

Silvia Dolinko* / Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina

Si bien no creemos que haya técnicas ideológicamente neutras, es cierto que su empleo puede adquirir significados muy diversos. Éste es uno de los campos en que mejor puede verse la dialéctica entre práctica artística y contexto.

Néstor García Canclini¹

En 1963, los artistas agrupados en la *Mesa de grabadores* aludían a la contemporánea transformación del “contenido popular” del grabado “para entroncarse decididamente en las corrientes estéticas que inquietan a las nuevas generaciones; deja de ser documental para dar cauce a la imagen personal del artista; no deja de ser punzante, irónico y combativo como en otras épocas, sino que simplemente enriquece su forma, usa un lenguaje contemporáneo e incorpora además a su quehacer una nueva militancia: la estética”.² En esos mismos tiempos, Alberto Nicasio sostenía que “el grabado contemporáneo se divide en dos grupos antagónicos: los figurativos que siguen la línea tradicional y popular, y los abstractos a quienes solo preocupan los puros valores estéticos”.³ Estas lecturas eran sostenidas en un momento de clara renovación del grabado, cuando se incorporaban nuevos soportes, procedimientos y materiales⁴ a la vez que eran exploradas nuevas posibilidades en términos de lenguaje visual como, por ejemplo, la realización de imágenes abstractas.⁵

Esta renovación fue muy resistida por parte de los artistas que sostenían la férrea ortodoxia de la disciplina. Planteadas en términos de oposición figurativos/abstractos, sus lecturas forzaban una división del campo gráfico para demarcar la especificidad de esa producción: si en el argumento de Nicasio aparecía señalada una división entre posturas estéticas, Adolfo Bellocq explicitaba su oposición a los postulados modernistas al sostener que el grabado tenía como estricto fin tanto “la divulgación científica, política, y religiosa, como la propagación cultural con sentido popular y humano. 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.”⁶ En esos tiempos de confrontación de poéticas y de revisión de discursos, Bellocq -único sobreviviente del grupo de los Artistas del Pueblo- era uno de los más reconocidos referentes de una sólida tradición del grabado en la Argentina.⁷

Discutida y revisada desde los años sesenta, esta tradición se había ido construyendo y desarrollando durante la primera mitad del siglo XX en conjunción con un proceso de paulatina valoración de esta producción en el seno del campo artístico, comprendida en su dimensión de obra de arte múltiple y cristalizada a través de la fórmula *grabado original*.⁸ Desde la puesta en juego de determinados ejes iconográficos, de estrictas convenciones procedimentales, de específicos usos de la imagen y de la valoración de ciertos artistas, se fue conformando un canon o, en términos de Raymond Williams, una *tradición selectiva*, al operarse una selección y reselección de nombres e imágenes en función de sostener una continuidad *deseada*.⁹ Es entonces sobre la tradición del grabado -especialmente en su rol de arte social- que se centra el presente trabajo, proponiendo algunas lecturas sobre sus convenciones y tópicos, sus nombres centrales y espacios de visibilidad que operaron en la conformación del canon de la gráfica social en la Argentina.

Parámetros para la imagen gráfica

Partiendo de su especificidad de obra multiejemplar, el grabado fue desde las primeras décadas del siglo XX una práctica artística frecuentada en función de la difusión de proyectos culturales o “civilizatorios” -como aquellos sostenidos en los primeros años del siglo por Pio Collivadino o Mario Canale-,¹⁰ como vía para la ilustración literaria, o bien para la propagación de contenidos sociales o militantes vinculados a las políticas de las izquierdas. En todos los casos, si la particularidad de este medio radicaba en su posibilidad de difundir discursos visuales en forma plural, resultaba imperativo que las imágenes multiplicadas a través del grabado resultaran visualmente accesibles y de fácil decodificación en sus contenidos narrativos o programáticos. Una imagen comprensible.

Así, los artistas gráficos argentinos sostuvieron hasta entrados los años cincuenta un exclusivo imaginario figurativo a partir de estrictos lineamientos iconográficos y técnicos que, aunque no fueran enunciados abiertamente, operaron como parámetros regulatorios de la disciplina. A partir de reducidas modalidades de impresión -xilografía, aguafuerte, litografía- multiplicaron sus imágenes en estampas de sintéticos contrastes de planos o netos trazos lineales sobre fondos neutros: eran, eminentemente, grabados *monocromáticos*. Aunque es evidente que existían excepciones -estampas decimonónicas en color como las conocidas imágenes de Bacle o Pellegrini, o las primeras experimentaciones cromáticas en el aguafuerte realizadas por Alfonso Bosco a principios del siglo XX- el blanco y negro



Lino Enea Spilimbergo, S/T, aguafuerte, 25 x 32 cm.

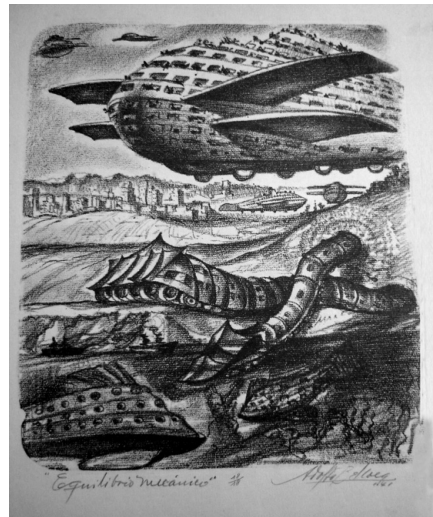
constituyó la norma, y el uso del color la excepción a una regla implícita que circunscribía al grabado a este restringido binomio. La lectura canónica remarcaba al factor cromático como un elemento vinculado a lo pictórico,

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, invadiendo jurisdicciones que pertenecen a la pintura”, sostenía la lectura purista de Víctor Rebuffo en 1948.¹¹ Abriendo moderadamente las posibilidades gráficas, Fernando López Anaya planteaba varios años después que: “el grabado en color debe ser realizado en forma que no desvirtúe su condición de estampa”.¹²

A la vez, la *condición figurativa* de la imagen gráfica fue un parámetro demarcatorio durante décadas a partir de un abanico temático que también pareció delimitarse ya en los primeros lustros del siglo pasado.¹³ En este sentido, 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”.¹⁴ Estas temáticas se asentaban contemporáneamente a otro repertorio asociado a un grabado de corte social, abordado también por el propio Bellocq.

