of Paris. In it, he signaled and signed persons, objects, and places; Argentine artist Alberto Heredia also participated in the event. Greco called works of this sort “vivo-ditos.” He went from France to Italy and, in Genoa, on July 24, 1962, he published the “Manifesto Dito dell’Arte Vivo” in Italian. In January 1963, he, along with Carmelo Bene and Giusseppe Lenti, performed *Cristo 63: omaggio a*

James Joyce at the Teatro Laboratorio. He was banished from the city due to the scandal that work unleashed.

He fled Italy for Spain, where he went back and forth from Madrid to Piedralaves, a small town in Ávila. It was there he began working on his *Gran manifiesto-rollo del arte-dito* (Great Arte-Dito Scroll-Manifesto), a scroll ten centimeters wide and three hundred meters long. Greco would go around the town with the drawn scroll, interacting with its inhabitants; the action was documented by photographer Monserrat Santamaría. In Madrid, he was in touch with Adolfo Estrada, Manolo Millares, Antonio Saura, and others. He organized a number of actions in that city; among them *Viaje de pie en el metro de Sol a Lavapiés* (Traveling on Foot in the Metro from Sol to Lavapiés). In 1963, with the help of Lawrence Viola, he moved into an apartment in Madrid, where he launched the Galería Privada, a space for gatherings and events, as well as the site of his studio. In late 1963 and 1964, he worked on a series of paintings based on the assassination of J. F. Kennedy. He also began incorporating live persons on the canvas by drawing their silhouettes: *Encarnación Heredia mujer sufriente* (Encarnación Heredia Suffering Woman) is the most significant series resulting from that process. In May 1964, he exhibited those works in the solo show *Objets vivants* at the Juana Mordó gallery in Madrid. While visiting Buenos Aires, *Mi Madrid querido*, a vivo-dito spectacle in collaboration

with Spanish dancer Antonio Gades, was held at Bonino gallery.

In late 1964, Greco visited New York, where, it seems, he was able to meet with Marcel Duchamp twice. In that city, he did *Rifa vivo-dito* at Grand Central Station in 1965, in collaboration with Roy Lichtenstein, Christo, Daniel Spoerri, Allan Kaprow, and others. In May, he returned to Spain with Claudio Badal, an old flame that was rekindled in New York. Greco spent that summer in Ibiza with Badal, working on his *Besos brujos* (Bewitching Kisses):

one hundred and twenty loose sheets with texts, paintings, and collages. No longer with Badal, he returned to Madrid and, from there, he went to Barcelona. He committed suicide on October 12, overdosing on barbiturates. In December of that same year, Pizarro gallery held a show in his honor; five years after his death, Luis Felipe Noé, along with the Carmen Waugh gallery, held a second posthumous exhibition of Greco's art. His work began to gain international recognition in the nineties; he is now considered a key figure in contemporary art history.

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRÁFÍA SOBRE ALBERTO GRECO (SELECCIÓN) / LITERATURE AND PRESS CLIPPINGS ABOUT ALBERTO GRECO (A SELECTION)

- Bonanni**, H. (1960). Greco informalista, 1960. *París en América*, XIV (52), 32-33, 73-74.
- Buccellato**, L. (ed.). (2007). *Greco-Santantonín*. Buenos Aires, Argentina: Fundación San Telmo.
- Cippolini**, R. (2007). *Contagiosa paranoia*. Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Derbecq**, G. (3 de octubre de 1960). Alberto Greco: el mago de Buenos Aires. *Le Quotidien* [republicado en *Arte Informa* (octubre de 1970), I (2), 4, bajo el título Arte Nuevo en el Museo Sívori, y en *Artinf* (primavera de 1987), XII (66-67)].
- Katzenstein**, I. (2014). Verborragia e imaginación discursiva en la escena pública; Alberto Greco, Jorge Bonino y Federico Manuel Peralta Ramos. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* (4). Recuperado el 26/8/2019 a partir de http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=150&vol=4
- López Anaya**, J. (1996). *Alberto Greco: un extravío de tres décadas*. Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural Borges.
- Mujica Láinez**, M. (mayo de 1992). En su patria profunda. *LyS*, III (12), 12.
- Noé**, L. F. (1970). *Alberto Greco a cinco años de su muerte*. Buenos Aires, Argentina: Galería Carmen Waugh.
- Pacheco**, M. E. y **García**, M. A. (orgs.). (2016). *Alberto Greco ¡Qué grande sos!* Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Rivas**, F. (ed.). (1991-1992). *Alberto Greco*. Valencia, España: IVAM Centre Julio González; Madrid, España: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Schoo**, E. (2 de noviembre de 1956). Alberto Greco no existe. *El Hogar* (53), 40.

ISBN 978-987-1398-21-8



A standard linear barcode representing the ISBN number 978-987-1398-21-8.

9 789871 398218