

SILVIA DOLINKO

SERIE CUADERNOS
NÚMERO 4



La gráfica de un pintor.
To Be Together, de Luis Felipe Noé,
en la tarjeta de fin de año
de Galería Bonino (1965)



**La gráfica de un pintor. *To Be Together*, de
Luis Felipe Noé, en la tarjeta de fin de año
de Galería Bonino (1965)**

**A Painter's Print. *To Be Together*,
by Luis Felipe Noé, in the New Year's Eve
Greeting Card from Bonino Gallery (1965)**

Silvia Dolinko

Editorial Fundación Espigas

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio



SERIE CUADERNOS

NÚMERO 4

DIRECCIÓN Y EDICIÓN

Sandra Szir

Agustín Díez Fischer

TRADUCCIÓN

Florencia Poggi

ASISTENTES DE EDICIÓN

Carla García y Diana Gómez

CORRECCIÓN

Alicia Di Stasio

Mario Valledor

COORDINACIÓN GENERAL

Luisa Tomatti

DISEÑO

clan-paraná

Dolinko, Silvia

To Be Together, de Luis Felipe Noé, en la tarjeta de fin de año de Galería Bonino, 1965 / Silvia Dolinko ; editado por Agustín Ricardo Díez Fischer ; Sandra Szir. - 1a edición bilingüe - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación Espigas ; Centro de Investigación en Arte y Patrimonio-CIAP, 2023.

Libro digital, PDF - (Cuadernos / 2)

Archivo Digital: descarga y online

Edición bilingüe : Español ; Inglés.

ISBN 978-987-1398-54-6

1. Artes Visuales. 2. Artes Gráficas. 3. Grabado. I. Díez Fischer, Agustín Ricardo, ed. II. Szir, Sandra, ed. III. Título.

CDD 760.2



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Una vez más, el Centro de Estudios Espigas (Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM), junto con la Fundación Espigas y el Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET – Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM), ponen a disposición del público tres ensayos breves que analizan diversos aspectos de documentos seleccionados de los fondos y colecciones de Espigas.

Para cualquier investigador o investigadora, particularmente en el área de humanidades y ciencias sociales, la experiencia de recorrer documentos implica un proceso fundamental de la práctica profesional. Consultar un archivo comprende mucho más que relevamiento de datos y necesidad metodológica; involucra un ejercicio intelectual y sensorial de organización y adquisición de conocimientos y descubrimientos, arduo y placentero a la vez. Sin embargo, lo que enriquece y pone en valor estos documentos son las preguntas que se les formulan. Esos encuentros entre las maniobras de investigación y las de interpretación activan nuevos conocimientos teóricos y empíricos, y generan nuevos interrogantes. De eso se trata esta serie de *Cuadernos*, de iluminar aquellos cruces particulares entre archivo e investigación.

En el primero de esta nueva serie, Silvia Dolinko examina un aguafuerte de Luis Felipe (Yuyo) Noé reproducido junto con una tarjeta de saludo de fin de año impresa por la Galería Bonino (sede Nueva York) en 1966. Estos documentos gráficos que produce la galería forman parte de su proyecto artístico y de su estrategia comercial. En este caso particular, el aguafuerte fue creado por Noé en su estancia en Nueva York, al calor de su vínculo con el New York Graphic Workshop y los artistas que allí trabajaban, en la vanguardia del grabado. La cualidad de este tipo de impresión, que permite la multiplicación de ejemplares, se enriquece al comparar dos de ellos, el que se encuentra resguardado en Espigas con el de la colección del Museo Nacional del Grabado. Este último conserva solo el aguafuerte; en Espigas, en cambio, aguafuerte y tarjeta están asociados, enfatizando la relación entre documento y obra. Con acento en estos últimos términos, Catalina Fara aborda otro tipo de objeto gráfico de interés, el menú de un banquete celebrado en honor al artista Mario Canale con motivo de su primera exposición de grabados.

Un documento que combina, en su cualidad de *ephemera*, aspectos culturales, técnicos y estéticos a la vez que exhibe la sociabilidad artística del momento. Estos dispositivos gráficos, de interés múltiple, se distinguen como documentos, pero también como objetos visuales y de diseño, y encierran cuestiones a investigar acerca de sus funciones y consumo. El caso del menú estudiado es además huella de un acto o momento específico, posible de seguir por las intervenciones, firmas o dibujos que exhibe de los asistentes al banquete.