El enfoque del grabado en su estrecha vinculación con la difusión de contenidos sociales y políticos es posiblemente uno de los aspectos más reconocidos de la tradición gráfica. A partir de la potencial circulación seriada de discursos artísticos de cuestionamiento y oposición, la idea del grabado como arte comprometido constituye un *topos* a partir del cual se ha entendido frecuentemente a esta producción. Así, la estampa múltiple resultó una vía para la transmisión de imaginarios críticos en vistas del potencial efecto movilizador de su circulación plural, y también debido a sus características técnicas: su sencillez de realización, el reducido costo del material, la posibilidad de efectuar ediciones amplias impresas velozmente y de fácil transporte por el soporte de papel.

En estas imágenes primaron los discursos visuales de denuncia y testimoniales, por ejemplo, respecto de los cambios en lo urbano como marco para los intercambios sociales: vistas de la calle y la ciudad moderna como el escenario de las reuniones y la acción política; también como el ámbito de la cultura popular; el puerto y los barrios, el hombre inmerso en



Adolfo Bellocq, *Equilibrio mecánico*, 1941, reporte litográfico, 31,1 x 27,7 cm.

la gran urbe, los espacios de sociabilidad, entramaron una puesta en imagen de las lecturas sobre la ciudad como conformador de la sensibilidad moderna y del devenir existencial de los sujetos. Si las xilografías de Víctor Rebuffo o las litografías de la serie “Buenos Aires” de Guillermo Facio Hebequer, resultan emblemáticas en este sentido, también se puede pensar dentro de esta línea iconográfica a las vistas de la periferia urbana desplegadas, por ejemplo, en la obra de Mario Cecconi o Juan Grella.¹⁵ La imagen de los trabajadores realizando o padeciendo sus tareas, o bien en pie de lucha, resultó otro de los ejes temáticos desarrollados desde el grabado social; la representación de las actividades de obreros, campesinos (como en la obra de Rebuffo o Giambiagi) u oficinistas (representados por Clement Moreau) es asociable a otra lectura en clave intimista de este mismo tópico, como los ajeros rostros de ancianos que pueden ser entendidos en tanto indicadores de las marcas del tiempo y los efectos de la dureza del trabajo, tal como desarrolló Lino Spilimbergo en algunos de sus aguafuertes. Sin embargo, son probablemente las imágenes de denuncia aquellas que constituyeron el núcleo temático clave desplegado desde la gráfica social; realizadas especialmente en las décadas del treinta y cuarenta, se trata de estampas que planteaban cuestionamientos respecto del hambre y la pauperización proletaria, la conmoción ante eventos internacionales como los avances del fascismo, la Guerra Civil Española, la llegada al país de exiliados y refugiados, la Segunda Guerra Mundial y los nuevos desastres de la guerra.

El canon del grabado político, entre lo local y lo internacional

Encuadrando “la verdadera misión” del grabado en los emprendimientos que imbricaban las luchas políticas con la función social del arte, Demetrio Urruchúa proclamaba en 1933 que “en razón de su posibilidad de fácil circulación y penetración en la mente popular, cuando es una expresión gráfica de la vida del pueblo, debe colocarse entre uno de los medios más eficaces de vinculación y elevación.”¹⁶ Imágenes de trabajadores combativos, madres indigentes, desposeídos y vagabundos; el puerto, los talleres y otros escenarios del trabajo y la sufrida cotidianeidad de las clases bajas circularon en distintos medios locales especialmente desde los años veinte, cuando la práctica del grabado comenzaba a ser reconocida y extenderse como recurso artístico, en correlación con la expansión de la impresión fotomecánica como recurso de multiplicación industrial y de nulo prestigio en términos de su valoración simbólica.¹⁷



Abraham Vigo, *Nazifascismo*, 1945, aguafuerte-aguatinta, 32 x 24,3 cm.



Pompeyo Audvert, ilustración para *España en sí de Clemente Cimorra*, c. 1940, xilografía con buril, 14 x 10 cm.

La recurrencia a dos nombres consagrados sintetizó la idea del sentido social del grabado: la alusión *quasi* obligatoria a Goya y Daumier como referentes centrales operó como canon del grabado comprometido. 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”.¹⁸ 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 arte gráfico, en este caso, latinoamericano.

Sin embargo, el arco de referentes era más amplio de acuerdo a los movimientos y la dinámica del campo cultural, y las imágenes de algunos gráficos alemanes como Käthe Kollwitz, Max Beckmann, Otto Dix o George Grosz, del flamenco Frans Masereel, o de los mexicanos José Guadalupe Posada y, 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 tardía,¹⁹ 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 en la galería Müller, uno de los pocos espacios comerciales que por aquellos años incluía en su agenda de muestras al grabado.²⁰ Justamente a raíz de una exhibición de Kollwitz, 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 revolucionaria”.²¹ Fueron sus imágenes 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 de la formación Artistas del Pueblo.²²

Precisamente, las lecturas sobre el grabado social en la Argentina definieron su paradigma en torno a esta agrupación. Integrada por José Arato, Adolfo Bellocq, Facio Hebequer, Agustín Riganelli y Abraham R. Vigo, los Artistas del Pueblo desplegaron su programa tendiente a “interpretar la conciencia del pueblo”²³ y sus actividades principalmente a lo largo de las décadas de 1910-1920. Además de la participación con ilustraciones en la prensa de izquierda y en ediciones económicas de literatura, estos artistas organizaron la Sociedad Nacional de Artistas, el Salón de Recusados y el Salón de Independientes, “acciones con las que se enfrentan a su oponente de entonces, la academia. En esos años juveniles se trata de llevar al campo plástico las estrategias de la lucha obrera contemporánea, la ‘acción directa’.”²⁴ Su representación de obreros, ancianos y niños humildes, vagabundos y personajes del arrabal, madres en lucha y manifestaciones proletarias fue materializada generalmente dentro de las variables de lo gráfico -sobre todo el grabado en metal y la litografía- debido a su posibilidad de multiplicar su llegada a un público popular; a la vez, desde el uso de estas modalidades reivindicaban al arte como oficio manual, vinculando su propuesta a la lectura anarquista sobre el sentido de esta producción.

