



## TEXTOS PARA UNA NUEVA DISCIPLINA: POSICIONAMIENTOS EN TORNO AL GRABADO ARGENTINO EN EL SIGLO XX

*Texts for a New Discipline: Positions on Argentine Printmaking in the 20th Century*

*Textos para uma nova disciplina: posições sobre a gravura argentina no século XX*

Silvia Dolinko<sup>1</sup>  

<sup>1</sup> Universidad Nacional de San Martín, ARGENTINA

### RESUMEN

Este artículo se detiene en algunos textos sobre el grabado argentino del siglo XX para considerar el rol que desempeñaron en la construcción de un lugar de reconocimiento progresivo para esta práctica dentro del campo del arte moderno. Se abordan casos vinculados a momentos y propuestas relevantes en el proceso de legitimación del grabado como disciplina artística. Si bien existieron textos suscritos por críticos o literatos, la mayoría de los planteos provino de la perspectiva de los artistas. En ese sentido, es posible sostener que la inscripción y reconocimiento del grabado argentino como producción artística dentro del campo cultural moderno del siglo XX se debió, en gran medida, a las acciones directas de artistas y gestores, más que a la labor de la crítica de arte y del impulso institucional. Como punto de partida, se consideran aquí algunos de los escritos publicados en la revista *El Grabado* (1916), y se abordan también textos de Antonio Berni, Gustavo Cochet y Adolfo Bellocq, entre otros autores.

**Palabras clave:** arte argentino; arte moderno; grabado; historiografía; textos.

### ABSTRACT

This article focuses on some texts on Argentine printmaking in the twentieth century to consider the role they played in the construction of a place of progressive recognition for this practice within the field of modern art. The cases considered are linked to relevant moments and proposals in the process of legitimizing printmaking as an artistic discipline. Although there were texts subscribed by critics or writers, most of the proposals came from the artists' perspective. In this sense, it is possible to argue that the inscription and recognition of Argentine printmaking as an artistic production within the modern cultural field of the twentieth century was largely due to the direct actions of artists and managers, rather than to the work of art critics and institutional impulse. Some of the writings published in the magazine 'El Grabado' (1916) are taken as a starting point, as well as texts by Antonio Berni, Gustavo Cochet and Adolfo Bellocq, among other authors.

**Keywords:** argentinian art; modern art; printmaking; historiography; texts.

### RESUMO

Este artigo centra-se em alguns textos sobre a gravura argentina do século XX para considerar o papel que desempenharam na construção de um lugar de reconhecimento progressivo desta prática no campo da arte moderna. São abordados casos ligados a momentos e propostas relevantes no processo de legitimação da gravura como disciplina artística. Embora houvesse textos escritos por críticos ou escritores, a maioria das propostas partiu da perspectiva dos artistas. Nesse sentido, é possível sustentar que a inscrição e o reconhecimento da gravura argentina como produção artística no campo cultural moderno do século XX se deveu em grande parte à ação direta de artistas e gestores, e não ao trabalho da crítica de arte, e impulso institucional. Como ponto de partida, são aqui considerados alguns dos escritos publicados na revista 'El Grabado' (1916), sendo também discutidos textos de Antonio Berni, Gustavo Cochet e Adolfo Bellocq, entre outros autores.

**Palavras-chave:** arte argentina; arte moderna; gravado; historiografia; textos.

Fecha de Recepción	2024-04-01
Fecha de Evaluación	2024-05-08
Fecha de Aceptación	2024-07-04

## INTRODUCCIÓN

Entre 1981 y 1982, apareció en Buenos Aires un conjunto de dieciséis fascículos que conformaron la serie monográfica *Grabadores argentinos del siglo XX*, publicada por el Centro Editor de América Latina (CEAL), emprendimiento editorial con un catálogo de gran diversidad disciplinar dentro de las ciencias sociales y humanas (Gociol, 2007). La tirada extensa de estos fascículos implicó que tuvieran una amplia circulación y que, en cierto sentido, conformaran un *corpus* de nombres de referencia. Liliana Porter, Luis Seoane, Mabel Rubli, Fernando López Anaya fueron, entre otros, artistas a los que se les dio gran visibilidad.

Considerando la masividad de esas ediciones, su circulación extendida y su costo económico accesible, se convirtieron en materiales de consulta, de lectura y, sobre todo, de construcción de un canon del arte argentino vigente durante varias décadas. Junto a la preeminencia del componente visual —la reproducción de estampas de cada artista—, la serie del CEAL presentaba un conjunto de escritos de diversos críticos, como Roberto Broullon, Laura Buccellato, Alberto H. Collazo, Fermín Fèvre, Jorge Glusberg, Jorge López Anaya y Marta Sánchez. Generalmente, estos textos se situaban desde la óptica del recorrido biográfico y el análisis iconográfico y/o formal de la obra de cada artista, un claro ejemplo del modo en que se había abordado el grabado durante décadas.

Cabe llamar la atención sobre el lugar de la serie en relación con el catálogo de la editorial. Inscripta dentro de la colección “Pintores argentinos del siglo XX”, *Grabadores...* se presentaba como un apéndice, una ‘serie complementaria’ de la anterior; asimismo, su numeración proseguía la secuencia que se iniciaba con ‘los pintores’ y continuaba con ‘los escultores’, y mantenía a la vez una numeración paralela y propia de ‘los grabadores’<sup>1</sup>. Por una parte, esta diferenciación se anclaba, en cierta forma, en una perspectiva que, históricamente, había situado el grabado en los bordes o como

---

<sup>1</sup> Véase como referencia la numeración otorgada al fascículo dedicado a la artista Mabel Rubli: R. Broullon (1981). Rubli. Pintores argentinos del siglo XX N° 88 -Serie complementaria: Grabadores argentinos del siglo XX/8. Centro Editor de América Latina. En orden de aparición, formaron parte de la colección Pompeyo Audivert, Fernando López Anaya, Aída Carballo, Guillermo Facio Hebequer, Victor Rebuffo, Luis Seoane, Sergio Sergi, Mabel Rubli, Liliana Porter, Daniel Zelaya, Carlos Filevich, Antonio Berni, Norberto Onofrio, Delia Cugat, Eduardo Audivert y José Planas Casas. Es de interés resaltar que una cuarta parte de la serie estuvo dedicada a artistas mujeres.

un capítulo menor de una producción pictórica central; por otra parte, aunque en clave complementaria, la colección del CEAL daba cuenta de que esa modalidad ya se incluía, sin dudas, en el universo de las artes contemporáneas y, en ese punto, la serie aportaba a su valoración.