Por su parte, Caroline Olivia Wolf analiza los catálogos de la Galería Witcomb de 1934, 1937 y 1941 de tres exhibiciones de la artista argentinolibanesa Bibí Zogbé, los que son estudiados en sus aspectos modernistas, pero también con el foco puesto en Zogbé como artista migrante. Como otras mujeres artistas, su recepción crítica fue a menudo estereotipada, desestimando su trabajo como “pintora de flores”, pero Wolf lee su obra a través de estos catálogos en clave transnacional y feminista, pensando los sentidos sociales, políticos y culturales de las diásporas.

Estos objetos impresos, sin ser documentos únicos, pueden portar marcas de uso, de tiempo o particularidades que los hacen singulares y significativos, y que cobran sentido en la perspectiva de estas tres investigadoras que los estudian a través de detalles, de vínculos contextuales o en relación con otros documentos que les permiten urdir conjeturas y nuevas líneas de investigación.

Agradecemos especialmente a la Fundación Banco Santander y al Programa de Promoción Cultural - Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires por el apoyo en la realización de esta publicación.

—

Agustín Díez Fischer

Director

Centro de Estudios Espigas

Sandra Szir

Directora

Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio

INTRODUCTION

Once more, the Centro de Estudios Espigas (Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM), together with Fundación Espigas and Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CONICET - Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM), is pleased to make available three short essays that analyze select archival documents held in Espigas' collections.

For every researcher, especially in social sciences and humanities, searching through documents is a fundamental part of professional practice. To consult archives requires much more than simply collecting data and methodological ability; it means engaging in an intellectual and sensory exercise of organization and acquisition of knowledge and discovery, a task both laborious and rewarding at the same time. Still, the questions that they formulate enrich and enhance these documents. The encounter between strategies of research and interpretation can activate new theoretical and empirical knowledge and generate further inquiries. This is the focus of the *Cuadernos* [Notebooks] series: to shed light upon the intersections between archives and research.

In the first text, Silvia Dolinko examines an etching by Luis Felipe (Yuyo) Noé, issued along with a Christmas greeting card printed by Bonino Gallery (New York) in 1966. These graphic documents play a part in the gallery's artistic project and commercial strategy. In this particular case, Noé created the etching during his stay in New York, at the height of his collaboration with the artists at the New York Graphic Workshop, which was at the cutting edge of engraving practices at the time. The print's characteristics—which allow for unlimited replicas—are revealed when comparing two copies: the one held by Espigas and the one in the Museo Nacional del Grabado. While the latter consists only of the etching, the version in Espigas is composed of both the etching and the greeting card, foregrounding the link between artwork and document. Focusing on these concepts, Catalina Fara addresses another form of relevant graphic object: the menu for the banquet held in honor of artist Mario Canale to celebrate his first etching exhibition. Due to its nature as ephemera, the menu combines cultural, technical, and aesthetic elements and demonstrates the social affairs of the artistic community at the time. These graphic devices—relevant in many fields—are documents and visual and designed objects. They entail aspects

related to function and consumption that are worth exploring. Furthermore, the menu at hand marks a specific moment, a time to be traced through the interventions, signatures, or drawings by the banquet's attendees.

For her contribution, Caroline "Olivia" Wolf analyzes Witcomb Gallery catalogs from 1934, 1937, and 1941, all three of which are dedicated to exhibitions of the Argentine-Lebanese artist Bibí Zogbé. The study focuses on the catalogs' modernist nature but also highlights Zogbé as a migrant artist. Like many other female artists, her critical reception was many times stereotyped, and her work remained underestimated as "floral painting." Instead, Wolf interprets her work through these catalogs in terms of transnationalism and feminism, considering the social, political, and cultural meanings of diasporas.

Although not unique documents, printed objects can carry traces of use, time, or details that make them singular and significant. These features are essential in the detailed studies executed by the three researchers included in this issue of *Cuadernos*, whether through contextual links or with other documents that lead to new lines of investigation.

We would like to extend a special thanks to the Programa de Promoción Cultural - Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires for the support provided in the production of this edition.