Fallecido Arato en 1929, las trayectorias de los restantes miembros de la agrupación fueron tomando perfiles diferenciados. En el marco de su estrecha participación en el Partido Comunista, Vigo prolongó sus imágenes sobre oradores políticos, como *El agitador* (1933) o de denuncia sobre la explotación capitalista y las luchas obreras en su producción centrada sobre los efectos del *Nazifascismo* (1945) y del “neofascismo”. 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 él mismo definiera en 1935.²⁵ Ese año había fallecido Facio Hebequer, uno de los principales referentes del grabado social en la Argentina y el “artista del pueblo” que, a partir de un gradual proceso de revisión de su obra y reconocimiento de su figura, alcanzó el mayor prestigio simbólico de entre los miembros de esta agrupación.²⁶

A principios de los años treinta, Facio Hebequer gozaba de un extendido consenso respecto de la trascendencia social que se desprendía de su obra gráfica. En esos tiempos signados local e internacionalmente por la crisis socioeconómica, por los debates sobre las posibilidades del arte re-



Gustavo Cochet, *Monstruo de la guerra*, c. 1939, xilografía, 13,6 x 9,8 cm.



Guillermo Facio Hebequer, *El refugio*, serie "La mala vida", litografía

volucionario y los alcances de la lucha antifascista, el artista desarrolló varias series de litografías y dibujos donde representó las difíciles condiciones de la vida de la clase obrera y los desposeídos.²⁷ Estas series, como *La mala vida*, *Apuntes de la calle* y *El conventillo*, se sitúan dentro de la "tercer época" de su obra, según la clasificación establecida al momento de la organización de su exposición póstuma, en julio de 1935.²⁸ La imagen de pesadumbre que atraviesa este período de su obra mutó en sus últimas imágenes, 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 *Tu historia compañero* (1933). Eran momentos en los que Facio Hebequer reforzaba su posición anti-institucional y el tono militante de su obra.²⁹

Profundizando su toma de distancia respecto de su anterior inscripción en el marco institucional -como, por ejemplo, su exposición de 1928 en la Asociación Amigos del Arte-³⁰ en esos tiempos el artista salía a "la calle verdadera".³¹ Al sostener diversas intervenciones por fuera del circuito "académico" y "modernizador", su rechazo de la céntrica vidriera de Florida encontraba una contracara en las exposiciones en ámbitos no convencionales para lo artístico y que reafirmaban su posición discursiva desde la acción. Así, por ejemplo, rotaba sus obras a bordo de un camión por plazas, puertas de algunas fábricas y sedes de organizaciones obreras y partidarias.³² En 1934 Julio Rinaldini comentaba que

No tengo de Facio Hebequer más noticias que las propias de su obra y de su actitud de voluntario alejamiento de los centros más poblados del arte. De ello puede imaginarse en estado de rebeldía con su medio y en continua lucha con las dificultades de su más íntima vocación. Tras breves incursiones en los dichos centros poblados ha llevado sus exposiciones a los más inesperados rincones de la ciudad, ha andado excursionando por la ciudad, fija la atención y el propósito en su arte y en el crudo espectáculo de las espesas masas populares, protestando por una noble causa que ha concluido por cristalizarse en la noble síntesis de su obra actual.³³

Los 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. Estas asociaciones populares apuntaban a transformarse en "ámbitos donde se forja la mentalidad del pueblo";³⁴ y fue en esos centros donde Facio Hebequer dictó conferencias sobre temas como "La realidad social en la obra de Rembrandt, Callot y Goya" o "Apuntes de la época del dolor social".

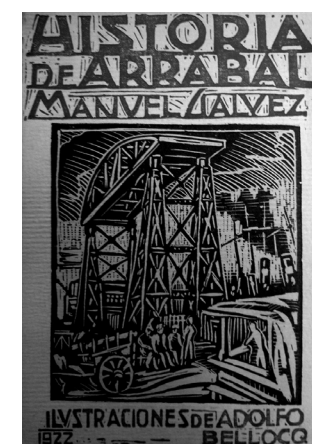
Hasta su muerte, Facio Hebequer fue radicalizando sus posiciones, difundiendo a través de sus críticas de arte,³⁵ conferencias y exposiciones en bibliotecas populares o locales socialistas u obreros. La toma de posición por un arte de contenido político se manifestaba entonces en las imágenes de este "artista-militante" a través del protagonismo de la figura del obrero combativo y heroico. Este era el sentido de su serie 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*. 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 militantes en términos programáticos predominan grupos dinámicos de hombres con sus brazos en alto, portando armas en posición de combate y banderas revolucionarias.³⁶

En tiempos de alta conflictividad social y de conformación de los Frentes Populares, estas imágenes de Facio Hebequer eran reproducidas en publicaciones vinculadas a distintas orientaciones partidarias, y dirigidas a lectores políticamente diferenciados dentro del arco de la izquierda en la Argentina, tendiendo así a la conformación de un dinámico y entrelazado campo de intercambios artísticos más que a una división tajante derivada de las propuestas editoriales e ideológicas.³⁷ En verdad, este miembro de los Artistas del Pueblo era 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.