Las acciones en pos de la difusión y la consagración del grabado dentro del campo artístico argentino fueron sostenidas en distintas instancias y por diversos actores o proyectos a lo largo del siglo XX. Con objetivos y estrategias múltiples, fueron planteándose inquietudes respecto de esta producción contradictoria —multiejemplar y a la vez prácticamente desconocida, de fácil difusión pero de escasa presencia en exposiciones y colecciones—: ¿cómo dar a conocer y tornar legibles las especificidades de ese tipo de prácticas?, ¿cómo brindar legitimidad a esa nueva obra dentro de un campo cultural en consolidación?

Este artículo revisa algunos textos sobre el grabado argentino del siglo XX: escritos vinculados a momentos y propuestas relevantes en la construcción del grabado como disciplina artística en el marco de la modernidad nacional del siglo XX. Si bien hay registros de textos suscriptos por críticos o literatos, la mayoría de los planteos provino de la perspectiva de artistas. En ese sentido, es posible sostener que la inscripción y reconocimiento del grabado argentino como producción artística dentro del campo cultural moderno del siglo XX se debió, en gran medida, a las acciones directas de artistas y gestores, más que a la labor de la crítica de arte y de la acción institucional. Es decir, los textos que acompañaron esas instancias no formaron parte de un proyecto oficial o intelectual sistemático, sino, más bien, constituyeron una sumatoria de planteos abocados a sentar posición acerca de una producción que comenzó a ser concebida en tanto disciplina artística en las dos primeras décadas del siglo XX. Se trató, en definitiva, de la escritura sobre el grabado en tanto nuevo arte moderno.

## PALABRAS INICIALES

En 1916 apareció en Buenos Aires la revista *El Grabado*; si bien fue un emprendimiento de corto alcance —solo se lanzaron tres números, entre los meses de enero y marzo de ese año—, se trató de un acontecimiento para la valoración de la imagen impresa como nueva disciplina artística. “La finalidad de esta revista es hacer conocer el grabado en sus múltiples manifestaciones y difundir su gusto” (*El Grabado*, 1916a), sostenía el grupo editorial desde la retirada de tapa. Allí se especificaba que por ‘grabado’ se consideraba al “agua fuerte, punta seca, agua tinta, grabado en madera, grabado en negro y en colores” (*El Grabado*, 1916a), una enumeración que daba cuenta del universo de lo gráfico

por aquel entonces. En la Argentina ya había para ese tiempo un importante historial de producción litográfica decimonónica —no siempre considerada propiamente ‘artística’, sino pensada, a veces, con fines utilitarios o comerciales diversos—, aunque se trataba de una técnica ya casi abandonada, y también existían *corpus* acotados de grabado en metal y de estampas xilográficas —de menor valoración simbólica en la escala de jerarquización del campo artístico—.

Dirigida por el joven artista Mario Canale —reciente graduado de la Academia de Bellas Artes y discípulo de Eduardo Sívori (Malosetti, 2024)—, *El Grabado* se producía como parte de las actividades llevadas a cabo por la Sociedad de Grabadores, fundada precisamente con el fin de difundir esa nueva disciplina artística. Su programa resultaba una apuesta ambiciosa y federal, que buscaba trascender —desde la expectativa fundada en la palabra, ya que el proyecto no pudo ser concretado— el acotado circuito porteño, por entonces en consolidación. Bajo el título “Exposiciones de grabado”, se sostenía que

El punto principal del programa que nos guiará en la obra que nos hemos propuesto desarrollar es el relativo a las exposiciones. Estas no serán tan lujosas como los manjares que de tiempo en tiempo nos suministra la calle Florida; serán las nuestras, menos raras y muchísimo más numerosas. La obligación contraída de llevar a feliz término la campaña regeneradora del gusto artístico en todas las esferas sociales de nuestro suelo nos impone la necesidad de organizar exposiciones cuyos intervalos, lo más breves posibles, mantengan latente y fomenten el interés que pueda despertar nuestras muestras de arte.

Como cantidad deben ser numerosas. No nos vamos a limitar al grupo selecto que constituye las ciudades o capitales; no, lo mismo que en los grandes centros iremos a los pueblos de campaña más perdidos, los más ajenos a la causa de la civilización y del progreso. Son estos los lugares más apropiados e interesantes para hacer reaccionar el gusto pervertido por los almanaques de cromo-litografías de vistosos colores que, por lo chillones y desarmónicos, están en perfecto desacuerdo con la naturaleza.

Allí vamos a desplegar nuestra acción más proficua, veremos el éxito coronar nuestro labor, y la más grata satisfacción será aquella en que después de pasado las primeras exposiciones, nuestro campesino que ha empezado por reírse de nuestra ocurrencia, se torne serio y luego, según el grado de sensibilidad del tipo, vuelva a la risa, pero esta vez no de mofa sino de gozo; la reacción hecha, nuestro deber de hoy será la obligación de mañana y esas exposiciones serán exigidas por los pueblos a nuestro centro, invirtiéndose los papeles. (*El Grabado*, 1916b, pp. 3-4)

Este discurso de tono civilizatorio retomaba el tópico de la ‘ciudad regenerando al campo de la barbarie estética’, en este caso, desde la alusión a la imagen de lo rural simbolizado por el esquemático paisaje inserto en la letra capital; se continuaba así el proyecto sostenido por la llamada Generación del 80 y su aspiración por “educar el buen gusto”, ‘inculcar ideales’, ‘enseñar verdades que dicta el espíritu’, erradicar no solo la ignorancia y el ‘mal gusto’ de las masas ‘inertes’ y de los nuevos burgueses materialistas sino también los hábitos violentos de un pasado ‘bárbaro’” (Malosetti, 2001, p. 55).

En la presentación de *El Grabado* se mencionaba que la revista se proponía “llenar el lugar que nos corresponde en esta naciente democracia argentina” (*El Grabado*, 1916a, p. 1). En efecto, este emprendimiento editorial para difundir un arte nuevo y múltiple se inscribía en un momento muy significativo de la historia argentina: en abril de ese año, 1916, se llevaban a cabo las primeras elecciones presidenciales a través del voto universal —que, en esa época, abarcaba solamente a los varones—, suceso que iniciaba una nueva vida democrática en el país. Era en este marco donde se sostenían algunas de las palabras de presentación, en las que se enlazaban, de forma explícita, estética y política, cultura y sociedad:

No puede el artista mantenerse en ese estado de pasividad a que obliga la falta de movimiento de arte originado por la indiferencia de nuestro ambiente, para eso esta revista ha sido fundada. La dedicaremos a la reacción del gusto artístico en nuestro país, desde la clase social más elevada, hasta el hogar más humilde, tomando como elemento el grabado en todas sus manifestaciones de arte. (*El Grabado*, 1916a, p. 1)

Aparecían así enunciadas la importancia del grabado como medio para la popularización del arte, su hipotética función democratizadora y su posibilidad de devenir en vehículo didáctico-estético. Vinculándose a las intenciones expuestas en la cita anterior, en el segundo número de la revista se anunciaba que uno de los motivos principales de la fundación de la Sociedad era “la obra de divulgación del grabado en forma de exposiciones que se organizarán por zonas en toda la república” (*El Grabado*, 1916c, p. 7).

La comisión directiva de la Sociedad de Grabadores, motor de la revista, estuvo integrada por Eduardo Sívori (en el rol simbólico de presidente); Mario Canale (formalmente, vicepresidente primero; impulsor y principal responsable de la publicación); Ricardo Gutiérrez (vicepresidente segundo); Juan L. Bussalleu (secretario, reemplazado luego por Raúl Mazza); Hugo Garbarini (tesorero), y Ramón Silva, Valentín Thibón de Libián, Antonio Sibellino, Raúl Mazza, Walter de Navazio, Nicolás Lamanna y Alejandro Hidalgo (vocales). Es decir, estaba conformada íntegramente por artistas hombres, misma procedencia de género que la de las imágenes incluidas en la publicación. Considerando esta hegemonía masculina, cabe señalar dos breves pero significativas referencias a la práctica de mujeres en relación con la gráfica: por una parte, la mención de que “Sívori y Alfredo Paris dibujaban, luego aquel grababa y la señora de Sívori era la encargada del tiraje de pruebas. El tiraje de pruebas era una parte muy importante de la obra” (*El Grabado*, 1916d, p. 4). Por otro lado, en el segundo número se destaca la exhibición de la pintora-grabadora Léonie Matthis: “el catálogo de esa exposición tiene el valor de poseer en la parte posterior de su tapa una punta seca últimamente ejecutada por la artista” (*El Grabado*, 1916e, p. 8). Aunque se trata de menciones acotadas a estos dos

casos, resulta aquí significativo ponerlas de relieve, pues implican un aporte en términos de una lectura de género sobre la presencia de las mujeres, ya desde los inicios de la escena del grabado del siglo XX, cuestión que se retomará en la conclusión de este trabajo.

En 1927, la agrupación Gente de Arte y Letras, nucleada en el espacio de La Peña en Buenos Aires, organizó la exposición “Aguafuertes argentinos” y editó un álbum homónimo que reproducía las estampas originales de diversos artistas, pertenecientes a distintos grupos y tendencias estéticas, como Emilio Agrelo, José Arato, Adolfo Bellocq, Alfonso Bosco, Mario Canale, Ceferino Carnacini, Pio Collivadino, Lino Enea Spilimbergo, Guillermo Facio Hebequer, Rodolfo Franco, Lorenzo Gigli, Alfredo Guido, Esteban Mira Cató, Adolfo Montero, Catalina Mórtola de Bianchi, Ramón Silva y Abraham Vigo, entre otros. La referencia sobre la muestra, incluida en el álbum, destacaba “el valor artístico e histórico de la exposición de aguafuertes [...] calificada como la más orgánica y completa de cuantas pudo ver en el país el amante de tal procedimiento” (s/p).

El texto de Daniel Marcos Agrelo —hijo del arquitecto y artista Emilio Agrelo— subrayaba el lugar destacado de Eduardo Sívori y refería a “Las carretas” como el primer aguafuerte de su producción, cuando, a fines del siglo XIX, esa técnica “era completamente desconocida” (Agrelo, 1927, s/p). Junto a Sívori destacaba, asimismo, a Emilio Agrelo y a Alfonso Bosco como los pioneros en la práctica del grabado en metal moderno local. “Nadie, efectivamente, se había ocupado o interesado entonces en Buenos Aires, de este arte tan difícil como encantador, serio y noble, y quienes lo practicaron, no solamente realizaban obra de arte, sino también de ingenio, de paciencia y de energía” (Agrelo, 1927, s/p). El autor introducía una lectura que sería recurrente para referir al grabado: su dimensión procedimental, con la técnica como centro y fundamentación.

En general, solo los que lo practican saben la infinidad de detalles que deben tenerse presentes, y cuántas las dificultades que hay que vencer antes de presentar una prueba acabada del trabajo realizado [...] con el aguafuerte, que ha atraído a tantos pintores y dibujantes capaces de hacer obras maestras, muy pocos perseveran y muchos, cansados y aburridos, han arrojado puntas, planchas y ácidos decepcionados de esta ‘cocina artística’, como alguien despectivamente la tituló. (Agrelo, 1927, s/p)

Resulta interesante la referencia al grabado como ‘cocina’ en un texto tan temprano: esa formulación cuestionadora parecía ya haber estado instalada en la transmisión oral para fines de la década del XX. Agrelo la inscribía en letra de molde.

## VOCES DE AUTORIDAD

Pocos años más tarde, el grabador y docente Adolfo Bellocq suscribió un texto en el que también ponía el énfasis en los aspectos procedimentales del grabado. En este caso, el contexto de enunciación justificaba con creces esa orientación, ya que se trataba de un artículo publicado en la revista *Arte y decoración*, órgano de la Escuela Profesional N° 5 de Artes Decorativas Fernando Fader, donde Bellocq estaba a cargo del taller de grabado (Mantovani, 2023). La ‘cocina’ se instalaba tanto en el taller de la escuela como en las páginas de papel de la revista. En efecto, la primera parte del artículo explicaba detalladamente las pedagogías de las técnicas, a partir de la experiencia del propio artista, mientras que la segunda parte trataba de la reproducción de largos párrafos de apuntes del coleccionista y *amateur* Abel Chaneton sobre la historia del grabado argentino. En el inicio de su texto, Bellocq sostenía:

El grabado estampado tiene hoy en nuestro país una trascendental importancia y esto lo demuestra el desarrollo alcanzado por el mismo y el progreso experimentado en sus distintos medios de expresión: artístico, documental y comercial. De ahí surge la necesidad de despertar el interés por este arte, perfeccionando el discernimiento crítico y técnico y colaborando intensamente para conseguir una mayor perfección en el noble trabajo de la estampación.

Nuestras últimas ediciones de obras literarias ilustradas han adquirido un alto valor artístico debido a la labor de los grabadores. Igual cosa ocurre con la stampa, cuyos temas giran alrededor de 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.

Como decoración, las posibilidades del grabado no conocen límites, y aparte de su innegable ventaja para la multiplicación de las tiradas, tiene la de conservar intactos la emoción y el espíritu artísticos con que ha sido ejecutado. (Bellocq, 1935, p. 21)

El artículo resulta relevante para aproximarse al lugar que ocupaba el grabado hacia mediados de los años treinta: publicado en el contexto de una revista asociada a una escuela de formación artística, lo didáctico y lo histórico encontraban un punto de reunión en la pluma de Bellocq, uno de los más destacados constructores de un canon gráfico de tradición local. El anclaje de compromiso social que, en forma estricta, el artista asignaba al grabado estaba presente ya desde sus primeros tiempos como realizador de estampas, ilustrador de libros e interlocutor en el grupo de artistas sociales activos desde los años veinte en Buenos Aires (Muñoz, 2008).

Bellocq fue uno de los autores que a mediados de la década del treinta —en sincronía con la aparición de su texto en *Arte y decoración*— participó con una stampa en la carpeta ‘14 grabados originales’, un emprendimiento de Ediciones Unidad, vinculada a la antifascista Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Su litografía “El demagogo” refería, con tono satírico, a la reunión política en el espacio público y el lugar de la masa ante un simio-orador

de claro anclaje goyesco. El prólogo al álbum, escrito por Cayetano Córdova Iturburu, resulta una pieza significativa, no tanto por ser una introducción de las imágenes que lo integran, sino porque el autor explicita algunos de las funciones canónicas del grabado: su rol como difusor de imaginarios de lucha y crítica social, la mutiejemplaridad como factor específico de ese medio, su aspiración por constituir un arte de amplia circulación e impacto popular frente al ‘arte erudito’. El crítico se preguntaba:

¿Qué es lo que los cautiva [a los artistas] tanto en el grabado, aparte de la posibilidad multi-ejemplar y la esperanza de los efectos exclusivos? Se me ocurre que es esa parte de oficio, esa parte técnico-manual del grabado, lo que los atrae de modo tan apasionante. En todo pintor de raza, en todo escultor temperamental, en todo plástico de verdad, hay –lo he notado– un obrero, un hombre a quien place conquistar, para sus manos, habilidades prolijas y minuciosas. [...]  
No creo que sea una casualidad el prestigio y la predilección de que el grabado goza, en casi todas sus formas, entre los más jóvenes de nuestros artistas plásticos. [...] la nueva plástica aspira a proclamar un cálido mensaje humano, el mensaje del disconformismo social, de la vocación de lucha y de la esperanza de la gente joven. Arte social, en una palabra. Arte 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. Arte de tal contenido y tal significado, de tal voluntad expresiva y tales propósitos comunicativos, no puede resignarse a quedar recluido en el estrecho límite de los salones de exposición y de las paredes de las salas familiares. Requiere la posibilidad del contacto multitudinario. Aspira a ejercer una influencia dinámica sobre el mismo modo cuya realidad refleja. Pero no hay para los artistas portadores del novísimo mensaje otra posibilidad de contacto con las grandes masas que la de la reproducción multi-ejemplar. El grabado es, por eso, la solución. Puede reproducirse sin desventaja, directamente de la plancha, en el libro, en el periódico, en la hoja de fácil transporte. En los locales de los sindicatos obreros, de los clubs, de los ateneos populares, ya se conoce la obra de estos grabadores, algunos de cuyos nombres ignoran, posiblemente, nuestros eruditos de arte. 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. (Cordova Iturburu, 1935, s/p)

A pesar del anhelo de popularización del grabado sostenido en las palabras de Cordova Iturburu, la tirada de la carpeta de Ediciones Unidad solo fue de cien ejemplares. Además de la presencia ya mencionada de Bellocq, las estampas del álbum —puntasecas, xilografías, litografías, aguafuertes— correspondieron a María Carmen Aráoz Alfaro —destacada joven artista y militante comunista—, Pompeyo Audivert, Juan Berlangieri, Juan Carlos Castagnino, Enrique Fernández Chelo, Ramón Gómez Cornet, José Planas Casas, César Rodríguez Portal, Victor Rebuffo, Lino Enea Spilimbergo y Demetrio Urruchúa. Allí también se incluyó “La Internacional”, última pieza gráfica realizada por el renombrado artista e intelectual Guillermo Facio Hebequer, en la que su interpretación del himno revolucionario representa a un conjunto de obreros combatientes que se despliega bajo la ondulante bandera roja. Y, asimismo, fue en esta publicación donde se reprodujo un aguafuerte de Antonio Berni —primer ejemplo de estampa del artista rosarino de la que se tiene

registro hasta la fecha—, en la que sostenía un contundente ‘Abajo la guerra’ en forma de pancarta, en medio de una manifestación popular (Dolinko, 2023).

Para esos mismos tiempos, como respuesta a la férrea posición de David Alfaro Siqueiros respecto del muralismo como arte revolucionario privilegiado, Berni había publicado *Nueva Revista*, órgano del comunismo argentino, el texto de Siqueiros y el arte de masas. En ese escrito de 1935, Berni discutía la posición siqueirana:

múltiples formas de arte para las masas se han manifestado después de la guerra europea. Allí donde los trabajadores han asumido su posición de clase y luchado contra la explotación capitalista, el arte ha reflejado bien o mal esa acción y ha participado en la lucha en la medida que lo han permitido sus medios y las condiciones objetivas. (Berni, 1935, p. 14)

El rosarino tomaba el ejemplo del México posrevolucionario para leer sus alcances y logros, pero también para cuestionar los límites de aquel proyecto en el que Siqueiros había sido un actor clave; a la vez, llamaba la atención sobre las limitaciones de recursos imperantes en una sociedad capitalista regida por la burguesía, situación bien distinta de la experiencia de la política cultural del México posrevolucionario.

Contrariamente a la propuesta muralista de Siqueiros, Berni consideraba un espectro amplio de posibilidades materiales para la intervención pública y sostenía:

La pintura mural no puede ser más que una de las tantas formas de expresión del arte popular. Querer hacer del movimiento muralista el caballo de batalla del arte de masas en la sociedad burguesa es condenar el movimiento a la pasividad o al oportunismo. La burguesía en su progresiva fascistización no cederá hoy sus muros monopolizados para fines proletarios, ni las contradicciones del mismo régimen llegarán al punto que la burguesía por propia voluntad ponga las armas en manos del enemigo de clase para que la derroten. (Berni, 1935, p. 14)

En efecto, Berni mencionaba en ese texto las imposibilidades materiales y políticas locales para el desarrollo de un proyecto mural de izquierdas y, además, señalaba como recursos destacados para los artistas

todas las formas de manifestaciones gráficas, el cuadro, el dibujo, el periódico, el muro, el afiche, el aguafuerte, cuadros para salones individuales y colectivos, fotos, cine, etc., medios por los cuales se hacen llegar a las grandes masas nuestros conceptos aplicados a la estética. (Berni 1935, p. 14)

En esa enumeración de recursos materiales y disciplinares, la imagen impresa multiejemplar ocupaba un lugar destacado como propuesta técnica y, sobre todo, ideológica. Cabe señalar, sin embargo, que el grabado tuvo en la propia producción de Berni un lugar intermitente entre ese primer ejemplo de la carpeta de Ediciones Unidad y su serie sobre el personaje de Juanito Laguna a

inicios de los años sesenta cuando, gracias al impacto de ese conjunto, con el que obtuvo el Gran Premio en Grabado en la Bienal de Venecia de 1962, comenzó a desarrollar una obra gráfica basada en la experimentación con el llamado xilo-collage-relieve (Dolinko, 2012).

Contrariamente a la intermitencia de Berni respecto al grabado, Bellocq produjo en forma sostenida un *corpus* de grabados a lo largo de toda su vida y, en 1964, cinco décadas después de sus inicios artísticos, todavía afirmaba:

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. (Bellocq, 1964, s/p)

Aún en tiempos de renovación disciplinar y de experimentación gráfica, la clave de lectura sobre el grabado como producción de denuncia y comprometida con lo social mantenía su centralidad.

## EN TORNO AL GRABADO ARGENTINO

En los años cuarenta, el grabado argentino atravesó una serie de instancias que contribuyeron a consagrar un conjunto de nombres y cristalizar una idea de ‘la gráfica nacional’. Resulta interesante en este sentido que algunas de las propuestas de la década involucraran o se formularan, explícitamente, desde escenas diversas a la de la hegemónica ciudad de Buenos Aires.

La exposición “El grabado en la Argentina”, llevada a cabo en 1942 en el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino de Rosario, constituyó una de las más importantes y vastas muestras sobre el derrotero de la producción local (Dolinko, 2011). La edición de su catálogo, al cuidado y con la pluma de los eruditos hermanos Alejo y Alfredo González Garaño, resulta hasta la fecha un material de consulta bibliográfica obligada sobre la cuestión: sin un análisis de fondo sobre el grabado en el país, pero con una reunión y sistematización de numerosas referencias por entonces desconocidas o dispersas, resulta una hoja de ruta fundamental.

Un año después de aquella exposición y su catálogo, apareció *El grabado. Su historia y su técnica*, manual del artista rosarino Gustavo Cochet (1943) en la recientemente fundada editorial Poseidón, cuyo amplio plan de publicaciones apuntaba a un público general —tal como subraya el título de la colección, Todos para todos, donde se editó este libro— interesado en cuestiones artísticas. La lectura de Cochet, que apostaba por el valor del oficio artesanal y técnico, se sustentaba en una línea

tradicional de textos europeos sobre historia y técnica del grabado: Abraham Bosse y Francisco Esteve Botey eran, entre otros, los guías que lo conducían para publicar un volumen que, sobrepasando el estrecho círculo de los grabadores, estaba destinado en principio “para el ambiente artístico”. Frente a las “infames tricromías comerciales” —ya denunciadas por Canale, recordemos, tres décadas atrás—, Cochet (1943) sostenía o, más bien, auguraba:

el nuevo resurgimiento que se nota en el grabado no es un suceso fortuito. No creo que la pintura pueda volver a su condición pasada de narración anecdótica, de representación en el sentido literario descriptivo; no: la pintura moderna no podrá renunciar a sus conquistas [...]. El grabado, por su formato reducido y porque es esencialmente descriptivo, podría ser el arte que en el futuro tenga más adeptos. (p. 107)

Introducía, de este modo, una confrontación: el esquema modernista articulado por el discurso de gran parte de la pintura contemporánea frente a la función ‘democrática’ del grabado, tanto por sus posibilidades materiales como por la claridad del discurso descriptivo que, según la lectura de Cochet, era su particularidad.

El autor se refería a las transformaciones que habían atravesado la “técnica moderna en la pintura y el grabado” y, al cuestionar la “evolución que experimentaron en su expresión”, se preguntaba: “¿Nuestra evolución dentro del grabado, puede ser acaso retrogradando? ¿Si no tratamos de superar lo hecho, o por lo menos de mantenerlo en la perfección ya alcanzada, en qué consistirá el adelanto o la evolución?” (Cochet, 1943, pp. 146-147). El autor sostenía dos hitos indiscutibles: Durero y Rembrandt, cuyas estampas habían sido expuestas en la galería Müller durante esos años. Estas figuras paradigmáticas del grabado occidental, parámetros de perfección técnica y estética, eran referentes consagrados por la historia, los textos y los siglos. A través de la selección de estos nombres, Cochet demostraba su aversión hacia los postulados formalistas del modernismo, inversa a la resistencia del criterio modernista —con su defensa de la autorreferencialidad y cuestionamiento de la narratividad— hacia el discurso gráfico, mayoritariamente figurativo y de lectura social.

Si bien con un enfoque particularmente técnico, Cochet (1943) también aclaraba:

creo que el lema del grabador y acaso el de todo artista, debe ser: interpretar el mundo del sentimiento, buscando el contacto afectivo con la materia, comunicándole vida y poesía. No es solo cuestión de técnica, y menos de frío y académico conocimiento, sino de idealismo, de humildad y de pasión por el oficio. (p. 222)

Si la pintura solía ser el contrapunto recurrente al momento de aludir a la particularidad del grabado, introducía un nuevo recurso, luego retomado por otras voces: la referencia a la música para explicitar su posición respecto del ‘verdadero sentido del grabado’:

Su característica esencial, que es lo que le da su nombre, ya sea en hueco o en relieve, debe ser siempre la incisión de una superficie plana e inflexible; lo que quiere decir que cuanto más obedezca la realización de una estampa a este primordial principio, será genéricamente un grabado. Perderá, en cambio, esa autenticidad cuanto más de él se aleje. Por buena que sea una música y por bien ejecutada que esté, desmerecerá si no oímos las características del instrumento con que se la interpreta, porque la calidad de la música en sí estará siempre estrechamente ligada a la calidad propia del instrumento. Lo esencial, en la calidad del grabado, está en la virtud del metal o de la madera y de la herramienta que ejecutaría la obra, aparte del sentimiento o belleza puramente artístico. (Cochet, 1943, p. 120)

Es significativo que, junto al desarrollo sobre la técnica y las referencias a la historia del grabado con foco en los antecedentes europeos, el libro también introdujera menciones y una importante selección de imágenes de artistas argentinos contemporáneos —como Pío Collivadino, Lino Enea Spilimbergo, Alfredo Guido o José Planas Casas, entre otros—, con lo que ponía en relación referentes internacionales y locales.

De forma paralela a la publicación de Cochet de 1943, en ese mismo año apareció en Buenos Aires el libro *65 grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata* bajo el sello Ediciones Plástica, dirigido por Oscar Pécora y Ulises Barranco. A lo largo de su prolongada vida, Pécora suscribió escasos textos en forma explícita, pero fue una de las figuras capitales en el proceso de valorización de la obra gráfica en la Argentina del siglo XX: editó revistas, organizó exposiciones dedicadas a la disciplina y, en 1960, fundó el Museo del Grabado. El libro de 1934 se presentó como un compendio de la producción xilográfica local que procuraba “una serie con virtualidad estética” (Pécora y Barranco, 1943, p. 5); allí se remarcaba el protagonismo de la imagen por sobre la textualidad: se trataba de un conjunto de sesenta y cinco grabados en madera editados con el taco original. Sin firma ni control estricto de una tirada de gran número de estampas, estas estaban impresas a partir de las maderas grabadas por los autores. La aclaración de que la imagen había sido realizada con esta modalidad otorgaba un viso de mayor prestigio a la publicación y un guiño al lector sobre el valor del material que se le ofrecía: una imagen surgida de la matriz xilográfica —con una mejor definición que la que posibilitaba una impresión fotomecánica a partir de un clisé—; es decir, no se trataba de una mera reproducción. Se explicitaba allí la noción clave de ‘estampa original’, a la vez que el término ‘multiejemplar’, palabras clave para considerar el grabado moderno y su sentido conceptual en relación con lo material. En efecto, el texto introductorio del libro hacía énfasis en la dimensión plural de la estampa como rasgo particular:

lo plural tiene tantas posibilidades de perdurar cuantas unidades lo constituyan. En ello, este arte de la madera es símbolo: primero que logra la multiejemplaridad esquiva de las adversidades, nos habla hoy luego de siglos, de grandes y pequeñas cosas, ya conexas con lo divino, ya cotidianas de toda modestia. Preocupaciones y ocupaciones pasadas se saben por su

mediación. Y todo en virtud del número. Muy opuesto ha de serle el destino a este libro si de mil que ven la luz ni uno cumple igual función. Y esta prevención del accidente, este mensaje proyectado en el tiempo, lo justifica asimismo más de un artista que nos acompaña, que integra estas páginas, cuya obra fue impiamente destruida. Estamos en la mitad primera del vigésimo siglo, siglo anunciado de guerras. De haberla repetido mil veces, su palabra no quedaría ahora trunca. (Pécora y Barranco, 1943, p. 5)

Si bien el título del volumen aludía al anclaje geográfico rioplatense —lo que permitía a los editores incluir a algunos artistas uruguayos—, lo cierto es que el repertorio de autores reunidos excedía por mucho el recorte regional del Río de la Plata, pues también aparecían obras de grabadores activos en provincias como Córdoba, Santa Fe y Mendoza. Ese interés de Pécora en la producción gráfica impulsada desde distintos puntos del mapa nacional tuvo continuidad tanto en las ediciones del *Anuario Plástica*, que publicó entre 1939 y 1948, como en un evento clave para la consagración del grabado en la Argentina.

## CONTRIBUCIÓN AL CONOCIMIENTO DEL GRABADO COMO OBRA DE ARTE

En octubre de 1963, Pécora desarrolló un vasto programa de exposiciones, conferencias, proyecciones y clases magistrales en más de cuarenta ciudades de catorce provincias argentinas; ocupó instituciones oficiales, ámbitos privados y públicos, galerías y museos. La consigna ‘Octubre, mes del grabado’, hoy instalada en la Argentina entre ciertos círculos dedicados a esta práctica, se remonta a aquella campaña. La programación, de alcance federal, estaba planteada como parte de las acciones para difundir la disciplina en la escena del arte contemporáneo. A la vez que, con este programa — en forma más implícita— Pécora se proponía dar impulso a su proyecto del Museo del Grabado en Buenos Aires, por entonces de carácter privado y bajo su dirección, nacionalizado en 1983.

Integraron la exhaustiva propuesta artistas consagrados y emergentes, docentes y estudiantes, referentes y olvidados que, a partir de ese momento, empezaron a tener un lugar en el relato de la historia del arte local. Alda María Armagni, Adolfo Bellocq, Domingo Bucci, Aída Carballo, Alfredo de Vincenzo, Guillermo Facio Hebequer, Clara Ferrari, Carlos Filevich, Jorge González Mir, Juan Grella, Alfredo Guido, Fernando López Anaya, Ana María Moncalvo, Norberto Onofrio, María Sara Piñeiro, Liliana Porter, Victor Rebuffo, Mabel Rubli son algunos de los nombres que se encuentran en el vasto programa. Las estampas presentadas en los distintos espacios de exhibición implicaban una propuesta moderna, y aunque el grabado argentino obtenía distinciones nacionales e internacionales, figuraba en la agenda de galerías de arte y era objeto de un modesto aunque novedoso consumo en el mercado de arte local —es decir, detentaba un lugar como nunca había tenido—, todavía precisaba ser explicado en su dimensión de obra creativa y no como mera reproducción

técnica e industrial de imágenes. Precisamente con el objetivo de difundir la disciplina desde su estatuto de producción artística se formulaba el título que nucleaba esta serie de actividades: ‘Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte’.

El desplegable con el detalle de las actividades estaba encabezado por un conjunto de veintitrés textos breves suscriptos por críticos de arte, gestores culturales y otros actores de la escena argentina. El crítico de arte Sigwart Blum (1963) sostenía:

El grabado moderno ha evolucionado paralelamente a la pintura, a la escultura y al dibujo. Se ha enriquecido con nuevas técnicas y por nuevas tendencias estéticas. Sigue siendo uno de los medios predilectos para la ilustración de libros y revistas de tiraje reducido, y no es ya solamente objetivo de coleccionistas apasionados, sino un ideal medio para la difusión del arte en su forma más pura al alcance de todos. (Museo del Grabado, s/p)

Por su parte, el ensayista Aldo Pellegrini —histórico introductor de las corrientes surrealistas en la Argentina— destacaba: “El grabado ha adquirido en los tiempos modernos una autonomía e importancia tal que le hace representar frente a la gran pintura el papel que tiene la música de cámara frente a la música sinfónica” (Museo del Grabado, 1963, s/p); en esta misma línea, la crítica Elena Poggi comentaba:

las creaciones del grabado se desenvuelven en un ámbito de intimidad y misterio que sustituye ampliamente el énfasis de la pintura. Sus proyecciones en el alma del espectador son tan enérgicas y perdurables, al mismo tiempo que tan sutiles y profundas como la música de cámara. (Museo del Grabado, 1963, s/p)

Nuevamente aparecía en estos registros la relación entre el grabado y la música, tal como había formulado Cochet dos décadas antes. También el poeta Raúl González Tuñón —antiguo participante de las vanguardias literarias de los años veinte y de las posiciones político-militantes de los treinta— mencionaba: “el arte del grabado es el que más trasciende la intimidad del taller, la soledad creadora. Y significa la sutil simbiosis del artista y el obrero” (Museo del Grabado, 1963, s/p). Una vez más, se subrayaba la lectura del grabado en clave social.

Dos nombres resultan particularmente significativos en lo que refiere a la relevancia de sus trayectorias históricas frente al grabado: Jorge Romero Brest, uno de los principales críticos de arte latinoamericanos del siglo XX (García y Szir, 2017), y Edgardo Antonio Vigo, destacado artista contemporáneo. El primero planteaba:

en nuestros días el arte de grabar se desenvuelve con sentido contradictorio: por una parte es producto de refinada imaginación; por otra, no ha perdido del todo su carácter popular. Ayudar a difundirlo es ayudar a que sus cultores resuelvan la contradicción. (Museo del Grabado, 1963, s/p)

Partiendo de la circulación ampliada de la gráfica, Vigo remarcaba:

la destrucción del ejemplar único permite la introducción de ‘originales’ en el ámbito limitado a las reproducciones. La visión del hombre gana en contacto y desarrollo, pues la relación ‘obra de arte individuo’ se realiza dentro de la pureza necesaria para profundizar en consecuencias comunicativas. (Museo del Grabado, 1963, s/p)

Estas reflexiones, seguramente suscriptas a pedido del propio Pécora en calidad de organizador del programa, incluían referencias a lo artesanal, a la dimensión técnica, a las posibilidades de la estampa multiejemplar como un arte ‘al alcance de todos’, entre otros aspectos. Los breves textos daban cuenta de un nuevo lugar de la disciplina dentro del panorama cultural —un grabado moderno, con matices en sus poéticas y técnicas—, a la vez que aludían a factores de su tradición —su vínculo con lo literario y la ilustración, su anclaje figurativo histórico, la relevancia del virtuosismo técnico en su valoración—. El programa de octubre de 1963 venía a procurar una mayor visibilidad del grabado ‘como obra de arte’. Sin embargo, no presentaba allí un gran relato, sino pequeñas intervenciones sobre el tema: la letra escrita era un elemento más dentro de un extenso proyecto de gestión cultural en el que la conjunción entre obras y espacios institucionales era protagonista.

Resulta oportuno concluir este breve recorrido por algunos de los textos que construyeron paulatinamente lecturas y lugares para el grabado en la Argentina del siglo XX con una referencia en clave de género: mientras que el programa “Contribución al conocimiento del grabado como obra de arte” de 1963 incluyó la presencia de un importante número de artistas y docentes mujeres en las exposiciones y conferencias, de los veintitrés pequeños textos que formaron parte de la pieza gráfica del evento solo tres llevan la firma de mujeres: Elena Poggi, María Luz Agriano y Edith Desaleux.

La realización del grabado en la Argentina había sido, ya desde inicios del siglo XX, una práctica accesible para las mujeres. Recordemos, en este aspecto, las referencias mencionadas a propósito de la revista *El Grabado*. Sin embargo, la gran mayoría de los textos que dieron entidad a la disciplina fueron suscriptos por hombres. La perspectiva de algunas artistas permaneció inédita —como es el caso de los textos mecanografiados de Aída Carballo (Laumann, 2023)— o fueron aportes orales que contribuyeron a la escritura de otros críticos —como es el caso de Ana María Moncalvo, quien brindaba referencias a Jorge Taverna Irigoyen para sus textos—<sup>2</sup>. Otras artistas de las generaciones siguientes comenzaron a publicar breves reflexiones sobre la propia práctica en los catálogos de sus exposiciones, como ocurrió con Liliana Porter (Amigo, Dolinko y Rossi, 2010). Entre

---

<sup>2</sup> Agradezco esta referencia a Lucía Laumann, quien ha comentado sobre este caso en Laumann (2021, octubre 14).

la práctica y la escritura, también la construcción de relatos canónicos sobre el grabado puede ser leída en clave de género, abriendo así nuevas preguntas sobre las formas de circulación social de las palabras y su implicancia simbólica.

## CONCLUSIÓN

A lo largo de distintas intervenciones sostenidas en el siglo XX, las imágenes impresas producidas por artistas activos en la Argentina pasaron de ser consideradas simples registros de tinta sobre papel a ser plenas obras de arte. Los grabados cobraron un nuevo estatuto: de estampas sin particular valoración simbólica, conformaron una producción integrante del campo artístico local.

Los discursos que acompañaron los procesos de desarrollo y consolidación del grabado como disciplina artística fueron fundamentales para explicar, valorar y hacer conocer una técnica que, para inicios del siglo, resultaba novedosa, pero que para los años sesenta ya acumulaba un importante historial de ediciones, exposiciones y premios. En este sentido, muchos de los textos sobre el grabado argentino del siglo XX que han sido revisados en este trabajo desempeñaron un importante rol en la construcción de un lugar de reconocimiento progresivo para esta práctica dentro del campo del arte moderno del país. A través de los tempranos escritos de Mario Canale y Daniel Marcos Agrelo, pasando por los de artistas consagrados como Adolfo Bellocq, Antonio Berni y Gustavo Cochet, hasta las reflexiones de Edgardo Antonio Vigo y Jorge Romero Brest en los años sesenta, las letras de molde y la tinta de las máquinas de escribir, de las revistas, de las publicaciones masivas, y también de los folletos especializados, fueron soporte y agentes que activaron una nueva disciplina del arte moderno.

## REFERENCIAS

- Agrelo, M. D. (1927). Los orígenes del aguafuerte en la República Argentina. En *Aguafuertes porteños*. [Texto en un álbum de grabado]. Ediciones La Peña.
- Amigo, R., Dolinko, S. y Rossi, C. (Eds.). (2010). *Palabra de artista. Escritos sobre arte argentino, 1961-1981*. Fundación Espigas & Fondo Nacional de las Artes.
- Bellocq, A. (1935). El grabado y la ilustración. *Arte y decoración*, (1).
- Bellocq, A. (1964). Conferencia radial [Manuscrito mecanografiado]. Archivo Bellocq, Centro de Estudios Espigas, Fundación Espigas.
- Berni, A. (1935). Siqueiros y el arte de masas. *Nueva Revista*, (3). 14.

- Broullon, R. (1981). Rubli. Pintores argentinos del siglo XX N° 88 - Serie complementaria: Grabadores argentinos del siglo XX/8. Centro Editor de América Latina.
- Cochet, G. (1943). *El grabado. Historia y técnica*. Poseidón.
- Cordova Iturburu, C. (1935). Sin título. Carpeta 14 grabados. Ediciones Unidad.
- Dolinko, S. (2023). Exploraciones y tradiciones modernas: Manifestación multifocal. En M. A. García (Ed.), *Berni. Manifestación en foco* (pp. 26-43). Malba.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*. Edhasa.
- Dolinko, S. (2011). Museo imaginario, Museo Castagnino: el grabado como arte autónomo (Rosario, 1942). En S. Szir, V. Tell y V. Usubiaga (Eds.), *La autonomía del arte: debates en la teoría y en la praxis*. VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes-XIV Jornadas CAIA (pp. 325-336). CAIA.
- El Grabado (1916a). Sin título. *El Grabado*, (1), 1.
- El Grabado (1916b). Exposiciones de grabado. *El Grabado*, (2), 3-4.
- El Grabado (1916c). Sociedad de Grabadores. *El Grabado*, (2), 7.
- El Grabado (1916d). Los primeros grabados en Buenos Aires. *El Grabado* (1), 4.
- El Grabado (1916e). Catálogo de la exposición Matthis. *El Grabado*, (2), 8.
- García, M. A. y Szir, S. (Eds.). (2017). *Entre la academia y la crítica: la construcción discursiva y disciplinar de la historia del arte. Argentina-siglo XX*. Eduntref.
- Gociol, J. (2007). *Más libros para más: colecciones del Centro Editor de América Latina*. Ediciones Biblioteca Nacional.
- Laumann, L. (2021, octubre 14). Homenaje a Ana María Moncalvo a 100 años de su nacimiento, Buenos Aires. <https://www.youtube.com/watch?v=CrohFTe9KrQ>
- Laumann, L. (2023). *Aída Carballo, maestra. Producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX*. Miño y Dávila.
- Malosetti, L. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti, L. (2024). *Eduardo Sívori. Artista moderno en París* [Material de prensa]. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Mantovani, L. (2023). *El pueblo tiene derecho a la belleza. Artes aplicadas, educación e industria en Buenos Aires (1910-1940)*. Miño y Dávila.
- Muñoz, M. A. (2008). *Los artistas del pueblo 1920-1930*. Fundación OSDE.
- Museo del Grabado (1963). *Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte* [Desplegable].
- