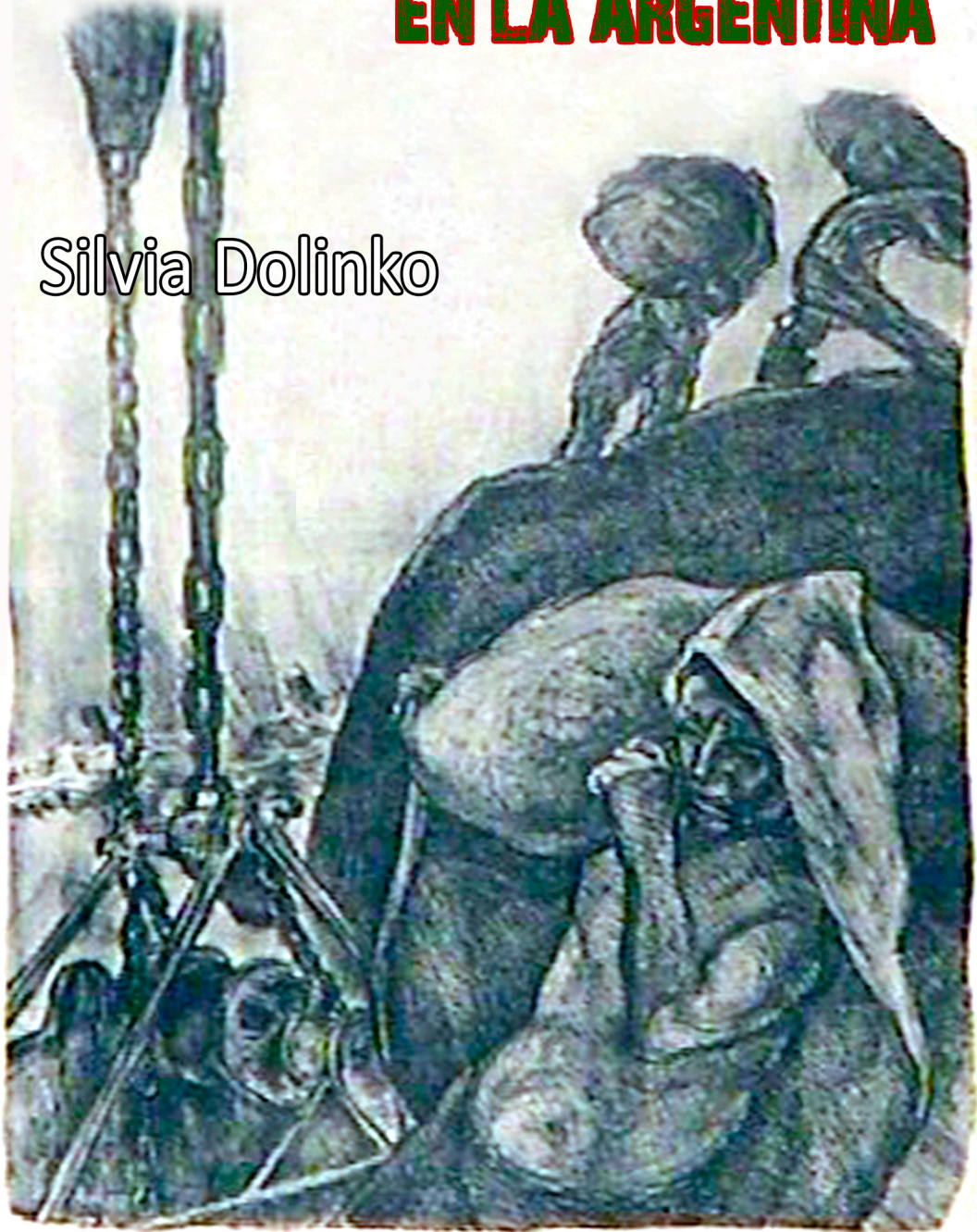


LA TRADICIÓN DEL GRABADO EN LA ARGENTINA

Silvia Dolinko



El presente estudio propone una lectura respecto de la construcción de la tradición del grabado en la Argentina, sobre sus convenciones, los posicionamientos de algunos de sus artistas paradigmáticos y sobre los espacios de visibilidad que operaron en la conformación de un canon durante las primeras décadas del siglo XX.

Se considera que en el proceso de reconocimiento de esta disciplina fueron destacadas determinadas modalidades, funciones y usos de la imagen gráfica, y también resultaron relevantes algunos nombres en particular; a partir de estas referencias se fue construyendo una tradición selectiva.

El trabajo considera la cuestión de los recursos técnicos e iconográficos, y su inscripción en determinados circuitos de circulación como factores que, en forma conjunta y mutuamente implicados, convergieron para sustanciar esta tradición en la que fue privilegiado su carácter de arte de crítica social.

SILVIA DOLINKO

**CONSIDERACIONES SOBRE LA TRADICIÓN
DEL GRABADO EN LA ARGENTINA**



Licencia Creative Commons

Nuevo Mundo Mundos Nuevos 2016

<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.69472>

Título original: *Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina*

Silvia Dolinko

silviadolinko@gmail.com

Palabras clave: grabado, Argentina, tradición, crítica social, canon

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrera.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

USOS, TÉCNICAS Y FUNCIONES

GRABADO SOCIAL, ENTRE LO LOCAL Y LO INTERNACIONAL

ESPACIOS DE VISIBILIDAD

INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo XX, la producción de xilografías, aguafuertes y litografías por parte de muchos artistas activos en la Argentina, y su progresiva circulación en espacios de exhibición y publicaciones periódicas, fue otorgando al grabado una inédita valoración dentro del campo artístico y cultural local. Sin embargo, esta producción estuvo lejos de constituir un bloque monolítico o indiferenciado, sino que dentro del proceso de su reconocimiento fueron destacados algunos aspectos en particular: determinadas iconografías, estrictas convenciones procedimentales, específicos usos de la imagen y la puesta en relieve de algunos nombres que fueron conformando con el tiempo un canon o una tradición selectiva¹. Junto al reconocimiento otorgado a las obras de

1 Raymond Williams refiere así al proceso de selección y reelección de nombres e imágenes en función de sostener una continuidad deseada. En

artistas como Pompeyo Audivert, Gustavo Cochet, José Planas Casas, Sergio Sergi o Abraham Vigo, entre otros, fueron especialmente consagrados nombres como los de Víctor Rebuffo, Guillermo Facio Hebequer, Adolfo Bellocq, Alfredo Guido como figuras–faro para el grabado argentino.

En relación con este proceso de selección y construcción dinámica y, por ende, de transmisión cultural, puede considerarse especialmente el planteo de Hal Foster cuando sostiene que “la tradición no está nunca dada, sino que es siempre construida, y siempre más provisionalmente de lo que parece”². Así, dentro de la conformación de este canon gráfico, fue privilegiado el carácter del grabado como arte social y de denuncia crítica.

El presente artículo sostiene un abordaje respecto de algunas instancias clave en la construcción de la tradición del grabado en la Argentina, con especial énfasis en la escena de Buenos Aires³. Se propone una lectura sobre el

Sociología de la cultura, Barcelona, Paidós, 1994 [1° reimpresión], p. 174.

² Hal Foster, “Archivos de arte moderno”, en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004, p. 67–68.

³ La historiografía del arte argentino ha puesto un particular énfasis en el caso porteño en tanto núcleo privilegiado del desarrollo artístico en el país. Esta cuestión se aplica también al estudio de la conformación de un campo del grabado, más allá de la excepción de algunos estudios tradicionales como los suscriptos por Fernando López Anaya (*El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963) o los apartados dedicados a la disciplina en la *Historia General del Arte en la Argentina* publicada por la Academia

establecimiento y alcances de las convenciones y tópicos gráficos, de las intervenciones y posicionamientos de algunos de sus artistas paradigmáticos y del señalamiento de los espacios de visibilidad que operaron en la conformación de un canon del grabado social a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Se considerará la cuestión de los recursos técnicos e iconográficos, y su inscripción en determinados circuitos de circulación como factores que, en forma conjunta y mutuamente implicados, convergieron para sustanciar esta tradición. Cabe aclarar que, para esta lectura, se entenderá como grabado a la obra impresa sobre papel a partir de una matriz concebida y realizada por un artista y que, desde su edición serial que conforma una tirada de estampas, pone en juego una inherente condición de imagen multiejemplar y a la vez de obra original: un original múltiple⁴.

Nacional de Bellas Artes, con un abordaje de la historia del grabado argentino con alcance federal. Estudios más recientes han comenzado a indagar en algunas escenas provinciales o regionales; véase, por ejemplo, Elisabet Veliscek, *Mundos impresos. Grabadores modernos en Rosario*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2015.

⁴ Excepto algunos casos aislados y poco exitosos en la década del setenta, se puede afirmar que no hubo en la Argentina un sistema de talleres de impresión profesional que mediara entre la creación de la imagen por parte del artista y su edición, como sucedió en otros países – especialmente de Europa y Estados Unidos–, sino que fueron los propios artistas quienes estuvieron a cargo de la impresión de las ediciones. El fenómeno de los talleres de edición en el país responde a un proceso más reciente, sostenido en especial desde los años 2000.

USOS, TÉCNICAS Y FUNCIONES

Desde las primeras décadas del siglo XX, y tomando como punto de partida su especificidad de obra original múltiple, el grabado fue considerado como una vía para la concreción de distintos programas o intervenciones sociales: fue, por ejemplo, fundamento para proyectos “civilizatorios” como aquellos sostenidos en los primeros años del siglo por Pio Collivadino –introducido de la enseñanza del grabado en metal en la Academia Nacional de Bellas Artes en 1905–⁵ o Mario Canale, quien desde la Sociedad de Grabadores (Imagen 1) que impulsaba propuso la realización de exposiciones en todo el territorio nacional para contribuir “a la reacción del gusto artístico en el país, desde la clase social más elevada, hasta el hogar más humilde, tomando como elemento el grabado en todas sus manifestaciones de arte; es decir, que nos proponemos llenar el lugar que nos

5 Cf. Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006.

corresponde en esta naciente democracia argentina”⁶. Transcurría el año 1916 y el aguafuerte y la xilografía eran un “arte nuevo”, aún sin especial valoración dentro de un campo artístico en consolidación.

SOCIEDAD DE GRABADORES

Fundada con el fin de difundir el grabado

COMISION DIRECTIVA:

Presidente	Eduardo Sivori
Vice Presidente 1º.	Mario A. Canale
“ “ 2º.	Ricardo Gutierrez
Secretario	Juan L. Bussallen
Tesorero	Hugo Garbarini

VOCALÉS:

Ramón Silva	Raúl Mazza
Valentin Thibon	Walter de Navazio
Antonio Sibellino	Nicolás Lamanna
Alejandro Hidalgo	

SECRETARIA:

FEDERICO LACROZE 2498

→ SALON MÜLLER ←

935 FLORIDA 935

EXPOSICIONES
DE ARTE MODERNO Y ANTIGUO
DE PRIMER ORDEN

La única Galería que tiene en exposición permanente para la venta obras de los artistas argentinos: Fernando Fader, C. B. de Quiros, Jorge Bermudez, A. Christophersen, Carnacini, Lopez Naguil, Navazio, etc.

Imagen 1 – Comisión Directiva de la Sociedad de Grabadores. Anuncio publicado en la revista *El Grabado*, n. 1, Buenos Aires, enero de 1916, s/p. Colección Fundación Espigas.

⁶ Anónimo, sin título, *El grabado*, n. 1, Buenos Aires, enero de 1916, p. 1. Sobre esta agrupación, cf. Silvia Dolinko, “Arte para todos”. *La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, FIAAR, 2003 y Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (ed.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

Sin embargo, frente a la creciente producción de las artes gráficas industriales y al “gusto pervertido” por el consumo de las masivas “cromolitografías de vistosos colores, chillones y desarmónicos”, el objetivo de los jóvenes artistas que conformaban esta Sociedad apuntó a desplegar una “campaña regeneradora del gusto artístico en todas las esferas sociales de nuestro suelo”⁷. (Imagen 2)



Imagen 2 – *El Grabado*, n. 1, Buenos Aires, enero de 1916, p. 5. Imagen: Mario Canale, *Sívori*, xilografía, 1916. Colección Fundación Espigas.

⁷ Anónimo, “Exposiciones de grabados”, *El grabado*, n. 1, Buenos Aires, enero de 1916, p. 3-4.

Otra finalidad ampliamente extendida del grabado fue su uso como vía para la ilustración literaria, instalando al discurso visual en el universo de la cultura letrada⁸. Esta función condicionó algunos de sus rasgos particulares, como el pequeño formato de las estampas debido al destino de la imagen: la página del libro o de la revista⁹. En verdad, este lineamiento ilustrativo implica una de las modalidades de más larga proyección en la historia del grabado occidental: si es bien sabido que se vinculó con la difusión del libro ya desde sus orígenes¹⁰, desde el siglo XIX la producción del peintre-graveur se vinculó muchas veces con la ilustración¹¹. La frecuente asociación entre artistas y escritores mantuvo al género del libro ilustrado como una producción específica dentro del campo gráfico. Esta vinculación también se produjo en el plano de

la historia gráfica argentina ya desde sus orígenes: las ilustraciones del guaraní Juan Yapari para el libro *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* del jesuita Juan E.

8 Una exhaustiva investigación sobre el tema en Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*, Buenos Aires, Cedodal, 2014.

9 El pequeño formato también se podía deber a las limitaciones físicas de la platina de la prensa de impresión, o a las dimensiones de las propias matrices.

10 Cf. el clásico texto de W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

11 Una referencia clásica es la edición de Adam Bartsch, *Le Peintre-graveur*, 21 vol., Viena, 1803-1821.

Nieremberg, editado en 1705, son mencionadas como el primer trabajo en grabado publicado en el territorio local¹².

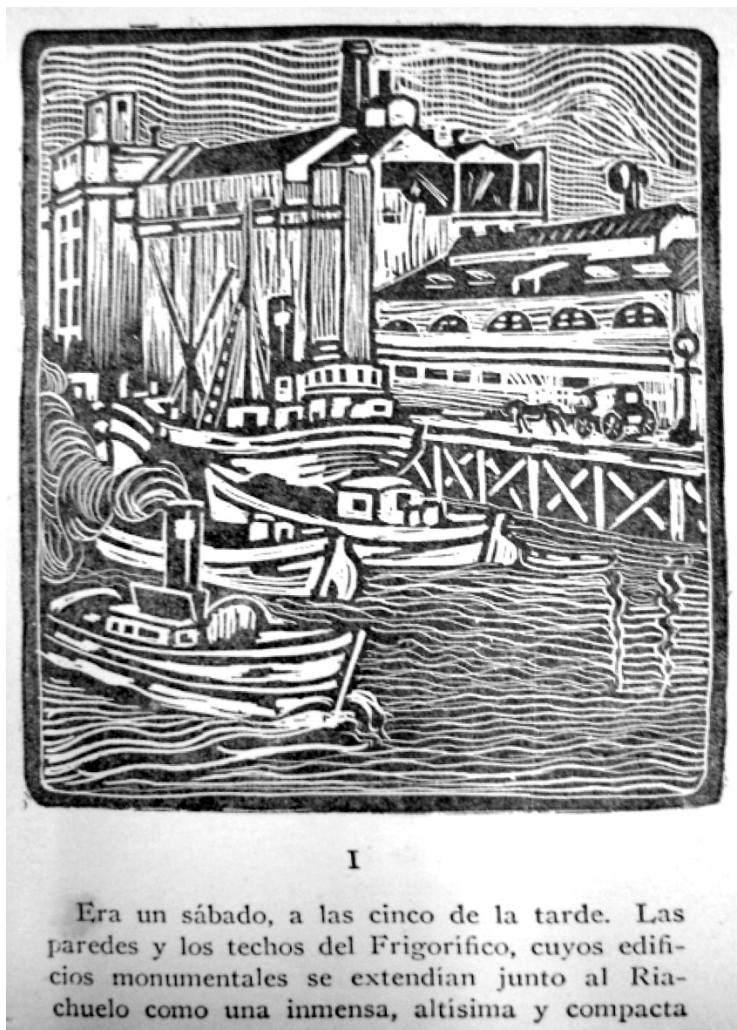


Imagen 3 – Adolfo Bellocq, ilustración para el libro de Manuel Gálvez, *Historia de Arrabal*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1922, p. 7.

¹² No resulta casual que una de sus imágenes, una impactante representación infernal, fuera portada del catálogo de la vasta exposición *El grabado en las ediciones argentinas*, organizada por Oscar Pécora y su Museo del Grabado en la Biblioteca Nacional de la Argentina en 1967, una muestra que presentó un exhaustivo panorama sobre esta cuestión, exhibiendo 529 ejemplos entre libros, revistas y carpetas de estampas.

La realización de grabados originales¹³ para ilustrar ediciones de libros fue una línea de trabajo sostenida en la primera mitad del siglo XX por numerosos artistas argentinos, entre los que se destacaron Alfredo Guido y Adolfo Bellocq (Imagen 3), quienes no sólo desarrollaron un vasto corpus de xilografías y litografías para acompañar la publicación de novelas, cuentos y poesías, sino que también afianzaron esta modalidad a través de su labor pedagógica en varias instituciones de enseñanza artística de Buenos Aires, donde ejercieron la docencia desde los años veinte hasta mediados de la década del cincuenta. En efecto, el encuadre del grabado como un arte de ilustración fue sostenido firmemente desde la orientación didáctico–académica: Grabado y Arte del Libro fue, hasta la renovación de los planes de estudio en 1957, la denominación que tuvo la materia en el programa de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, principal institución de formación artística en la Argentina, dirigida entonces por Guido y donde Bellocq fue profesor de la materia¹⁴.

13 Sobre la noción de *grabado original*, cf. 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, p. 165194.

14 La Academia o las Escuelas de Bellas Artes oficiales fueron los espacios hegemónicos para la formación de los grabadores en la Argentina durante ese período; fue recién en las últimas décadas del siglo XX cuando comenzaron a instalarse en el país otros espacios de formación profesional alternativos al sistema oficial, entre los que se destacó el taller de Alfredo

Era un sábado, a las cinco de la tarde. Las paredes y los techos del Frigorífico, cuyos edificios monumentales se extendían junto al Riachuelo como una inmensa, altísima y compacta.

Otro rasgo del grabado tradicional, fuertemente condicionado por la finalidad ilustrativa, fue el predominio de la resolución monocromática: sin dudas, una edición de imágenes basada en la impresión con tinta negra sobre papel resultaba un procedimiento sencillo, rápido y económico. Estampas xilográficas, litográficas o aguafuertes multiplicaron imágenes monocromáticas de sintéticos contrastes de planos o netos trazos lineales sobre fondos neutros. Aunque que existían excepciones –impresos decimonónicos en color, como las imágenes de Carlos Enrique Pellegrini o las primeras experimentaciones en el aguafuerte colorido realizadas por Alfonso Bosco a principios del siglo XX– el blanco y negro constituyó la norma, y el uso del color la excepción a una regla implícita que circunscribía al grabado a este restringido binomio. La lectura especializada sostenida en aquél momento remarcaba al factor cromático como un elemento vinculado a lo pictórico, tendiente a lo decorativo y extraño al mundo de lo gráfico: “el complemento de colores no aporta sino un valor accesorio y convencional a los ya concretados en la plancha incisa, y por otra parte, bajo el punto de vista ortodoxo de la técnica restan calidad y pureza al medio,

de Vincenzo establecido a principios de los años setenta.

invadiendo jurisdicciones que pertenecen a la pintura”, sostenía la lectura purista de Víctor Rebuffo, uno de los artistas más prolíficos en la historia del arte argentino, y uno de los nombres clave en la construcción de su tradición gráfica¹⁵. Abriendo las posibilidades en forma moderada, Fernando López Anaya –artista y maestro de varias generaciones de grabadores argentinos– planteaba que: “el grabado en color debe ser realizado en forma que no desvirtúe su condición de estampa”¹⁶. Cabe aclarar que esta situación no era excluyente del caso argentino: se puede consignar, por ejemplo, que en Estados Unidos fue fundada en 1939 la American Color Print Society con el objetivo de conformar un salón (National Color Print Exhibition) que aceptara sin inconvenientes los color prints, generalmente rechazados por los jurados de otros salones.

8 En la tradición del grabado, la condición figurativa fue un parámetro estricto: si la particularidad de este medio radicaba en su posibilidad de difundir en forma plural discursos narrativos, resultaba imperativo que esos contenidos multiplicados resultaran visualmente accesibles y de fácil decodificación. Que se lograra una imagen comprensible. Una excepción a esta regla figurativa fue la de las obras presentadas en la exposición realizada en Buenos Aires en diciembre de 1936, Dibujos y grabados

15 Víctor Rebuffo, “El grabado”, Buenos Aires, *Ars*, a. VII, n. 37, 1948.

16 En *Historia y técnica del grabado*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1955, p. 34.

abstractos, que Atilio Rossi organizara en la galería Moody. (Imagen 4) Sin embargo, si bien incluyó obras de Juan Bay y Lucio Fontana, se trataba en su mayoría de producción de artistas italianos¹⁷; aun considerando los enfrentamientos que esta muestra provocó entre distintos críticos de arte de la época –en especial, a partir del cuestionamiento del crítico Julio Rinaldini– la misma no produjo una fuerte impronta en el campo de la gráfica local¹⁸.

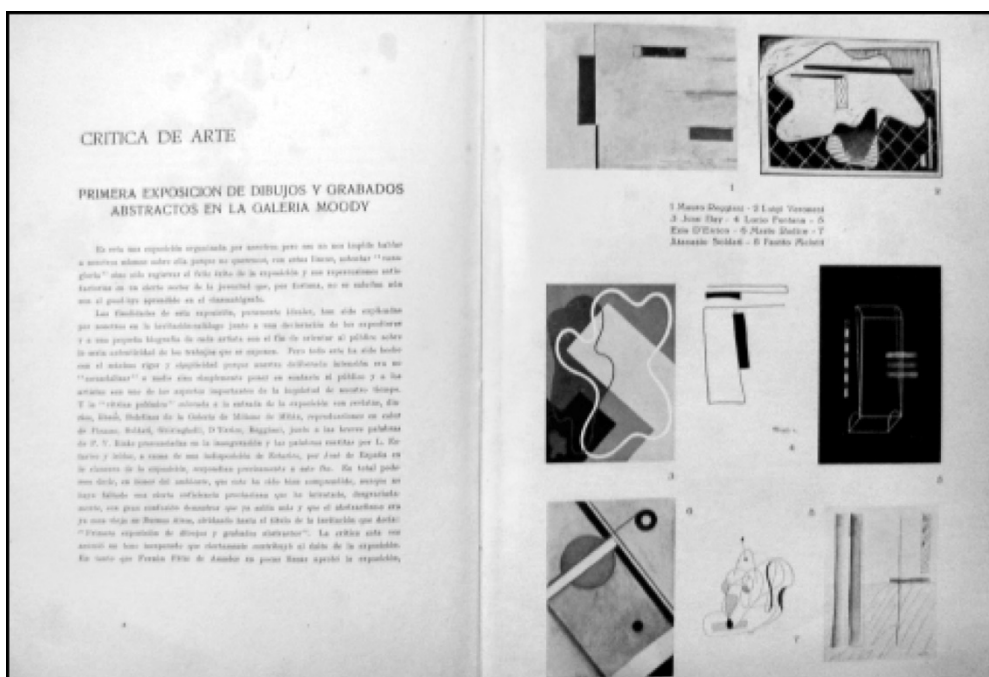


Imagen 4 – Atilio Rossi, “Primera exposición de dibujos y grabados abstractos en la galería Moody”, *Sur*, a.VII, n. 28, enero de 1937, p. 94-95.

17 Ezio D'Errico, Fausto Melotti, Mario Radice, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati y Luigi Veronesi.

18 Cf. las posiciones de Rinaldini y Rossi recogidas en Patricia M. Artundo y Cecilia Lebrero (orgs.), *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2007, p. 262-270.

Así, se puede afirmar que frente a la incuestionada e inamovible modalidad de representación figurativa y narrativa que permeó la tradición del grabado, no se realizaron grabados abstractos en la Argentina hasta entrados los años cincuenta, cuando la abstracción ya funcionaba como código hegemónico para una definición de la modernidad en clave visual¹⁹; fue recién entonces cuando, con obras como las de Beatriz Juárez, Mabel Rubli, Luis Seoane o Alfredo de Vincenzo, entre otros, comenzaron a desarrollarse estampas que indagaron en las poéticas de la abstracción. (Imagen 5)



Imagen 5 – Mabel Rubli, *Urano*, 1959, aguatinta.

19 Cf. María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

El exclusivo imaginario figurativo y su acotación a un abanico temático fue demarcado ya en las primeras décadas del siglo XX, sostenido a partir de estrictos lineamientos iconográficos y técnicos que, aunque no fueran enunciados en forma explícita, operaron como parámetros regulatorios para (o por) los artistas grabadores argentinos. En 1935, desde las páginas de una revista especializada –editada en la Escuela Profesional de Artes Decorativas Fernando Fader– Adolfo Bellocq circunscribía los tópicos gráficos a “paisajes, aspectos de nuestras ciudades y sus costumbres, reflejos del espíritu y la vida provinciana, y en general de todo aquello que es característicamente nuestro y que viene a engrosar el caudal artístico y documental de nuestro país”²⁰. (Imagen 6)



Imagen 6 – Adolfo Bellocq, “El grabado y la ilustración”, *Arte y decoración*, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1935.

20 Adolfo Bellocq, “El grabado y la ilustración”, *Arte y decoración*, Buenos Aires, agosto- setiembre de 1935.

Estas temáticas resultaban contemporáneas de otro tipo de repertorio iconográfico ampliamente abordado por muchos de los grabadores activos entonces en la Argentina, entre ellos el propio Bellocq: el grabado de contenido político y social.

Precisamente, si se considera la cualidad multiejemplar del grabado y su posibilidad de difundir imaginarios en forma amplia como rasgo específico para demarcar su canon, es necesario destacar que fue la circulación de imágenes de denuncia, resistencia y oposición uno de los aspectos más reconocidos de esta tradición.

A partir de la potencial circulación seriada de discursos artísticos de cuestionamiento y oposición, la idea del grabado como arte comprometido constituye un topos desde el cual se ha entendido frecuentemente a esta producción.

Así, la estampa múltiple resultó una vía privilegiada para la transmisión de imágenes críticas o, más específicamente, de la propagación de contenidos sociales, políticos o militantes en vistas del potencial efecto movilizador de su circulación plural.

También en este sentido contribuyeron en gran medida sus características técnicas: su sencillez de realización, el reducido costo del material, la posibilidad de efectuar ediciones amplias impresas en forma veloz y fácilmente

transportable. Los grabados se pudieron convertir de ese modo en armas de tinta y papel²¹.



Victor Rebuffo, *Caña de azúcar*, 1946

21 Una lectura reciente del grabado social en la Argentina, en su relación con diversas producciones del campo artístico argentino en Laura Malosetti Costa y Silvia Dolinko, *La Protesta. Arte y política en la Argentina*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores, 2014.

GRABADO SOCIAL, ENTRE LO LOCAL Y LO INTERNACIONAL

Entre la denuncia y el testimonio, muchas estampas multiplicaron a lo largo del período abordado imágenes que daban cuenta de posicionamientos políticos y de crítica social respecto de los cambios sociales y de las duras condiciones de vida para las clases trabajadoras. Los talleres, el puerto y otros escenarios de la sufrida cotidianeidad de las clases bajas; vistas de la calle como escenario de reuniones y de acción política, pero también como el ámbito de desarrollo de una cultura popular; registros de los barrios, de las “luces del centro” y del hombre alienado en la gran urbe, testimonios visuales de su esfuerzo y desesperación, fueron tópicos que entramaron una puesta en imagen de las lecturas sobre la ciudad como matriz para la conformación de una sensibilidad moderna y del devenir existencial de los sujetos.

En este sentido, resultan emblemáticas las xilografías de

Víctor Rebuffo sobre el puerto, los suburbios o la taberna como lugar de encuentro y también “de perdición”. También son significativas las litografías de Guillermo Facio Hebequer sobre distintos aspectos de la ciudad en la serie Buenos Aires, con su representación de las novedades de la modernización y también de las miserias urbanas: la gran estación de tren y el cementerio, el music hall y el Puente Brown situado en el barrio de La Boca, zona de vivienda y trabajo identificado por entonces con el proletariado, su vida cotidiana y sus luchas (Imagen 7)²².

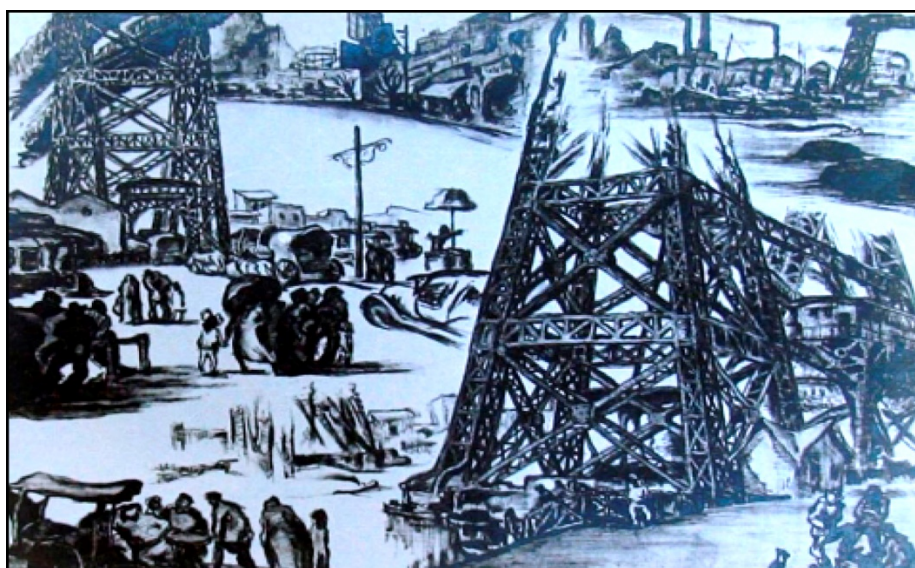


Imagen 7 – Guillermo Facio Hebequer, *Puente Brown*, de la serie Buenos Aires, litografía, 1933.

22 Si bien el nombre verdadero es Puente Transbordador Nicolás Avellaneda, ha sido denominado en muchas ocasiones como Puente Brown por conectarse con la avenida Almirante Brown del barrio de La Boca. La enorme construcción de hierro, inaugurada en 1914 y en uso hasta 1960, atraviesa el Riachuelo y conecta a la ciudad de Buenos Aires con la Isla Maciel, otro ámbito fabril y proletario.



Imagen 8 – Santiago Minturn Zerva, *Calle de pueblo (Funes)*, 1940, xilografía.

También pertenece a esta serie la estampa *Calle Corrientes*, correspondiente al centro de la ciudad en donde, bajo los carteles con luces de neón que anuncian espectáculos de cine o teatro protagonizados por grandes estrellas del espectáculo nacional e internacional (Enrique Muiño, Jean Harlow) junto a la representación de una monumental prostituta como emblema del ser humano en tanto objeto de consumo: el fetichismo como clave para una denuncia del capitalismo. Dentro de esta misma línea

iconográfica también se puede pensar a las vistas de la periferia porteña desplegadas, por ejemplo, en la obra de Mario Cecconi o, o del suburbio de la ciudad de Rosario en las estampas de Juan Grela, Gustavo Cochet o Santiago Minturn Zerva (Imagen 8)²³.



Imagen 9 – Carlos Giambiagi, *Campesina*, s/f, xilografía.

23 Sobre Grela, cf. Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997 ; Jorge M. Taverna Irigoyen y Emilio Ghilioni, *Juan Grela G. Obra gráfica*, Rosario, UNR-Laborde, 2008.

Las imágenes de los trabajadores realizando o padeciendo sus tareas o bien en pie de lucha, como así también las madres indigentes y o los desposeídos, fueron otros ejes temáticos desarrollados desde el grabado social; la representación de las actividades de obreros, campesinos (como en la obra de Rebuffo o Giambiagi) (Imagen 9) u oficinistas (representados por Clement Moreau, artista alemán exiliado y activo en la Argentina durante los años del nazismo) es asociable a otra lectura en clave intimista de este mismo tópico, como los ajados rostros de ancianos que bien pueden ser entendidos en tanto indicadores de las marcas del tiempo y de los efectos de la dureza del trabajo, tal como desarrolló Lino Enea Spilimbergo en algunos de sus aguafuertes²⁴. (Imagen 10)

Son probablemente las imágenes de denuncia aquellas que constituyeron el núcleo temático que tuvo mayor reconocimiento de entre aquellos desplegados desde la gráfica social. En el marco de la conocida como la “década infame” –los años treinta argentinos signados por el fraude electoral, la política de persecución ideológica especialmente enfocada hacia las clases populares y por el avance de las corrientes del fascismo local– y de sus continuas manifestaciones sociales, huelgas obreras y

24 Es interesante señalar que las representaciones de personas ancianas cuyos rostros denotan el sufrimiento de toda una vida de trabajo aparecen solo en la obra gráfica de Spilimbergo, más no así en sus reconocidas pinturas.

luchas populares, las estampas plantearon duros cuestionamientos respecto de la pauperización proletaria del período.



Imagen 10 – Lino Enea Spilimbergo, *Viejos compañeros*, 1922, aguafuerte. Col. Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosario.

Desde mediados de esa década, la conmoción ante eventos internacionales la Guerra Civil Española, la llegada

al país de exiliados y refugiados y la inminencia de la Segunda Guerra Mundial también generaron respuestas gráficas a modo de testimonio y denuncia.



Imagen 11 – Pompeyo Audvert, *Boicot*, 1936, linóleo. Colección Rabendo.

En esos tiempos se conformó la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE); tanto en sus publicaciones –las revistas *Unidad*. Por la

defensa de la cultura (1936–1937) y Nueva Gaceta (1941–1943)– como en sus eventos, organización de salones de arte y conferencias, la AIAPE proclamaba una acción de resistencia ideológica en pos de la defensa de una cultura amenazada por los fascismos.

En este sentido, Pompeyo Audivert brindó apoyatura visual a la agrupación a través de la realización de afiches, a la vez que sostuvo una puesta en imagen de la lucha en contra del nazismo y el fascismo, como en la estampa Boicot, en donde un robusto obrero rompe con su maza la figura de una cruz esvástica, mientras que un rayo atraviesa y destruye un fasces (o haz de lictores), símbolo procedente del antiguo Imperio Romano apropiado por entonces como ícono del gobierno de Benito Mussolini. (Imagen 11)

Fue en el marco de un emprendimiento de Ediciones Unidad, vinculada a la AIAPE, donde se publicó una carpeta de catorce grabados de artistas como Audivert, María Carmen Aráoz Alfaro, Juan Berlingieri, Adolfo Bellocq, Juan Carlos Castagnino, Guillermo Facio Hebequer, Ramón Gómez Cornet, José Planas Casas, Víctor Rebuffo, Lino Enea Spilimbergo y Demetrio Urruchúa.

El prólogo de Cayetano Córdova Iturburu señalaba que el grabado era entonces un “arte social que aspira a revelar plásticamente este clima convulsionado de la posguerra, de la crisis, de la decrepitud de un mundo; pero que aspira, también, a mostrarnos el puño de la vindicta y la sonrisa de

la solidaridad humana en la esperanza de lo que debe llegar a su hora [...]

El arte no quiere permanecer neutral. No quiere, hoy menos que nunca, mantenerse por encima de la refriega que divide a los hombres.

Aspira a reflejar la convulsa y dramática realidad de la hora dolorosa y bella en que vivimos y actuar en función del deber, que asumen los mejores, de participar en la contienda”.



Imagen 12 – Antonio Berni, sin título [*Abajo la Guerra*], ca. 1936, aguafuerte.

Fue en esta publicación donde se incluyó un aguafuerte de Antonio Berni –primer ejemplo de estampa política del artista rosarino de la que tenemos registro hasta la fecha–,

en donde sostenía un contundente “Abajo la guerra” en forma de pancarta en medio de una manifestación popular²⁵. (Imagen 12)

En forma contemporánea, Gustavo Cochet desarrolló su serie de treinta aguafuertes de los Caprichos con los que dio su testimonio sobre la guerra civil española –más precisamente, del frente catalán–, realizada e impresa en forma contemporánea al desarrollo de esos sucesos bélicos. Es evidente que los Caprichos remiten a la producción goyesca: por una parte, el título alude a la célebre serie homónima del artista español, por otra parte, las imágenes dialogan con la iconografía de Los desastres de la guerra, denominados inicialmente por el propio Goya como Caprichos²⁶. Bajo la referencia a la FAI (Federación Anarquista Ibérica) a la que Cochet adhería, la invocación al artista aragonés se hace explícita en la primera de las planchas, donde desde una cartela refiere a que: “mis Caprichos como los de Callot y Goya son el reflejo de los horrores de la guerra, sus miserias y angustias como así las esperanzas y heroísmos de un pueblo que se repite en la historia y se repetirá siempre mientras domine la maldad en

25 Berni, uno de los más destacados artistas argentinos del siglo XX, sostuvo una producción dispar dentro del grabado hasta el año 1962, cuando obtuvo el Gran Premio en Grabado en la Bienal de Venecia ; a partir del impacto generado por esa distinción, produjo a lo largo de los años sesenta un vasto corpus de estampas xilográficas experimentales.

26 Cf. Sigrun Paas-Zeidler, *Goya. Caprichos. Desastres. Tauromaquia. Disparates*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 93.

los hombres”²⁷. (Imagen 13) Mientras que en la célebre estampa goyesca “el sueño de la razón produce monstruos”, en el conjunto de Cochet se incluye el abominable Sueño fascista.

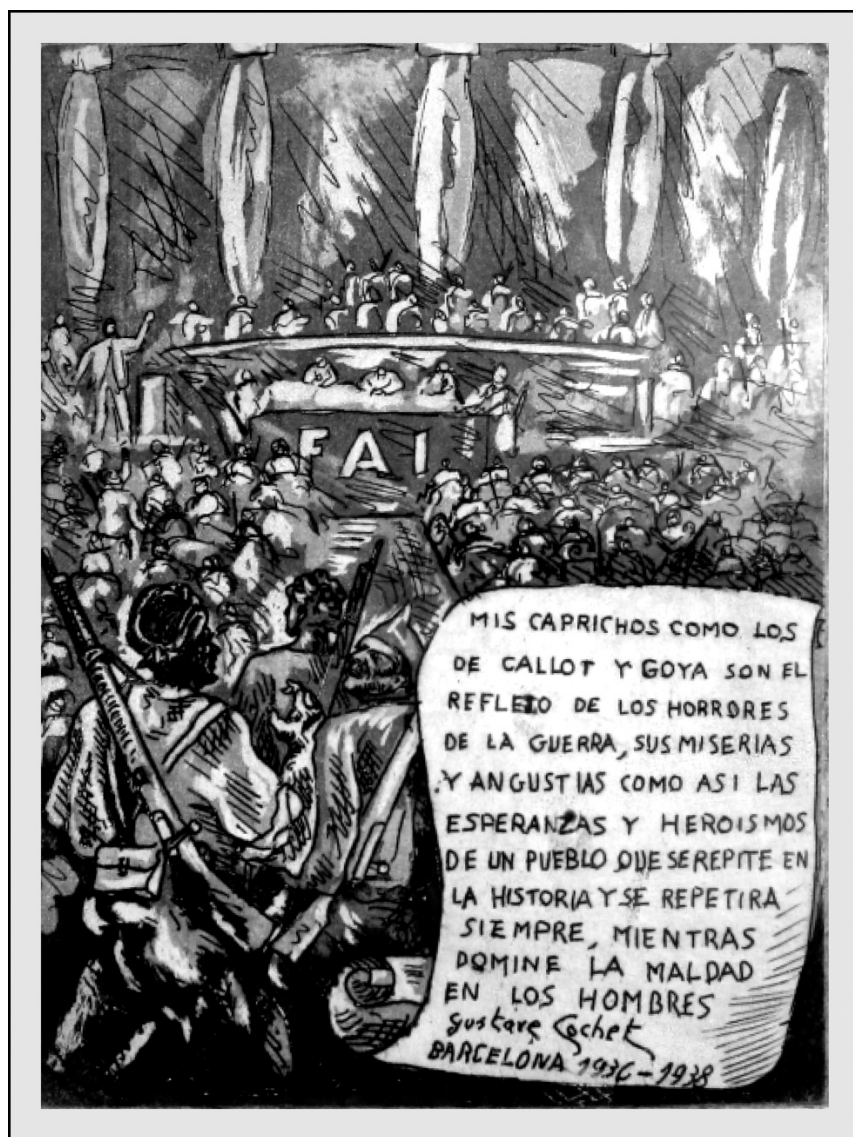


Imagen 13 – Gustavo Cochet, *Mis grabados como los de Goya y Callot*, aguafuerte y aguatinta. Serie de los Caprichos. Col. Museo Cochet, Funes.

27 Una edición reciente a cargo del Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe, *Gustavo Cochet, Caprichos. Estampas 1936/1938*, Santa Fe, 2014.

La mención recurrente –histórica e historiográfica– a Goya, como así también a Daumier, sintetizó el ideal del sentido social del grabado: la alusión frecuente a estos artistas–referentes operó como clave ideológica en la construcción del canon del grabado comprometido²⁸. Estos nombres fueron retomados hace algunos años por Eva Cockroft para aludir a la condición del medio gráfico como “el único acercamiento apropiado para la expresión artística de temas sociales”: “A causa de la dominancia en la pintura y la escultura del abstraccionismo, la mayor parte del arte latinoamericano de conciencia social expuesto en los Estados Unidos durante los años cincuenta era de artistas gráficos y no de pintores. En la tradición de Goya y Daumier, quienes habían establecido la legitimidad de imágenes enojadas, mordaces y satíricas para criticar asuntos políticos y sociales, el comentario social era [más] aceptable en las artes gráficas que en la pintura”²⁹. En su lectura, la autora señala una implícita escisión entre el arte “autónomo” y el “comprometido”, planteando una división del trabajo artístico en el que el plano social –regresivo, en términos modernistas– correspondería a la esfera de producción del

28 Referentes que continuaban vigentes cuando, por ejemplo, luego de obtener el Gran Premio en Grabado en la Bienal de Venecia, Berni era presentado como “un “Daumier sudamericano”, Georges Peillex, *Art Actuel*, n. 24, 1962.

29 Eva Cockroft, “Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social : 19201970”, en AA.VV., *El espíritu latinoamericano : arte y artistas en los Estados Unidos, 19201970*, New York, Museo de Artes del Bronx- Harry N. Abrams, 1988, p. 206.

arte gráfico, en este caso, latinoamericano.

Sin embargo, el arco de referentes para los artistas de la tradición del grabado argentino resultó más amplio, y las imágenes de algunos gráficos alemanes como Otto Dix, George Grosz o Kathe Kollwitz, del flamenco Frans Masereel, o del mexicano José Guadalupe Posada y, un poco después, de los miembros del Taller de Gráfica Popular, también consolidaban la idea del grabado como vehículo para la difusión del discurso social o comprometido. Si la recepción de los mexicanos resulta un poco más tardía³⁰, las obras de estos artistas europeos circularon fluidamente en Buenos Aires ya desde fines de los años veinte. Especialmente las obras de Kollwitz eran bien conocidas tanto por su publicación en revistas como por su presentación en exposiciones. Justamente a raíz de una exhibición de esta artista alemana, en diciembre de 1933, Demetrio Urruchúa sostenía que “esta notable grabadora ocupa, conjuntamente con Grosz y Masereel, un puesto de combate en la avanzada contemporánea del arte, con el espíritu y las fuerzas renovadoras de la causa

30 En 1943, Luis Seoane publicó en la Colección Mar Dulce de Editorial Nova un ensayo sobre “Las calaveras y otros grabados de José Guadalupe Posada”. En agosto de 1948 se realizó en Buenos Aires la exposición *Grabados mexicanos de artistas integrantes del Taller de Gráfica Popular y Estampa mexicana*, en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), que contó con una presentación de Antonio Berni. Cf. *Anuario Plástica*, Buenos Aires, 1948, p. 98.

revolucionaria”³¹. Fueron las imágenes de Kollwitz, basadas en una iconografía tradicional de la historia del arte con temas como Madre e hijo o sus representaciones de las luchas obreras que se enmarcaban en una línea de protesta y denuncia por las difíciles condiciones de los trabajadores, aquellas que impactaron especialmente en la obra de Guillermo Facio Hebequer.

Miembro destacado del conjunto de artistas activos en las primeras décadas del siglo XX que la historiografía ha dado en conocer como “Artistas del Pueblo”³², Facio Hebequer desplegó junto con José Arato, Adolfo Bellocq y Abraham R. Vigo un programa tendiente a “interpretar la conciencia del pueblo”³³ especialmente a partir de las variables de la obra gráfica. Su representación de obreros, ancianos y niños humildes, vagabundos y personajes del arrabal, madres en lucha y manifestaciones proletarias fue realizada en especial en grabado en metal y litografía debido a su posibilidad de multiplicar su llegada a un público popular; a la vez, desde el uso de estas modalidades, estos artistas

31 D.U.C. [Demetrio Urruchúa], “Artes Plásticas”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, Buenos Aires, a. 3, n. 30, diciembre de 1933, p. 46.

32 Patrick Frank, *Los Artistas del Pueblo. Prints and Workers' Culture in Buenos Aires, 1917/1935*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2006 ; Miguel A. Muñoz, *Los Artistas del Pueblo, 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación Osde, 2008.

33 Guillermo Facio Hebequer, *La Vanguardia*, 1 de mayo de 1929; reproducido en *Sentido social del arte*, Buenos Aires, *La Vanguardia*, 1936, p. 33.

reivindicaban al arte como oficio manual, vinculando su propuesta a la lectura anarquista sobre el sentido de esta producción. Sin embargo, fallecido Arato en 1929, las trayectorias de los restantes miembros de la agrupación fueron tomando perfiles diferenciados.

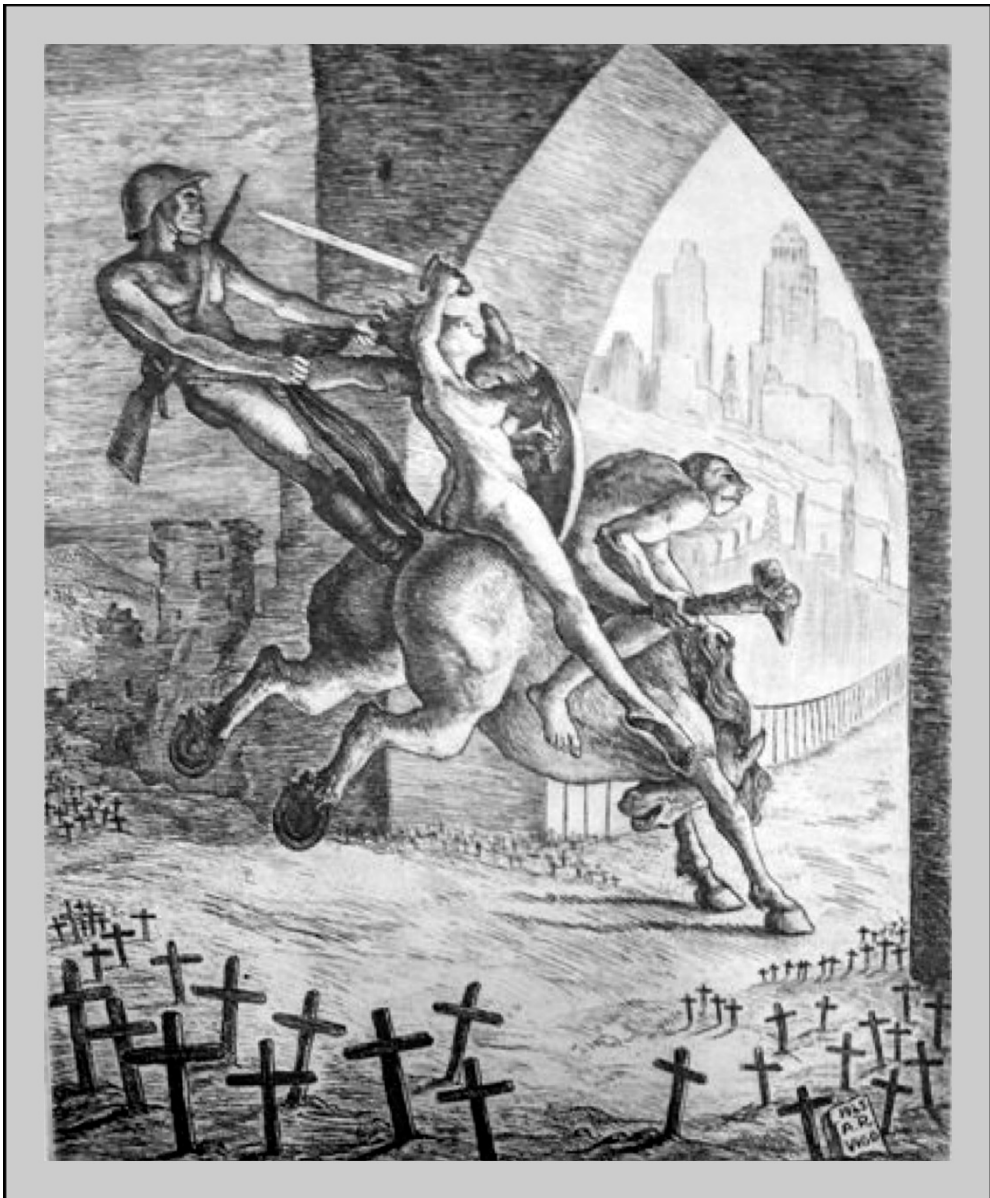


Imagen 14 – Abraham Vigo, *Nazifascismo*, 1945, aguafuerte.

En el marco de su estrecha participación en el Partido Comunista, Vigo continuó con sus imágenes sobre oradores

políticos, como *El agitador* (1933) o de denuncia sobre la explotación capitalista, las luchas obreras y los efectos del Nazifascismo (1945) (Imagen 14).



Imagen 15 – Guillermo Facio Hebequer, *El conventillo* [*El velorio*], ca. 1930, litografía.

Bellocq se incorporó rápidamente al circuito oficial: recibió el Primer Premio al grabado en el XIX Salón Nacional de 1929 y también enseñó hasta 1955 en el taller de Grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes; en su producción alternó imágenes de contenido social, como el antibelicista *Equilibrio mecánico* (1940) o *Asilados* (1941), con otras obras dentro de los lineamientos del grabado de

ilustración y “académico”, como ya se ha comentado³⁴.

En particular, a principios de los años treinta, Facio Hebequer gozó de un extendido consenso respecto de la trascendencia social de su obra gráfica. En esos tiempos signados local e internacionalmente por la crisis socioeconómica, por los debates sobre las posibilidades del arte revolucionario y los alcances de la lucha antifascista, el artista desarrolló litografías y dibujos donde representó las difíciles condiciones de la clase obrera y los desposeídos, como en las series *La mala vida*, *Apuntes de la calle* y *El conventillo* (Imagen 15). La imagen de pesadumbre que atraviesa este período de su obra mutó en sus últimas imágenes –entre 1933 y 1935, año de su fallecimiento–, trocando el registro de denuncia de la marginalidad y la indigencia por una presencia progresiva del obrero en actitud combativa, como en la saga litográfica de 1933 *Tu historia compañero*. Eran momentos en los que Facio Hebequer reforzaba su discurso anti-institucional y el tono militante de su obra; tiempos en los que el artista salía a exponer sus grabados en “la calle verdadera”³⁵. Así, rotaba

34 Adolfo Bellocq, “El grabado y la ilustración”, *op. cit.*

35 “En 1933 salgo de nuevo a la calle. Pero ahora es la calle verdadera. Cuelgo mis grabados en los clubes, bibliotecas, locales obreros. Los llevo a las fábricas y sindicatos y organizamos en todos ellos conversaciones sobre arte y realidad, sobre el artista y el medio social. En todas partes destruimos un poco la creencia en el artista como hombre superior, y en todas, buceando en la entraña misma de la creación artística, la vinculamos a la ubicación especial de su época. Desde Isla Maciel a Mataderos, todos los barrios porteños han recibido nuestra visita”. Guillermo Facio Hebequer,

sus obras a bordo de un camión por plazas, puertas de algunas fábricas y sedes de organizaciones obreras y partidarias³⁶. Estos desplazamientos del artista pueden asociarse al auge de las nuevas redes de la sociabilidad popular urbana que se desarrollaban desde los años veinte en Buenos Aires: centros de fomento barriales, asociaciones y bibliotecas populares, muchas de ellas impulsadas por disposiciones del Concejo Deliberante y la acción del Partido Socialista. Fue en esos centros donde Facio Hebequer dictó conferencias como “La realidad social en la obra de Rembrandt, Callot y Goya” o “Apuntes de la época del dolor social”³⁷.

La toma de posición de este “artista–militante” por un arte de contenido político se manifestó especialmente a través del protagonismo en sus imágenes de la figura del obrero combativo y heroico³⁸. Este era el sentido de su serie

“Autobiografía”. Reproducida en catálogo *G. Facio Hebequer. Exposición retrospectiva 1914-1935*. Buenos Aires, Honorable Concejo Deliberante, 1935, p. 4.

36 Cf. Enrique Pichón Riviere, “La muestra de Facio Hebequer”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n. 19, noviembre de 1932, p. 29.

37 Puede consultarse el nutrido corpus documental del Archivo Guillermo Facio Hebequer en el área de documentación del Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori de la ciudad de Buenos Aires. Agradezco a Silvia Marrube por el acceso al mismo.

38 La relevancia de la figura y obra de Facio Hebequer tomó mayor dimensión al momento de su fallecimiento, cuando fue homenajeado por distintas agrupaciones partidarias y sociales, y su obra fue reproducida en medios de diversas orientaciones ideológicas. Cf. Silvia Dolinko,

de seis litografías Bandera Roja donde ponía en imagen el canto revolucionario: *La hora de la revancha, En los campos... y en los mares, En los talleres..., y en las minas, Bandera roja triunfará* (Imagen 16).

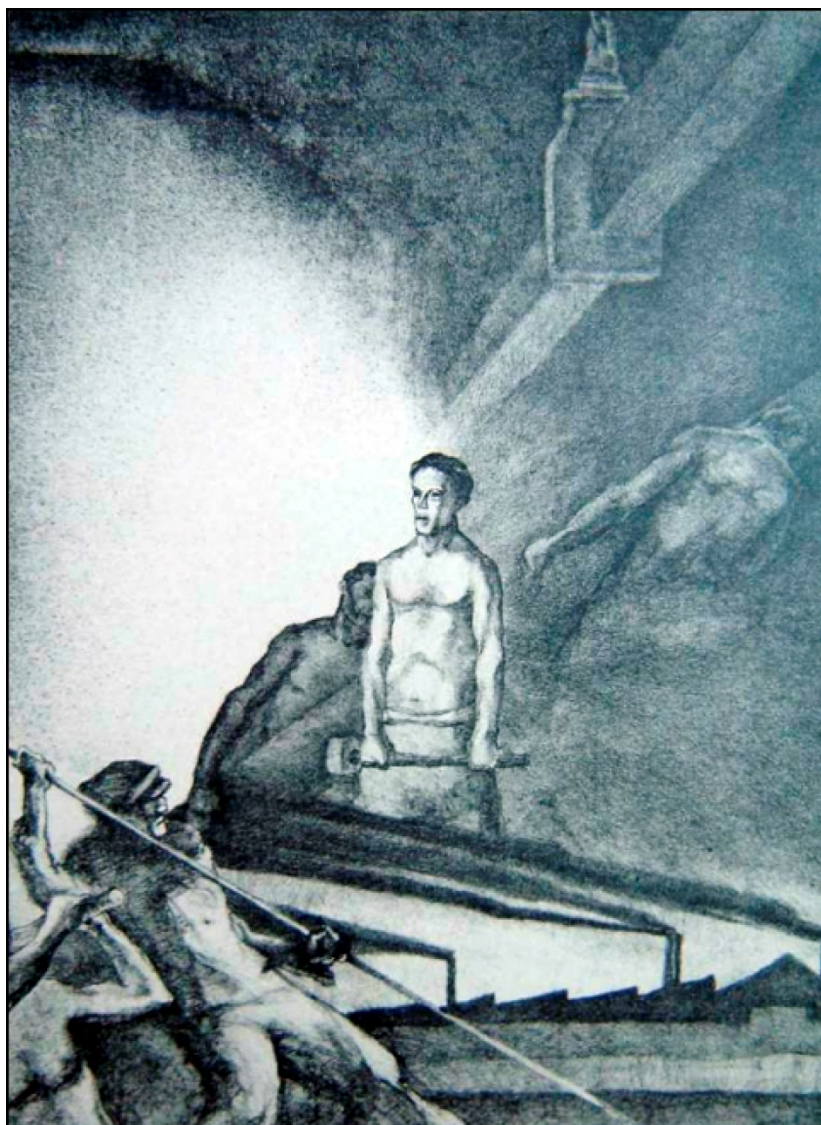


Imagen 16 – Guillermo Facio Hebequer, *En los talleres...*, de la serie Bandera roja, 1933, litografía.

“Guillermo Facio Hebequer, entre la militancia y el mito”, en Fernando Guzmán, Gloria Cortés y Juan Manuel Martínez (comp.), *Arte y crisis en Iberoamérica*, Santiago de Chile, Ril editores, 2004, p. 287-293.

Los obreros en los talleres o los campos se encuentran interpretados en actitudes expectantes; sus torsos desnudos son masas sólidas, rígidas, casi pétreas, que refuerzan una lectura más bien estática; por el contrario, en las imágenes más combativas predominan grupos dinámicos de hombres con sus brazos en alto, portando armas y banderas revolucionarias.

En tiempos de alta conflictividad social y de conformación de los Frentes Populares, estas imágenes de Facio Hebequer fueron reproducidas en publicaciones dirigidas a lectores políticamente diferenciados dentro del arco de la izquierda en la Argentina y vinculadas a distintas orientaciones partidarias –anarquistas, socialistas, comunistas–, tendiendo así a la conformación de un campo de intercambios artísticos dinámico y entrelazado más que a una división tajante derivada de las propuestas editoriales e ideológicas³⁹. En verdad, Facio Hebequer fue uno de los muchos grabadores que participaron con sus imágenes en revistas y libros, medios gráficos comprendidos como uno de los principales espacios de visibilidad y circulación para el grabado en nuestro país.

39 Siguiendo a Roger Chartier, si las obras y los objetos producen su campo social de recepción más de lo que son producidos por divisiones cristalizadas y previas, cabe entonces considerar las diferenciaciones culturales no como la traducción de divisiones estáticas y fijas sino como el efecto de procesos dinámicos. En *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Barcelona, Gedisa, 1999, p. 60.

ESPACIOS DE VISIBILIDAD

La obra gráfica tuvo una fuerte presencia en las publicaciones político–culturales argentinas de las primeras décadas del siglo XX. Ganando una mayor circulación al potenciarse su inherente multiplicidad, los grabados daban apoyo o anclaje visual a los planteos sostenidos desde los textos, imbricando así su proyección ampliada de un discurso social con su histórica y ya mencionada función ilustrativa. En *La Campana de Palo*, los grabados propagaban en los años veinte el imaginario político anarquista y a la vez significaban una fuente de recursos para el mantenimiento de emprendimientos editoriales⁴⁰. En *Metrópolis* fueron constantes las alusiones a la obra, figura y actividades públicas de Facio Hebequer; en esas páginas, Elías Castelnuovo sostuvo que ese “pintor del bajo

40 Cf. Patricia Artundo, “*La Campana de Palo* (1926-1927) : una acción en tres tiempos”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n. 208-209, julio-diciembre de 2004, p. 773-793.

fondo porteño” podría ser considerado “el Máximo Gorky de la pintura argentina”⁴¹. Los grabados también tuvieron un lugar destacado en las ediciones de Claridad⁴². En otras revistas de la década del treinta, como Contra. La revista de los franco-tiradores –dirigida por Raúl González Tuñón en 1933– Nervio o la ya mencionada Metrópolis, se reprodujeron gran cantidad de obras gráficas de Audivert, Facio Hebequer, Rebuffo, Sergi, Urruchúa, Vigo, entre otros, leídas como una contribución a la conformación visual de un imaginario político (Imagen 17). Estas publicaciones periódicas fueron marco para diálogos visuales entre artistas locales y europeos, especialmente en tiempos de reposicionamientos políticos frente al avance del fascismo y la llegada al país de exiliados europeos⁴³. Obras de Masereel, Kollwitz o Grosz compartieron el espacio de las revistas con imágenes de Rebuffo, Sergi o Audivert, artistas

41 Elías Castelnuovo, “Un pintor del bajo fondo porteño”, *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, Buenos Aires, a. 1, n. 2, primera quincena de junio de 1931, s/p [17-24]. Estas ideas de Castelnuovo también se encontraban en “Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebequer”, *Inicial*, Buenos Aires, setiembre de 1924, p. 48.

42 Sergio Baur (cur.), *Claridad. La vanguardia en lucha*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

43 Cf. Diana B. Wechsler, “Imágenes en el campo de batalla”, en *Fuegos cruzados. Representaciones de la guerra civil española en la prensa argentina (1936-1939)*, Córdoba, Fundación de Artes Plásticas Rafael Boti, 2005; Marcela Gené, “Diálogos entre buriles y gubias. Realismo y surrealismo en el grabado argentino”, en *Territorios de diálogo. Entre los realismos y lo surreal*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2006, p. 137-143.

que se habían radicado en la Argentina a principios de siglo XX, iniciando o desarrollando sus respectivas carreras en el campo cultural local.



Imagen 17 – *Nervio*, a. 4, n. 38, mayo de 1935. Derecha : portada con monocopia de Demetrio Urruchúa. Izquierda, contratapa con xilografía de Pompeyo Audivert.

Distinta fue la situación de aquellos que, escapando de la persecución fascista, falangista o nazi, se incorporaron a la trama del campo gráfico local desde mediados de los años treinta, como el italiano Attilio Rossi. Este fue también el caso de Luis Seoane quien, nacido en la Argentina en el seno de una familia gallega y formado artística y profesionalmente en Galicia, regresó al país con el estallido de la Guerra Civil Española; su obra gráfica tuvo un lugar

destacado en algunas de las editoriales locales que llevaban adelante exiliados españoles desde principios de los años cuarenta, como Losada, Emecé o Nova. En esta trama también se destacó el dibujante y grabador alemán Clément Moreau quien, exiliado en Argentina desde 1935, tuvo una intensa participación en el campo local, sobre todo desde sus trabajos en publicaciones como Izquierda. Crítica y Acción socialista, Unidad. Por la defensa de la cultura, Argentinisches Tageblatt, La Vanguardia o Argentina Libre, en donde tuvo un espacio permanente como ilustrador⁴⁴. También Gustavo Cochet tuvo por esos años un rol activo entre Argentina y Europa: con actuación artística en Barcelona y París, fue el único artista argentino incluido en el connotado Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 y uno de los pocos extranjeros junto a Alexander Calder⁴⁵. A fines de los años treinta, su Monstruo de la guerra, incluido en el libro Sesenta y cinco grabadores en madera. La xilografía en el Río de la Plata⁴⁶, no dejaba margen a dudas sobre el sentido

44 Véase *Clément Moreau. Con el lápiz contra el fascismo*, Buenos Aires, Goethe-Institut y Fundación Banco Patricios, 1994; Marcela Gené, “Impresos bajo fuego. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941), en *Impresiones porteñas... op. cit.*, p. 265-292.

45 Expone el aguafuerte *Vista del canal*. Cf. *Pabellón Español 1937. Exposición Internacional de París*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1987, p. 197.

46 Oscar Pécora y Ulises Barranco (eds.), *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Ediciones Plástica, 1943.

de esta tradicional alegoría sostenida –también aquí, como ya había sucedido en la serie de Caprichos ya comentada– en clave goyesca.

Si la circulación de las obras gráficas de artistas europeos resultó un fenómeno en aquellos años, cabe señalar que el mismo no se acotó al ámbito argentino, sino que existieron circunstancias similares en otras escenas latinoamericanas: mientras que Gabriel Peluffo Linari menciona que hacia fines de los años veinte aparecen en la prensa uruguaya reproducciones de xilografías alemanas y nórdicas con connotaciones de crítica social⁴⁷, estas obras también eran destacadas dentro de ciertos círculos de Brasil. En este sentido, es relevante señalar que el primer texto de Mário Pedrosa sobre artes plásticas refería a “las tendencias sociales del arte y Kathe Kollwitz” a partir de la influyente exposición de la grabadora en el Clube dos Artistas Modernos de Sao Paulo en 1933; allí, el crítico sostenía que “a arte social hoje em dia nao é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma”.

La imagen gráfica de Kollwitz tuvo particular impacto en la obra de Facio Hebequerr, como puede comprobarse en obras como Hambre y guerra (ca. 1932), donde retoma un topos desplegado en numerosas obras de la artista

47 Gabriel Peluffo Linari, *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003, p. 17-19.

alemana: la madre ante los horrores de la conflagración bélica. En este caso, Facio Hebequer representa a una mujer sufriente, desgarrada de dolor, que sostiene con sus manos huesudas el cadáver de su pequeño niño, mientras otro de sus hijos, de cuerpo desnudo y raquítico, se aprieta contra sus ropas ante el avance represivo de un soldado monstruoso y frente al clamor de una manifestación que reclama por pan y paz.

A la vez, fueron los recursos gráficos y la temática social de las “novelas en imágenes” –o roman in bildern, como fueron conocidas internacionalmente– de Frans Masereel los que tuvieron impacto en el trabajo del joven Rebuffo, como puede interpretarse en muchas de sus vistas urbanas o en las imágenes luego agrupadas en el libro *Contraluz*⁴⁸. Masereel y Rebuffo se “encontraban” en Buenos Aires en las páginas de *Contra* o en las de *Nervio*, publicación que incluyó una nota del artista Demetrio Urruchúa sobre el joven Rebuffo: aunque lo trataba como un “hombre nuevo en las plásticas argentinas”, encontraba en sus estampas “esa compatibilidad, sino con los símbolos del espíritu revolucionario, con la realidad, por la cual fue preciso la creación de éstos. Hay en los grabados conseguidos con sencillez, sin alardes de tecnicismos raros, un grito de disconformidad, una protesta, un gesto airado y, ante todo,

48 Víctor Rebuffo, *Contraluz. 130 xilografías originales*, Buenos Aires, Albino y asociados, 1979. Las imágenes fueron realizadas hacia 1951 y permanecieron inéditas hasta la edición dirigida por Albino Fernández.

una verdad grande, interpretada con penetración: la vida humilde”⁴⁹. (Imagen 18)

Los Nuevos Valores

V. Rebuffo

ENTRAR de lleno a considerar la personalidad de un hombre nuevo en las plásticas argentinas, cuando éste no tiene aún realizada una obra completa, no es nuestra intención. Rebuffo, ante todo es una promesa de gran valor. Representan ya sus interpretaciones de la vida popular, de la miseria del arrabal y del hogar humilde, un esfuerzo plausible y noble, que caracteriza a los espíritus templados en el dolor de la vida; a los hombres que toman el arte como un medio gráfico de expresión e interpretación de arte estético, por placer y deleite puro.

Animan los grabados de Rebuffo un esfuerzo notable por describir crudamente la verdad de hechos y cosas de la vida diaria, que no escapan a su inquietud investigadora. Esta cualidad nata en él es muy importante, teniendo en cuenta que surge dentro mismo de todas las futilidades de los modernistas actuales, que contrastan malamente con la realidad social contemporánea.

Así vemos cómo en los grabados de Rebuffo encontraremos esa compatibilidad, sino con los símbolos del espíritu revolucionario, con la realidad, por la cual fué preciso la creación de éstos. Luego hay en los grabados conseguidos con sencillez, sin alardes de tecnicismos raros, un grito de desconformidad, una protesta, un gesto airado y, ante todo, una verdad grande, interpretada con penetración: la vida humilde.

Dentro de esta semblanza especial que caracteriza los grabados de Rebuffo, que los hace tan necesarios a los renovadores sociales, como ejemplo y elemento gráfico, esperamos ver quizá en tiempo no lejano, la concepción de una obra grande, completa y pictórica, si se quiere, que pueda mos-

trar, tal como es, el verdadero artista, en toda su plenitud, frente a los problemas de mayor penetración moral del pueblo.

Demetrio URRUCHUA



Grabado inédito
de V. REBUFFO

NERVIO 39 — 183

Imagen 18 – Demetrio Urruchúa, “Los nuevos valores. V. Rebuffo”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n. 29, octubre de 1933, p. 39.

49 Demetrio Urruchúa, “Los nuevos valores. V. Rebuffo”, *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n. 29, octubre de 1933, p. 39.

Rebuffo desarrolló un vasto corpus xilográfico –más de dos mil estampas, el mayor realizado por un artista en el país– en el que fue indagando en diversos matices iconográficos, compositivos y técnicos. A través de una resolución sintética, la iconografía urbana y fabril –con un protagonismo progresivo del escenario portuario– alternó con imágenes del paisaje y los trabajadores del noroeste argentino, conformando los dos ejes que desplegó a lo largo de su obra⁵⁰.



Imagen 19 – Víctor Rebuffo, *Verónica proletaria*, 1933, xilografía.

² 50 Sobre este artista, cf. Marcela Gené y Silvia Dolinko, *Rebuffo y el grabado moderno*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2008.

La alegre Callecita de 1929 mutaba al escenario de La Rebelión de 1935, en los mismos momentos en que una lavandera devenía en Verónica proletaria (1933) (Imagen 19). Del desasosiego intimista del Nocturno (1939) o Momento gris (1935) al poderoso marco urbano que somete a las pequeñas figuras en las sutiles Verano (1943) o La sombra (1946) y de allí a la “contundente” Ciegos, sordos y mudos (1952) o la épica La nave de los muertos en su diálogo con Refugiados (ambas de 1951), el artista desplegó su imaginario sobre el “hombre castigado por los padecimientos que vienen de la sociedad o de la naturaleza”⁵¹.

Al tiempo en que la obra de Rebuffo fue cobrando visibilidad dentro de la trama de publicaciones, también comenzó a ser exhibida en el Salón Nacional. Ese espacio oficial funcionó hasta fines de los años cincuenta como vidriera privilegiada para el conocimiento y la consagración de los grabadores locales⁵². El hecho de que ese fuera un espacio institucional no resultaba incompatible con las posiciones combativas o la actividad “militante” de los artistas: si Facio Hebequer había participado en la organización del Primer Salón Municipal de Grabado en

51 Víctor L. Rebuffo, sin título, manuscrito, 1944. Archivo Víctor Osián Rebuffo.

52 Una investigación sobre la historia del Salón Nacional en Diana Wechsler, *Salón Nacional. 100 años*, Buenos Aires, Palais de Glace-Secretaría de Cultura de la Nación, 2011.

1931 y en el Primer Salón Municipal de Grabado de 1933, Abraham Vigo envió obras en forma frecuente al Salón Nacional y Pompeyo Audivert y Sergio Sergi obtuvieron premios en distintas ocasiones a lo largo de la década del cuarenta.



Imagen 20 – Víctor Rebuffo, *Cosechadora de Yerbabuena*, 1955, xilografía.

Sin embargo, cabe aclarar que las obras allí presentadas no siempre se enmarcaron dentro de los lineamientos de sus “obras comprometidas” sino que apelaban a tópicos diversos.

Rebuffo participó por primera vez en el Salón Nacional en 1928 y obtuvo en 1934 el Premio Nacional de Grabado, primera de una sucesión de distinciones dentro de este certamen que tuvo su culminación a mediados de los años cincuenta cuando, ya instalado institucionalmente, respetado por sus colegas, asociado con la trama de artistas e intelectuales liberales y reconocido por la crítica especializada⁵³, obtuvo la principal distinción del 5° Salón Nacional de Grabado y Dibujo de 1955. Ese premio revalidaba oficialmente a un artista legitimado previamente por otras instancias del propio campo artístico. Su *Cosechadora de Yerbabuena* (Imagen 20) –la xilografía premiada, de grandes dimensiones para los parámetros de aquellos años– representaba el sufrido trabajo en el campo de la provincia de Tucumán, en el noroeste argentino, a través de una figura protagónica llamativa: una mujer campesina, elección de género que cobra mayor singularidad a partir de su gesto que alude al trabajo físico encarado con rudeza, casi estoicismo. Junto a la obra de

53 Julio E. Payró, “V́ctor L. Rebuffo xilógrafo”, *Ars*, Buenos Aires, a. XII, n. 57, 1951; “V́ctor L. Rebuffo”, galería Bonino, 1952 ; Jorge Romero Brest, “V́ctor Rebuffo y el destino de la xilografía en Argentina”, en *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, entre otros.

Rebuffo y otros artistas de la tradición del grabado –como Adolfo Bellocq, premiado por su xilografía *Collón Curá* (máscara de piedra)– en esa edición del Salón también se incluyeron algunas notas que daban cuenta de una incipiente actualización en el tratamiento de la imagen gráfica. Por ejemplo, la interpretación de una escena del Altiplano en clave onírica de Alda M. Armagni, la sugestiva imagen de Alfredo de Vincenzo de clima surrealista o una escena portuaria de Albino Fernández, despojada de obreros o estibadores y centrada en las estructuras geométricas de grúas y mástiles de barcos, cercana a una versión abstracta de ese tópico de la tradición gráfica⁵⁴.

Lentamente, otras poéticas, técnicas e iconografía iban a redefinir la producción del grabado en la Argentina⁵⁵. Nuevas generaciones de artistas –o artistas ya consagrados pero “recién llegados” al grabado– comenzarían a discutir o resignificar una tradición que, a pesar de las contundentes impugnaciones a las que se vería sometida la disciplina en especial a partir de fines de los años cincuenta, persistió como referente para enmarcar e interpretar a esta producción múltiple. Es pertinente pensar en este sentido la obra gráfica experimental de Antonio Berni en los años

54 Me refiero a las obras *Cenizas del Puyá* de Alda María Armagni (Primer Premio), *Transfiguración*, de Alfredo De Vincenzo (Segundo Premio) y *Puerto de Buenos Aires*, de Albino Fernández (Tercer Premio).

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

sesenta: considerar a sus impactantes y renovadoras xilografías con collage del personaje de Juanito Laguna y su entorno portuario en relación con los registros gráficos de la zona de La Boca de Facio Hebequer, Bellocq o Rebuffo, o también poniéndolos en relación con la iconografía de los “juntadores de la basurita” de Juan Grela o los “pibes de la Quema” de Abraham Vigo; también es posible asociar a su personaje de la prostituta Ramona Montiel con la Rosalinda Corrales xilográfica de Adolfo Bellocq (en Historia de Arrabal, 1922) o de la serie de monocopias de la Breve Historia de Emma de Spilimbergo (1936–1937)⁵⁶.

“El grabado no fue ni será un medio de diversión de formas y complemento de colores, vacío de intención o hueco de mensajes. Es y será siempre un exponente de la presencia artística en un grito de protesta o de rebeldía frente a la hora de angustia o de incertidumbre de los pueblos”, sostenía Adolfo Bellocq aún en 1964⁵⁷.

Ante el avance de las nuevas técnicas, nuevos formatos, nuevas iconografías de la gráfica experimental, los postulados del grabado como arte narrativo, figurativo, monocromático y de denuncia continuó siendo el fundamento para el discurso y la lectura sobre la disciplina

56 Sobre esta última serie, cf. Diana B. Wechsler, *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2006.

57 Palabras de Bellocq pronunciadas el 30 de abril de 1964 por Radio Nacional y el 11 de mayo de 1964 en Radio Belgrano. Fundación Espigas, Archivo Bellocq, mimeo.

por parte de uno de los más reconocidos referentes de la tradición del grabado social en la Argentina.



Victor Rebuffo: *Fuego en la ribera*, xilografía, 1952