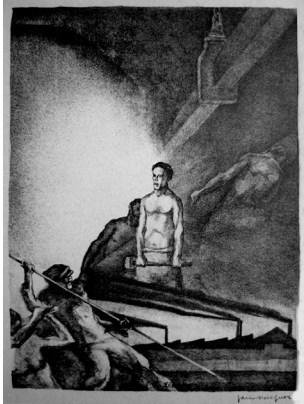
Espacios de visibilidad

La obra gráfica tuvo en las primeras décadas del siglo XX una fuerte presencia en distintas publicaciones político-culturales argentinas. 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 función ilustrativa. En efecto, la vinculación entre *grabado* e *ilustración* constituye otro aspecto central de la tradición del grabado; esta función confirió algunos rasgos particulares a esta producción, por ejemplo, la generalizada condición del pequeño formato de las estampas debido al destino de la imagen -la página del libro o de la revista-³⁸ o bien, como ya se ha mencionado, el predominio de la resolución monocromática.

En verdad, las imágenes impresas dialogaron históricamente con



Adolfo Bellocq, *Historia de Arrabal*, xilografía, portada de la edición de 1922



Guillermo Facio Hebequer, *En los talleres...*, serie "Bandera roja", 1934, litografía, 38,5 x 28,5 cm.

textos editados en diversas publicaciones, instalando el discurso visual en el universo de la cultura letrada. Si el origen del grabado en occidente se vincula con la difusión del libro,³⁹ desde el siglo XIX, y especialmente en Francia, la producción del *peintre-graveur* -categoría que otorgó un viso de prestigio a los artistas plásticos que exploraban las posibilidades gráficas-⁴⁰ se vinculó muchas veces con la ilustración.⁴¹ Así, la frecuente asociación entre artistas y escritores mantuvo al género del libro ilustrado como una sub-rama específica del campo gráfico. Esta vinculación también se produjo en el plano de la historia gráfica local desde sus orígenes,⁴² y la apelación al grabado como recurso para la ilustración fue uno de sus usos más extendidos. Jorge Romero Brest sostenía este enfoque cuando preguntaba:

¿no se advierte que el mundo de blanco y negro creado por el grabado está de por sí más de acuerdo con la sobriedad expresiva de la palabra, asentada sobre inmovibles bases racionales, que con el color inquieto y animal, desobediente e imaginativo? ¿No se advierte que en el planismo obligado de la xilografía y en el nerviosismo de la litografía -las dos técnicas del grabado que son específicamente ilustrativas- se halla el punto de comprensión entre la imagen plástica y la palabra escrita?⁴³

Este encuadre fue sostenido claramente desde la orientación didáctico-académica: por ejemplo, *Grabado y Arte del Libro* fue, hasta 1955, la denominación que tuvo la materia en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", uno de los principales espacios para la enseñanza de la disciplina. Pero asimismo fueron profusas en la primera mitad del siglo pasado las imágenes de artistas de la tradición del grabado social en la Argentina realizadas especialmente como ilustración de textos literarios. En este aspecto, fue desatada la temprana producción de Bellocq -activo participante de ambos "circuitos" del grabado- quien en 1922 ilustró *Historia de Arrabal* de Manuel Gálvez, recreando con sus sintéticas xilografías el contexto portuario y fabril que da marco a la trágica vida de Rosalinda Corrales, obrera de un frigorífico devenida prostituta.⁴⁴ También se pueden consignar trabajos como los de Mario Cecconi para *El barco en la botella* de Leónidas Barletta, de Pompeyo Audivert para *España en sí* del exiliado español Clemente Cimorra, o de Facio Hebequer para *Malditos* de Enrico Castelnuovo, por ejemplo. Las alusiones a la obra, figura y actividades públicas de Facio Hebequer fueron constantes en la revista *Metrópolis*, desde donde Castelnuovo sostuvo que ese "un pintor del bajo fondo porteño" podría ser considerado "el Máximo Gorky de la pintura argentina".⁴⁵

Entre otras publicaciones periódicas que difundieron diversos

proyectos político-culturales se puede mencionar a *Izquierda* y al *Suplemento Semanal* del diario *La Protesta* y *La Campana de Palo*, donde 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 editoriales.⁴⁶ 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 Pompeyo Audivert, Facio Hebequer, Rebuffo, Sergio Sergi, Vigo, entre otros, leídas como una contribución a la conformación visual de un imaginario político. 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 europeos.⁴⁷ Obras de Masereel, Kollwitz o Grosz compartían el espacio de las revistas con imágenes de Rebuffo, Sergi o Audivert.

Estos artistas, nacidos en Italia (Rebuffo y Sergi) y España (Audivert), se habían radicado en nuestro país a principios de siglo XX, iniciando o desarrollando sus respectivas carreras en el campo cultural local.⁴⁸ Distinta era 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 llevadas adelante por exiliados españoles, desde principios de los años cuarenta, como Losada, Emecé o Nova.⁴⁹ 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* (órgano de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores), *Argentinisches Tageblatt*, *La Vanguardia* o *Argentina Libre*, en donde tuvo un espacio permanente como ilustrador.⁵⁰ También Gustavo Cochet tuvo por esos años un rol activo entre Argentina y Europa: con actuación artística en Barcelona y París y actividad militante en la Guerra Civil en España entre 1936 y 1939 -cuando debe volver a la Argentina con el triunfo de Franco- fue el único artista



Pompeyo Audivert, *S/T*, c. 1930, xilografía, 17 x 28 cm.

argentino incluido en el connotado Pabellón Español de la Exposición Internacional de París de 1937 y uno de los pocos extranjeros junto a Alexander Calder.⁵¹ 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 Plata*, no dejaba margen a dudas sobre el sentido de esta tradicional alegoría.⁵²