—

Agustín Díez Fischer

Director

Centro de Estudios Espigas

Sandra Szir

Director

Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio

LA GRÁFICA DE UN PINTOR. *TO BE TOGETHER*, DE LUIS FELIPE NOÉ, EN LA TARJETA DE FIN DE AÑO DE GALERÍA BONINO (1965)

Silvia Dolinko

En el interior de una tarjeta de cartulina blanca se pueden leer, bajo la expresión de buenos deseos en inglés *Greetings 1966*, los siguientes datos impresos: “Luis Felipe Noé, ‘To Be Together’ - Etching on copper - 200 copies numbered and signed by the artist”. La obra del artista argentino está impresa en otra hoja suelta, de 29 x 20 centímetros, casi del mismo tamaño y gramaje que la tarjeta que la presenta y actúa de continente. Inscripta dentro de la línea neofigurativa que Noé estaba desarrollando desde hacía un lustro, la imagen tiene como centro la silueta de una mujer que, situada en un plano levemente rehundido de tenue color rosa, se encuentra rodeada de figuras masculinas en blanco y negro que apuntan su mirada hacia ella. La tapa de la tarjeta está dominada por un logotipo y un nombre que para esos tiempos actuaba a modo de marca registrada: Galería Bonino New York. En efecto, se trataba de un trabajo encargado y distribuido por el espacio neoyorquino del *marchand* Alfredo Bonino, con quien Noé se encontraba vinculado desde 1961, cuando realizó la exposición de sus pinturas de la *Serie Federal* en la sede de la galería en Buenos Aires.

Esta tarjeta distaba, en muchos sentidos, de los tradicionales buenos augurios de fin de año enviados vía postal, impresos industriales que solían reproducir obras de artistas consagrados por la historia del arte europeo o bien imágenes estereotipadas sobre el “espíritu navideño” construido desde la cultura visual occidental. Bien alejada de ese imaginario tópico, en este caso existían diferencias materiales y simbólicas además de las iconográficas: no se trataba de una simple reproducción, sino de *una obra*



Luis Felipe Noé, *To Be Together*, Nueva York, 1965, aguafuerte, aguatinata, gofrado e impresión tipográfica, ejemplar número 13 de 200, 28,2 x 20,8 cm, en tarjeta de salutación "Greetings 1966" de Galería Bonino.

Fondo Galería Bonino Nueva York (AR_UNSAM_EAyP_CEE.000008),
Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas

de Noé, un aguafuerte *original* de uno de los más importantes artistas del *staff* de la galería.¹

La edición de producciones gráficas había sido una línea sostenida por la galería desde sus inicios en Buenos Aires en los años cincuenta: junto a su cuidada producción de catálogos, en Bonino se publicaron libros, afiches –muchos de ellos realizados en una modalidad de impresión serigráfica novedosa para la época–, carpetas y ediciones de estampas originales, vías para la construcción de una imagen de la galería.² Entre esos materiales gráficos impulsados por Bonino en distintos momentos de su proyecto artístico-comercial, se pueden destacar las estampas de Raquel Forner –un aguafuerte en 1953 o litografías de fines de los años sesenta–, el *Segundo libro de tapas* (1957), de Luis Seoane, o los *X Sonetos romanos*, de Rafael Alberti (1964), entre otras piezas que también forman parte del acervo de Espigas.

Es en esta línea que puede considerarse el encargo de esta tarjeta. Al privilegiar la distribución de una obra multiejemplar a modo de regalo de fin de año, continuaba en cierto sentido la estrategia comercial que había proliferado en la década anterior en Buenos Aires: las exposiciones-ferias de Navidad, organizadas en el mes de diciembre por galerías de arte como Pizarro, Plástica o la propia Bonino. Allí se ofertaban diversas producciones “menores” dentro de la implícita jerarquía de las artes visuales: obras gráficas, cerámicas, tarjetas, tapices y, eventualmente, objetos como biombos, bandejas y joyería diseñada por artistas. Apuntaban así tanto a una ampliación de los hábitos del coleccionismo convencional como, en especial, a la captación de un público no iniciado en el consumo artístico.³ Con la edición de la tarjeta de salutación para 1966, la galería retomaba la actividad especial de fin de año, aunque ya no solo con directos fines comerciales, sino como sutil forma de promoción: en efecto, pocas semanas después, el 18 de enero de 1966, abría la exposición de pinturas e instalaciones de Noé en Bonino New York, por lo que puede presuponerse

1 • Sobre la noción de grabado original, véase Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165-194.

2 • Agustín Díez Fischer, “Introducción”, en *Espigas muestra Bonino*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2019, p. 17.

3 • Véase Silvia Dolinko, “Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-Eduntref, vol. 1, 2011, pp. 363-391.

que la obra incluida en la tarjeta podía operar también a modo de anticipo de la muestra, encubierto bajo forma de saludo con anclaje artístico.

Si se considera la vasta trayectoria de Noé, esta pieza resulta bastante excepcional frente a su prolongada actuación como pintor. Conocido y consagrado por su producción pictórica desarrollada desde fines de los años cincuenta, su incursión en la práctica del grabado era para ese momento un dato llamativo y novedoso.⁴ En este sentido, puede argumentarse que esta pieza surge del cruce de diversos factores: por una parte, la estrategia de Alfredo Bonino de brindar visibilidad al *staff* de artistas y la programación de la galería; por otra, el auge de la obra gráfica en esos años sesenta, que alentaba a que artistas de diversas procedencias disciplinares incursionaran en esta práctica; finalmente, y en gran medida, a la vinculación profesional y amistosa de Noé con su colega uruguayo Luis Camnitzer, por entonces abocado al grabado. Los dos artistas habían compartido vivienda en Nueva York en 1964, cuando arribaron a esa ciudad con sendas becas de formación. Durante esa instancia inicial como *roommates* sostuvieron largas conversaciones respecto de la pintura, del grabado y, en términos generales, de la producción artística. “Mi convivencia cotidiana con Luis durante casi nueve meses y la frecuentación posterior de su taller fue muy grande”, rememora Noé.⁵ El taller al que se refiere es el New York Graphic Workshop (NYGW).

Integrado por Camnitzer, José Guillermo Castillo y Liliana Porter, el NYGW tuvo inicio en el invierno boreal de 1964-1965. Se trataba de un espacio especializado en la producción y edición de obras gráficas, a la vez que un ámbito donde se discutía el alcance contemporáneo del grabado y la ruptura de sus históricos límites disciplinares. A partir de la experimentación con producciones seriales, la idea de la “edición” frente a la convencional “impresión” fue ganando fuerza en las posiciones de estos artistas.⁶ Los planteos de Noé en torno a los problemas de

4 • El corpus bibliográfico sobre la obra y la trayectoria de Noé es vasto y extendido en el tiempo; entre las publicaciones más recientes, puede mencionarse el catálogo *Noé. Mirada retrospectiva* (Cecilia Ivanchevich, cur.), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2017. Algunas referencias a su obra gráfica, en Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2021. La exposición *Tinta sobre papel. Derivas gráficas de la Nueva Figuración* (con curaduría de Cristina Blanco y Natalia Revale, Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, agosto-octubre de 2021) presentó una selección de esta producción del artista.

5 • Luis Felipe Noé, comunicación electrónica con la autora, 6 de julio de 2021.

6 • Véase Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *The New York Graphic Workshop (1964-1970)*, Austin, The Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin, 2009.

la representación y el medio artístico, como también, en forma más específica, su cuestionamiento a la noción restrictiva del grabador definido históricamente en términos de una praxis artesanal, fueron importantes disparadores para las reflexiones del NYGW. Como han sintetizado Camnitzer, Castillo y Porter:

El taller definió su actividad a distintos niveles: como grupo buscando la renovación de una técnica; como grupo buscando una estética correspondiente; como centro de difusión de las ideas desarrolladas, a través de la enseñanza y de exposiciones; como taller abierto a artistas aunque originalmente no fuesen grabadores; como taller de impresión profesional.⁷

Precisamente, dentro de estas dos últimas líneas de trabajo se inscribe la realización de *To Be Together*, el primero de los aguafuertes de Noé producidos en las instalaciones del NYGW y bajo la guía de sus amigos y colegas, quienes hicieron la impresión de la edición.⁸ Mientras que el artista postulaba por esos tiempos la idea de visión quebrada para la pintura, concretaba esta obra gráfica a partir de la composición de cuatro matrices de metal –probablemente procedentes de recortes de la producción de otros artistas también activos en el taller– unificadas en la impresión. En una misma hoja, las diferentes figuras están juntas: estampadas a un mismo tiempo, dos de las planchas de metal fueron entintadas en hueco o *intaglio*, y las otras dos en relieve con rodillo, lo que redunda en la definición contrastada de planos y líneas blancas y negras.

Hacía poco tiempo –a mediados de 1965–, el artista había publicado su primer libro, *Antiestética*, donde desarrollaba su fundamental noción del caos como estructura; pocas semanas después de la edición de la tarjeta/aguafuerte, inauguraba su exposición en la sede neoyorquina de la Galería Bonino, de la que se desvinculó profesionalmente poco después. Alejado de la práctica pictórica durante el segundo lustro de esa década, fue entonces en esa época cuando Noé continuó su breve incursión en la exploración del grabado. En efecto, luego de esta experiencia, realizó algunos otros aguafuertes como *Antes*, *después* o su *Autorretrato*.

7 • *Grabados del New York Graphic Workshop* (cat. exp.), Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1970, p. [2]. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas.

8 • Liliana Porter en entrevista con la autora, https://www.youtube.com/watch?v=Isde-BGJTVg&t=3452s&ab_channel=MuseoNacionaldelGrabado-Oficial, minutos 36:32 al 40:56.

En momentos de crisis con la pintura, Noé experimentaba con un nuevo tipo de producción múltiple mientras que sus potentes ideas tenían especial llegada en la obra de sus colegas; así, Porter ha señalado cómo la noción de visión quebrada tuvo especial impacto en su producción del período. A la vez, Camnitzer ha sostenido irónicamente que “un resultado del intercambio fue que Noé aprendió a hacer grabado. Fue una pequeña venganza que no salió del todo como lo había previsto: con esas obras Noé se sacó un premio en la Bienal de Grabado de Tokio [de 1968]”.⁹

Luego de la tarjeta con obra de Noé hubo –hasta donde se tiene registro– dos ediciones más de saludos de fin de año de Bonino New York, con trabajos de otros artistas de la galería: la tarjeta para 1967 incluyó el aguafuerte *Page for a Horoscope*, de Marcelo Bonevardi –quien tuvo su exposición individual en Bonino en marzo de ese año–; este objeto, que también se encuentra en Espigas, fue impreso por el NYGW, aunque esta vez en tirada de cien ejemplares. La tarjeta enviada para 1969 correspondió a una obra de Fletcher Benton, *Miniature Synchronetic C 553-OR*, en una edición de cuatrocientos diseñada por este artista norteamericano, quien también tuvo su muestra individual en la galería de Nueva York en marzo de 1969.

To Be Together y otras obras gráficas de Noé –junto con las estampas de otros artistas realizadas en esos años– formaron parte de la exposición *Grabados del New York Graphic Workshop* en el Museo de Bellas Artes de Caracas, en diciembre de 1970. También es muy probable que esta pieza haya sido parte de la muestra del NYGW en la Galería Plástica, en Buenos Aires, del 10 al 29 de octubre de 1966. En el mismo espacio de Plástica se situaba el Museo del Grabado, institución por entonces privada, que “auspició” la exhibición; ambos proyectos, galería y museo, habían sido fundados y eran dirigidos por Oscar Pécora. En la actualidad, el Museo Nacional del Grabado (MNG), surgido de aquel patrimonio particular, atesora una estampa de *To Be Together* en su colección, por lo que puede inferirse que el aguafuerte quedó en la institución desde esa exposición.

La misma obra se encuentra, entonces, en dos acervos distintos, Espigas y MNG; en efecto, la particularidad multiejemplar de la estampa posibilita

9 • Luis Camnitzer, “El himno al aguatinata”, en Mercedes Casanegra (cur.), *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*, Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 35-36.

simultaneidades y circulaciones extendidas, como este caso. Pero si bien la obra es la misma, un detalle respecto del objeto y su modalidad de registro introduce un matiz material y simbólico. En Espigas, como parte del Fondo Galería Bonino Nueva York, se encuentra el objeto “completo”: la tarjeta con el aguafuerte en su interior;¹⁰ en el MNG, la estampa forma parte de la colección de la institución y –hasta el momento– no se ha podido hallar allí la pieza de cartulina con el paratexto que presenta la obra. Un objeto, dos sentidos: si *arte* y *documento* se tornan en ciertas ocasiones categorías de clasificación que pueden entrar en tensión, este caso permite más bien poner en relieve el hecho de que, aunque a veces pasen desapercibidas, los archivos suelen contener sorprendentes y valiosas piezas con esa doble condición aunada, en una misma materia.

A PAINTER'S PRINT. *TO BE TOGETHER*, BY LUIS FELIPE NOÉ, IN THE NEW YEAR'S EVE GREETING CARD FROM BONINO GALLERY (1965)

Silvia Dolinko

Inside the white folded card with the good wishes inscription in English *Greetings 1966*, it reads the following printed data: "Luis Felipe Noé, 'To Be Together' Etching on copper – 200 copies numbered and signed by the artist." The work by the Argentinean artist is printed on a separate 29 by 20 cm sheet, almost equal in size and weight to that acting as announcer and vessel. Catalogued among the neo-figurative phase that Noé had been developing for five years, the image displays the outline of a woman in its center, placed in a subtly caved soft pink layer, surrounded by black and white male figures that draw their gaze toward her. The front of the card is mainly covered by a logo and a name that back in the day behaved as a trademark: Galería Bonino New York. As a matter of fact, the job had been commissioned and distributed by the American gallery owned by *marchand* Alfredo Bonino, with whom Noé was associated since 1961, year of his painting exhibition *Serie Federal* in the gallery branch in Buenos Aires.

In a number of aspects, this card was far from the traditional New Year greetings sent in the mail: an industrial print that reproduced either works from renowned artists of the European art history or stereotypical "Christmas spirit" imagery built upon the Western visual culture. Away from such hackneyed imagery, this card presented material, symbolic, as well as iconographic differences: it was not a mere reproduction, but *an artwork* by Noé, an *original* etching by one of the most important artists on the gallery's staff.¹

1 • On the notion of "original print," see Silvia Dolinko, "Grabados originales multiplicados en libros y revistas," in Laura Malosetti Costa and Marcela Gené (comps.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165–194.

The edition of graphic pieces had been a steady lineament in the gallery since its beginnings in the 1950s in Buenos Aires: together with its curated production of catalogues, Bonino also published books, posters —many of them made with a screenprinting technique that was groundbreaking for the time—folders and original print editions, pillars for the building of the gallery image.² Among those graphic materials promoted by Bonino throughout the different stages of his artistic and commercial project, a special highlight is placed on prints by Raquel Forner—an etching from 1953 or lithographs from late 1960s—, *Segundo libro de tapas* (1957) by Luis Seoane or *X Sonetos romanos* (1964) by Rafael Alberti, among other works that also constitute the heritage of Espigas.

It is in such a context that we must consider the commission of this card. To a certain degree, promoting the distribution of a work with multiple copies as a Christmas present correlates with the commercial strategy that had flourished a decade earlier in Buenos Aires: the Christmas exhibitions and fairs arranged every December by art galleries such as Pizarro, Plástica, and our very own Bonino. In those venues, several “minor” productions within the implicit hierarchy of the visual arts were offered: graphic works, ceramics, cards, tapestries, and, occasionally, objects such as folding screens, trays, or jewelry designed by the artists. In this way, the goal was to reinforce traditional collecting habits while appealing to a segment of the public not yet introduced to artistic consumption.³ With the release of the greeting card in 1966, the gallery resumed the special activity of the holiday season, although, this time, not entirely for commercial purposes, but also as a means of subtle advertising. Indeed, a few weeks later, on January 18, 1966, an exhibition of paintings and installations by Noé opened at Bonino New York, which leads one to assume that the piece on the card acted as a preview of the exhibition, concealed as a greeting card with an artistic signature.

Considering the extent of Noé’s career, this work can be regarded as an exception among his long-term development in painting. Renowned and acclaimed for his pictorial production since the late 1950s, Noé’s foray

2 • Agustín Díez Fischer, “Introducción,” in *Espigas muestra Bonino*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2019, p. 17.

3 • See Silvia Dolinko, “Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico,” in María Isabel Baldassarre and Silvia Dolinko (eds.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, CAIA-Eduntref, vol. 1, 2011, pp. 363–391.

into printmaking was both remarkable and striking news.⁴ Along this line, it may be argued that the piece springs from the intersection of a number of elements: first, Alfredo Bonino's strategy to draw attention to his staff of artists and the gallery's schedule; second, graphic works were at their peak in the 1960s, which encouraged artists from diverse backgrounds to engage in that activity; and third, the professional and personal relationship established between Noé and his Uruguayan colleague Luis Camnitzer, who was devoted to printmaking at the time. Both artists had shared a place in New York: they arrived in the city thanks to a training fellowship in 1964. In that initial period as roommates, they engaged in conversations about painting, printmaking, and, in more general terms, artistic production. "My daily coexistence with Luis for almost nine months and the following visits to his workshop were very frequent," Noé remembers.⁵ The workshop he mentions is the New York Graphic Workshop (NYGW).

With Camnitzer, José Guillermo Castillo, and Liliana Porter as members, the NYGW began in the Northern winter of 1964–1965. While its main focus was the production and edition of graphic works, it also prompted debates on the contemporary scope of engraving and the surpassing of its limits as an artistic discipline. It was through the experimentation with serial productions that the notion of "edition" rather than "print" began to build up within the artists' standpoints.⁶ Noé's inquiries around the problems of representation and the artistic environment, and more specifically, his questioning of the limiting concept that had historically considered the engraver only in terms of artisanal craft, were a relevant platform for NYGW considerations. As summarized by Camnitzer, Castillo and Porter:

4 • The existing body of bibliography on Noé's work and career is large and widespread in time; among the most recent publications is Noé. *Mirada retrospectiva*, the catalogue for an exhibition curated by Cecilia Ivanchevich at the Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, in 2017. Some references to his graphic work can be found in Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2021. The exhibition *Tinta sobre papel. Derivas gráficas de la Nueva Figuración*, curated by Cristina Blanco and Natalia Revale at the Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, August–October 2021, displayed a selection of these works.

5 • Luis Felipe Noé, email to author, July 6, 2021.

6 • See Gabriel Pérez-Barreiro (ed.), *The New York Graphic Workshop (1964–1970)*, Austin, The Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin, 2009.

*The workshop's activities were outlined in different levels: as a group looking to update a technique, as a group looking for a defined aesthetics, as a platform to expand ideas through teaching and exhibitions, as an open workshop for artists even though not originally engravers, as a professional printing workshop.*⁷

It is precisely within those last lines of action that the execution of *To Be Together* is framed, the first of Noé's etchings created in the NYGW facilities and under the guidance of his friends and colleagues, who carried out the print of that edition.⁸ In those times, while the artist proclaimed the notion of fractured vision in painting, he produced this graphic work through the arrangement of four metal sheets—probably leftovers from creations by other artists who occasionally shared the workshop—that were merged during printing. In the sheet, the different figures stand together: printed at the same time, two of the four plates were inked in *intaglio*, and the other two with a roller, which results in an overflow of high-contrast levels, and black and white lines.

A short while back—around mid-1965—the artist had published his first book, *Antiestética* [Antiaesthetics], where he developed his essential notion of chaos as a structure; a few weeks after the release of the card/etching, the opening of his exhibition took place in the New York division of Galería Bonino, from which he distanced himself professionally soon after. Detached from painting throughout the last five years of the decade, Noé continued his brief exploration of etching. In fact, after this experience, he produced other etchings such as *Antes, después* [Before, After] and *Autorretrato* [Self-Portrait]. During such a critical period for painting, Noé experimented with a new kind of serialized production and, at the same time, his powerful ideas rooted themselves deeply in his colleagues' work: Porter has highlighted the singular impact that the notion of fractured vision had on her works from that period. Furthermore, Camnitzer stated with a certain irony that “the outcome of this interaction was that Noé learned etching. It was a subtle vengeance that didn't turn out as I expected: thanks to those works, Noé won a prize at the Biennial Exhibition of Prints in Tokyo [in 1968].”⁹

7 • *Grabados del New York Graphic Workshop* (exhib. cat.), Caracas, Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1970, p. [2]. Colección Centro de Estudios Espigas - Fundación Espigas. (Original text in Spanish, trans. Florencia Poggi.)

8 • Liliana Porter, interviewed by the author, https://www.youtube.com/watch?v=lsde-BGJTVg&t=3452s&ab_channel=MuseoNacionaldelGrabado-Oficial, minute 36:32 to 40:56.

9 • Luis Camnitzer, “El himno al aguatinata,” in Mercedes Casanegra (cur.), *Jorge de la Vega. Obras 1961-1971*, Buenos Aires, Malba, 2003, pp. 35–36.

After the card with Noé's work, there were—as recorded so far—two additional issues of holiday greetings from Bonino New York that included works by other artists represented by the gallery: the 1967 card (also in the Espigas collection) featured the etching *Page for a Horoscope* by Marcelo Bonevardi—whose solo exhibition opened in March that same year—and was printed by the NYGW in a run of 100 copies. The card issued in 1969 featured a piece by Fletcher Benton, *Miniature Synchronetic C 553-OR*, and was designed by the American artist, and printed in a run of 400 copies. Benton also had a solo exhibition at the gallery, in March 1969.

Among other artists' prints produced around the same period, *To Be Together* and other graphic pieces by Noé became part of the exhibition *Grabados del New York Graphic Workshop* in the Museo de Bellas Artes, Caracas, in December 1970. The piece is also likely to have been part of the NYGW exhibition at Plástica Gallery in Buenos Aires, October 10–29, 1966. The same building that housed Plástica also housed the Museo Nacional del Grabado (MNG), by then a private institution that had “funded” the exhibition. Both projects, gallery and museum, were in the hands of founder and director Oscar Pécora. At present, the MNG—built up from that private collection—treasures a copy of *To Be Together*, from which fact can be deduced that the etching remained in the institution since the mentioned exhibition.

Thus, the same piece of art can be found in two diverse cultural heritages: Espigas and the MNG. It is, in fact, the multi-copy singularity of the piece that enables simultaneity and an expanded circulation, as is the case. But, even though the piece is the same, a detail of the object and its registration method indicates a material and symbolic shade. In the case of Espigas, as part of the Galería Bonino New York Archive, the object is “complete”: the card with the etching on the inside,¹⁰ whereas in the MNG, the print is part of the museum's collection and the posterboard piece with the paratext that introduces the piece has yet to be found. A single object, two meanings: frequently, the *art* and *document* categories become conflicting classifications; the present case gives us an opportunity to foreground the fact that archives, although often overlooked, usually contain surprising and valuable pieces that combine their double roles in a single object.

SOBRE LA AUTORA

Silvia Dolinko

Es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Buenos Aires (UBA) e investigadora del CONICET. Directora y docente de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y secretaria de Investigación de la Escuela de Arte y Patrimonio de la UNSAM. Ha sido profesora invitada en instituciones nacionales e internacionales. Especialista en historia de la obra gráfica y la imagen impresa, es autora, entre otros libros, de *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973* y editora de *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Fue curadora de *Impreso en la Argentina* (Rosario, Museo Castagnino) y *Transformación. La gráfica en desborde* (Museo Nacional del Grabado, junto con Cristina Blanco), entre otras exposiciones.

sdolinko@unsam.edu.ar

ABOUT THE AUTHOR

Silvia Dolinko

She holds a doctoral degree in Art History from the Universidad de Buenos Aires (UBA) and is a researcher at the Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). She is professor and director of the master's degree in Argentinean and Latin American Art History at the Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales at the Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM), as well as research secretary at the Escuela de Arte y Patrimonio of UNSAM. She has been visiting scholar in national and international institutions. Specialized in graphic works and print images history, Dolinko has written, among other publications, the book *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973* and has edited *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en Argentina*. She curated the exhibitions *Impreso en Argentina* (Museo Castagnino, Rosario, Argentina) and, together with Cristina Blanco, *Transformación. La gráfica en desborde* (Museo Nacional del Grabado), among others.

sdolinko@unsam.edu.ar

AUTORIDADES

ORGANIZATION

FUNDACIÓN ESPIGAS

Gabriel Vázquez

Presidente

Raúl Naón

Vicepresidente

Adriana Rosenberg

Secretaría

Gabriel Werthein

Tesorero

Laura Malosetti Costa

Prosecretaria

Sergio Butinof

Vocal

Eleonora Jaureguiberry

Vocal

Inés Justo

Vocal

COMITÉ INTERNACIONAL

Benedicta M. Badia Nordenstahl

Claudia Caraballo de Quentin

Erica Roberts

Clarice O. Tavares

Mauro A. Herlitzka

Presidente honorario

Marcelo E. Pacheco

Vocal emeritus

Agustín Díez Fischer

Vocal ex officio

ESCUELA DE ARTE Y PATRIMONIO, UNSAM

Laura Malosetti Costa

Decana

Stella Maris Más Rocha

Secretaria académica

Silvia Dolinko

Secretaria de Investigación

CENTRO DE ESTUDIOS ESPIGAS, EAYP-UNSAM

Agustín Díez Fischer

Director

Luisa Tomatti

Coordinadora

Melina Cavalo

Bibliotecaria – Archivista

Diego Sebastián López

Asistente de Coordinación

Adriana Donini

Asistencia general y referencia

Lucas Baron Pedernera

Asistencia en biblioteca y archivos

Mayra Romina Piriz

Asistencia en biblioteca y archivos

CENTRO DE INVESTIGACIONES EN ARTE Y PATRIMONIO, CIAP CONICET-EaYP, UNSAM

Sandra Szir

Directora

Verónica Tell

Vicedirectora

Carolina Vanegas Carrasco

Coordinadora

PERSONAL DE APOYO

Noelia Bruzzone

Área Biblioteca y Referencia

Vanesa Iglesias

Área Comunicación y Transferencia

Cecilia Gallardo

Área Fotografía

Liliana Recarey

Asistente Administración



Centro de Estudios
Espigas
EaYP UNSAM



Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio
CIAP-EaYP UNSAM-CONICET



Escuela de
Arte y Patrimonio
EaYP UNSAM



FUNDACIÓN
ESPIGAS



MECENAZGO



ISBN 978-987-1398-54-5



9 789871 398546



Centro de Estudios
Espigas
EAYP_UNSAM



Centro de Investigaciones
en Arte y Patrimonio
CIAP-EAYP_UNSAM-CONICET



CONICET
Universidad
Nacional
de San Martín
C I A P



FUNDACIÓN
ESPIGAS



MECENAZGO



Santander
Fundación