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 local, sino que encontramos 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 social,⁵³ 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 Käthe Kollwitz” a partir de la influyente exposición de la grabadora en el Clube dos Artistas Modernos de São Paulo en 1933: si para el crítico, “a arte social hoje em dia não é, de fato, um passatempo delicioso: é uma arma”, la grabadora alemana representa el paradigma del artista social: “o destino da arte de Käthe Kollwitz não está, pois, na própria arte. Está socialmente no proletariado. É uma arte partidaria e tendenciosa. Mas que asombrosa universalização!”.⁵⁴

Si la obra de Kollwitz había impactado particularmente en la obra de Facio Hebequer, 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*.⁵⁵ Masereel y Rebuffo se “encontraban” en Buenos Aires en las páginas de *Contra* o en las de *Nervio*, publicación que incluyó una nota de Urruchúa sobre el artista: aunque lo trataba como un “hombre nuevo en las plásticas argentinas”, encontraba en las estampas de Rebuffo

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

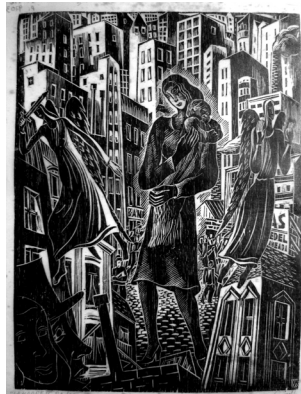
Dentro de esta semblanza especial que caracteriza los grabados de Rebuffo, que los hace tan necesarios a los renovadores sociales, como ejemplo y elemento gráfico, esperamos que quizá en tiempo no lejano, la concepción de

una obra grande, completa y pictórica, si se quiere, que pueda mostrar, tal como es, el verdadero artista, en toda su plenitud, frente a los problemas de mayor penetración moral del pueblo.⁵⁶

Mientras que la obra de Rebuffo fue cobrando visibilidad dentro de esta trama de publicaciones, también comenzó a ser exhibida en el Salón Nacional, vidriera privilegiada para el conocimiento y la consagración de los grabadores locales.⁵⁷ El artista 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 se vería coronada con el otorgamiento del Gran Premio en 1955. Sin embargo, entre las primeras apariciones del joven grabador y la distinción al artista maduro mediaron años donde su carrera continuó las líneas de trabajo ya esbozadas desde fines de los años veinte: 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 obra.⁵⁸

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. La alegre *Callecita* (1929) mutaba al escenario de *La Rebelión* (1935) en los mismos momentos en que la lavandera deviene una *Verónica proletaria* (1933). 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.”⁵⁹

Instalado institucionalmente, respetado por sus colegas, asociado con la trama de artistas e intelectuales liberales y reconocido por la crítica especializada,⁶⁰ Rebuffo obtuvo en 1955 la mayor distinción en el 5º Salón Nacional de Grabado y Dibujo, un premio que revalidaba oficialmente a un artista legitimado previamente por otras instancias del propio campo artístico. Su *Cosechadora de Yerbabuena* -la xilografía premiada, de grandes dimensiones para los parámetros de aquellos años- representaba el sufrido trabajo en el campo tucumano 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



Victor Rebuffo, *La madre*, 1943, xilografía



Victor Rebuffo, *Verano*, 1943, xilografía



Mario Cecconi, *Calle*, 1936, xilografía, 23 x 25,2 cm.

estoicismo. Junto a la obra de Rebuffo y otros artistas de la tradición del grabado —como Adolfo Bellocq, también premiado por su xilografía *Collón Curá (máscara de piedra)*— en esa edición del Salón también se incluyeron algunas notas que “actualizaban” el tratamiento de la imagen. 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 esbidadores y centrada en las estructuras geométricas de grúas y mástiles de barcos, en una resolución cercana a las versiones más abstractas sobre las que profundizaría este artista en los siguientes años.⁶¹

Lentamente, nuevas propuestas estéticas, técnicas, iconográficas iban a redefinir la producción gráfica en Argentina. Desde esos momentos, nuevas generaciones de artistas discutieron, cuestionaron o resignificaron esta tradición que, incluso con contundentes impugnaciones, persistió como referente para enmarcar e interpretar a esta producción múltiple. La impronta de la historia del grabado local fue cuestionada pero, paralelamente, conformó un paradójico motor o factor dinamizador de la disciplina. Se puede entonces pensar esta relación dinámica concluyendo con las palabras 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 [y se sigue] proyectando sobre ella un peso que ya no tiene, como si la necesitáramos como un objeto habitual al que aferrarnos o al que oponernos”.⁶²

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional de Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales / Universidad Nacional General San Martín.

¹ Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1998 [1° ed. 1979], p. 121.

² Anónimo [Alfredo de Vincenzo?], s/t, editorial de *El gato negro. Boletín de la Mesa de grabadores*, Buenos Aires, octubre de 1963. Archivo Aída Carballo, Fundación Espigas. La Mesa de Grabadores estaba liderada por Alfredo de Vincenzo y Aída Carballo.

³ Alberto Nicasio, en *Carpeta Grabados ejecutados en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1963.

⁴ El caso más resonante es el de los xilo-collage-relieves de Antonio Berni.

⁵ Como en la obra desarrollada desde fines de los años cincuenta por Mabel Rubli, Beatriz Juárez, Julio Le Parc, Fernando López Anaya, Luis Seoane, entre otros.

⁶ 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.

⁷ Una lectura sobre Bellocq en Francisco Corti, *Vida y obra de Adolfo Bellocq*, Florida (Pro-

vincia de Buenos Aires), *Tiempo de Cultura*, 1977 y Marcelo E. Pacheco, *Adolfo Bellocq (1899-1972). Obra grabada*, Tesis de licenciatura, FFyL, UBA, 1986, (mimeo).

⁸ Sobre este proceso, 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, pp. 165-194.

⁹ Raymond Williams, *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994 [1° reimpresión], p. 174. El destacado es del original.

¹⁰ Cf. Laura Malosetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006; Silvia Dolinko, “Arte para todos”. *La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, FIAAR, 2003; Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (eds.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

¹¹ Víctor Rebuffo, “El grabado”, *Ars*, año VII, n° 37, Buenos Aires, 1948.

¹² En *Historia y técnica del grabado*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1955, p. 34.

¹³ Hasta los años cincuenta no se realizaron grabados abstractos en nuestro país. Un antecedente de este tipo de enfoque lo constituyó la exposición realizada en Buenos Aires en diciembre de 1936, *Dibujos y grabados abstractos*, que Atilio Rossi organizó en la galería Moody. Si bien incluía a Juan Bay y Lucio Fontana, se trataba en su mayoría de obras de artistas italianos (Ezio D’Errico, Fausto Melotti, Mario Radice, Mauro Reggiani, Atanasio Soldati y Luigi Veronesi). Aunque esta muestra provocó una resonante serie de enfrentamientos entre distintos críticos de arte de la época —especialmente a partir de la posición crítica de Julio Rinaldini— no produjo una fuerte impronta en el campo de la gráfica local. 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, pp. 262-270.

¹⁴ Adolfo Bellocq, “El grabado y la ilustración”, en *Arte y decoración*, Buenos Aires, agosto-setiembre de 1935.

¹⁵ Sobre Grela, cf. Guillermo Fantoni, *Una mirada sobre el arte y la política. Conversaciones con Juan Grela*, Rosario, Homo Sapiens, 1997.

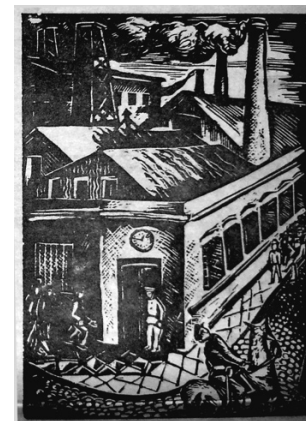
¹⁶ D.U.C. [Demetrio Urruchúa], “Artes Plásticas”, en *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, año III, n° 30, Buenos Aires, diciembre de 1933, p. 46.

¹⁷ Una lectura sobre el proceso de industrialización de la imagen en este período en el texto de Sandra Szir, “Los orígenes de la cultura visual masiva en Buenos Aires y sus condiciones materiales de posibilidad”, en *Original-copia... original?*, Buenos Aires, CAIA, 2005, pp. 219-230.

¹⁸ Eva Cockcroft, “Los Estados Unidos y el arte latinoamericano de compromiso social: 1920-1970”, en AA.VV., *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*, New York, Museo de Artes del Bronx- Harry N. Abrams, 1988, p. 206.

¹⁹ 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.

²⁰ En tiempos en los que el circuito de exhibición más habitual para los grabadores se limitaba a los salones oficiales y concursos organizados por distintas agrupaciones, además de la inclusión de sus imágenes en revistas y publicaciones, el Gabinete de Estampas de Müller fue una de las pocas opciones “comerciales” estables para el grabado. Con algunas excepciones que resultaban una connotada señal de legitimación —como las muestras de Gustavo Cochet en 1942 y o la de Mauricio Lasansky en 1943— lo que generalmente se exhibía allí en materia



Víctor Rebuffo, xilografía en revista *Contra. La revista de los franco-tradadores*, n° 3, julio de 1933

gráfica era obra francesa, inglesa, holandesa o alemana de los siglos XVI al XIX. Fundada por Federico Müller en 1913, la galería se trasladó a la calle Florida en 1927 y se instaló en su local definitivo en 1934; entre sus ocho salas se encontraba el Gabinete de Estampas. Cerró a fines de 1955. Algunos rasgos sobre esta galería en Eduardo Eiriz Maglione, "Las galerías de arte bonaerenses", en *Lyra*, año XVI, n° 171-173, segundo número extraordinario de 1958, s/p.

²¹ D.U.C. [Demetrio Urruchúa], "Artes Plásticas", en *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, año III, n° 30, Buenos Aires, diciembre de 1933, p. 46.

²² Sobre la obra de la artista alemana, cf. Elizabeth Prelinger et al., *Käthe Kollwitz*, Washington, National Gallery of Art- Yale University Press, New Haven and London, 1992.

²³ Guillermo Facio Hebequer, "Artistas del Pueblo: el pintor y grabador José Arato", I de mayo de 1929; reproducido en *Sentido social del arte*, Buenos Aires, La Vanguardia, 1936, p. 33. Para una lectura sobre la agrupación, véase 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.

²⁴ Miguel Ángel Muñoz, "Los artistas del pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas", en *Causas y azares*, n° 5, Buenos Aires, otoño de 1997, p. 124.

²⁵ Adolfo Bellocq, "El grabado y la ilustración", *op. cit.*

²⁶ Cf. Silvia Dolinko, "El retorno de Facio Hebequer en los años sesenta", en *Imágenes perdidas. Censura, olvido, descuido*, Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 121-134.

²⁷ Alberto H. Collazo, *Facio Hebequer*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, colección Pintores argentinos del siglo XX n° 84/ serie complementaria Grabadores argentinos del siglo XX n° 4, 1981.

²⁸ El artista falleció el 28 de abril de 1935; un día después, algunos legisladores de extracción socialista presentaron un proyecto de decreto en el Concejo Deliberante porteño para la organización de una exposición retrospectiva-homenaje a Facio Hebequer. La exposición se inauguró en el Salón de Bellas Artes del Concejo Deliberante de la ciudad de Buenos Aires el 22 de julio de 1935, e incluyó obras pertenecientes a la familia y amigos del artista, como así también de algunos coleccionistas. En total, constó de 174 trabajos, divididos según "tres épocas": 1914-1919, 1919-1929 y 1930-1935.

²⁹ Aunque en sus últimos años cuestionó el rol de las instituciones oficiales y buscó espacios alternativos para la difusión de su obra, Facio Hebequer tampoco descartó su participación en algunas actividades del circuito artístico. Por ejemplo, en 1933 formó parte -junto con Adolfo Bellocq, Abraham Vigo, Mario Canale y Abel Chaneton- de la comisión organizadora del *Primer Salón Municipal de Grabado*, llevada a cabo en el Honorable Concejo Deliberante. Este Concejo, con fuerte intervención de los representantes del Partido Socialista en esos tiempos, estudiaba entonces el proyecto para la conformación del Museo Municipal de Bellas Artes, actual Museo Eduardo Sívori de Buenos Aires.

³⁰ En la misma institución se presentaron las exhibiciones de sus compañeros Riganelli en 1924, 1926 y 1927, Bellocq en 1927 y 1929 y la exposición póstuma de Arato en 1929. Un comentario sobre esta cuestión en Marcelo E. Pacheco, "Historia cronológica de Amigos del Arte 1924-1942", en *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Malba-Fundación Costantini, 2008, p. 187.

³¹ "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. Si incluimos las exposiciones en el interior [...] pasan de cien las que llevamos realizadas y que no son por cierto las 'muestras' frías, llenas de empaque, de la calle Florida". Guillermo Facio Hebequer, "Autobiografía". Reproducida en catálogo *G. Facio Hebequer. Exposición retrospectiva 1914-1935*, Buenos Aires, Honorable Concejo Deliberante, 1935, p. 4.

³² En el artículo "La muestra de Facio Hebequer" (*Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n° 19, Buenos Aires, noviembre de 1932, p. 29), Enrique Pichón Rivière enumera los locales donde se llevaron a cabo las exposiciones del artista durante ese año. Entre ellas, la Casa del Pueblo, la Liga Anti-imperialista de Avellaneda, Centro Socialista de Villa Paternal, Centro Socialista de Nueva Pompeya, Club El Progreso, entre las veinte sedes citadas.

³³ Julio Rinaldini, "El Salón del Grabado y las litografías de Facio Hebequer", en *El Mundo*, Buenos Aires, 26 de diciembre de 1934. Agradezco esta referencia a Cecilia Lebrero.

³⁴ Ricardo González Leandri, "La nueva identidad de los sectores populares", en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, p. 220.

³⁵ Sobre los discursos críticos de Facio Hebequer, cf. Miguel Ángel Muñoz, "Guillermo Facio Hebequer: críticas y propuestas de un pintor anarquista", en *Articulación entre el discurso escrito y la producción artística en la Argentina y Latinoamérica siglos XIX y XX, Segundas Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, pp. 131-142 y Diana B. Wechsler, *Papeles en conflicto. Arte y crítica entre la vanguardia y la tradición. Buenos Aires (1920-1930)*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL-UBA, Serie Monográfica n° 8, 2003.

³⁶ Vuelta a exponer en los años sesenta, esta serie fue denominada bajo el menos provocativo título de "Los trabajadores".

³⁷ 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.

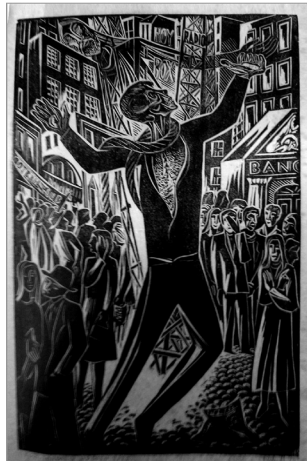
³⁸ El pequeño formato también se podía deber a las limitaciones físicas de la platina de la prensa de impresión, o a las dimensiones de las propias matrices.

³⁹ Cf. el clásico texto de W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

⁴⁰ Una referencia clásica es la edición de Adam Bartsch, *Le Peintre-graveur*, 21 vol., Viena, 1803-1821.

⁴¹ Sobre la relación entre grabado e ilustración literaria en el campo internacional se puede consultar Domenico Porzio (ed.), *Lithography. 200 years of art, technique and history*, New Jersey, The Wellfleet Press, 1984 y Francois Chapon, "Un tournant dans l'histoire du livre: 1938-1948", en *Paris-Paris 1937-1957*, Paris, Centre Georges Pompidou-Gallimard, 1992 [1ª edición 1981], entre otras.

⁴² El trabajo de ilustración del guaraní Juan Yapani editado en 1705 para el libro *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, de Juan E. Nieremberg, miembro de la Orden de las Misiones Jesuíticas, es mencionado como el primer grabado publicado en el territorio local. Su impactante imagen "infernical" fue portada del catálogo de la exposición *El grabado en las ediciones argentinas*, organizada por el Museo del Grabado en la Biblioteca Nacional, en 1967. Esta muestra presentó un exhaustivo panorama sobre esta cuestión, exhibiendo 529 ejemplos entre libros, revistas y carpetas de estampas.



Victor Rebuffo, *Ciegos, sordos y mudos*, 1952, xilografía



Victor Rebuffo, *La rebelión*, 1935, xilografía, 32 x 25,5 cm.



Portada de la revista *Nervio* con reproducción de xilografías de Frans Masereel, año 2, n° 22, 1933

⁴³ Jorge Romero Brest, *Historia de las artes plásticas*, Tomo IV: *Las Artes derivadas*, Buenos Aires, Poseidón, 1958, p. 391. El destacado es mío.

⁴⁴ Manuel Gálvez, *Historia de Arrabal*, Buenos Aires, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1922. Sobre las imágenes de Bellocq, cf. Lidia Moroziuk, "Del taller a la propaganda política y la denuncia social", en Alfredo Benavídez Bedoya (cur.), *El grabado social y político en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992, pp. 35-36.

⁴⁵ Elías Castelnuovo, "Un pintor del bajo fondo porteño", en *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, año I, n° 2, Buenos Aires, primera quincena de junio de 1931, s/p [17-24]. Estas ideas de Castelnuovo también se encuentran en "Un pintor gorkiano: Guillermo Facio Hebequer", en *Inicial*, Buenos Aires, setiembre de 1924, p. 48.

⁴⁶ Cf. Patricia Artundo, "La Campana de Palo (1926-1927): una acción en tres tiempos", en *Revista Iberoamericana*, vol. LXX, n° 208-209, Pittsburg, julio-diciembre de 2004, pp. 773-793. Al analizar la primera época de la publicación, la autora cita que "fue en sus números 4, 5 y 6 donde la revalorización del grabado alcanzó gran fuerza y coherencia en tanto el discurso visual remitía directamente a los postulados que dieron vida a la revista." Ya en la segunda época (1926-27) "el grabado mismo se convierte en un valor. [Juan A.] Ballester Peña fue el encargado de definir una nueva imagen para el tiraje de 100 acciones cuyo valor nominal era de \$ 5 [...]. El objetivo del grupo era crear un fondo de reserva para las nuevas publicaciones de la Editorial de La Campana de Palo y esa acción daba derecho a dos folletos 'y de yapa le regala un grabado de nuestro insigne grabador' [...]."

⁴⁷ 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, pp. 137-143.

⁴⁸ Sobre los artistas europeos mencionados, se puede consultar el trabajo de Donald Drew Egbert, *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

⁴⁹ Cf. Silvia Dolinko, *Luis Seoane. Xilografías*, Santiago de Chile, Centro Cultural de España, 2006.

⁵⁰ Véase Clément Moreau. *Con el lápiz contra el fascismo*, Buenos Aires, Goethe-Institut y Fundación Banco Patricios, 1994; Isabel Plante, "'El fuego universal de la libertad' que avivó las críticas de Jorge Romero Brest en la revista antifascista *Argentina Libre* (1940-1943)", en *IX Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, Córdoba, UNC, 2003, CD-ROM; Marcela Gené, "Impresos bajo fuego. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941)", en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas... op. cit.*, pp. 265-292.

⁵¹ 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.

⁵² 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. Incluye obras de Ainscough, Audivert, Bellocq, Clara Carrié, Rodolfo Castagna, Leandro Castellanos Balparda, Cecconi, Cochet, Víctor Delhez, Dell'acqua, Francisco De santo, Marta Domínguez, Carlos Giambiagi, González, Guido, Juan Antonio, Beatriz Juárez, José Lanzaro, Fernando López Anaya, Ana María Montalvo, Alberto Nicasio, María Catalina Otero Lamas, Adolfo Pastor, José Planas Casas, Rebuffo, María Rocchi, Guillermo C. Rodríguez, Catalina Rotondaro, Luis Seoane, Sergi, Marina Yvorra, Agustín Zapata Gollán.

⁵³ En *El grabado y la ilustración. Xilógrafos uruguayos entre 1920 y 1950*, Montevideo, Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 2003, pp. 17-19.

⁵⁴ Mário Pedrosa, "As Tendências Sociais da Arte e Käthe Kollwitz", *O Homem Livre*, n. 6-9, julho de 1933. Incluido en Otilia Arantes (org.), *Mário Pedrosa, Política da Artes*, São Paulo, Edusp, 1995, pp. 35-56. El texto publicado correspondía a la conferencia pronunciada por Pedrosa en ocasión de la muestra de la alemana. Sobre la significación de la exposición de Kollwitz en Brasil y el texto de Pedrosa, cf. Otilia Arantes, *Mário Pedrosa: itinerario crítico*, São Paulo, Scritta, 1991, pp. 1-19. Agradezco a María Amalia García por facilitarme estas referencias.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ Demetrio Urruchúa, "Los nuevos valores. V. Rebuffo", en *Nervio. Crítica. Artes. Letras*, n° 29, Buenos Aires, octubre de 1933, p. 39.

⁵⁷ El hecho que fuera un espacio institucional no resultaba incompatible con la actividad "militante" de los artistas. Si Facio Hebequer participó en la organización del *Primer Salón Municipal de Grabado* en 1931 y en el ya consignado *Primer Salón Municipal de Grabado* de 1933, Abraham Vígo frecuentemente enviaba obras al *Salón Nacional* y Pompeyo Audivert y Sergio Sergi obtuvieron premios en distintas ocasiones a lo largo de la década del cuarenta. Claro que, por otra parte, no toda la producción presentada por estos artistas en los salones se trataba de "obra comprometida".

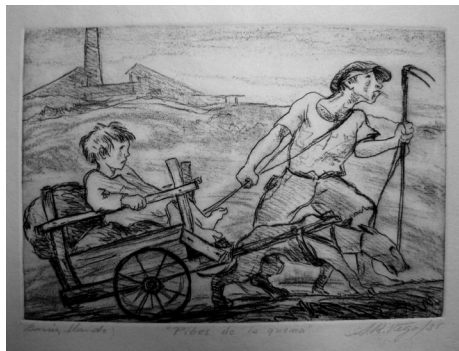
⁵⁸ Sobre este artista, cf. Marcela Gené y Silvia Dolinko, *Rebuffo y el grabado moderno*, Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo, 2008.

⁵⁹ Víctor L. Rebuffo, sin título, manuscrito, 1944. Archivo Víctor Osián Rebuffo.

⁶⁰ Julio E. Payró, "Víctor L. Rebuffo xilógrafo", en *Ars*, año XII, n° 57, Buenos Aires, 1951; "Víctor L. Rebuffo", galería Bonino, 1952; Jorge Romero Brest, "Víctor Rebuffo y el destino de la xilografía en Argentina", en *Pintores y grabadores rioplatenses*, Buenos Aires, Argos, 1951, entre otros.

⁶¹ 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).

⁶² Hal Foster, "Archivos de arte moderno", en *Diseño y delito y otras diatribas*, Madrid, Akal, 2004, pp. 67-68.



Abraham Regino Vigo, *Pibes de la quema*, 1935, barniz blando, 17,7 x 25 cm.



José Mario Cecconi, *Riachuelo*, s/d, xilografía, 14 x 9,7 cm.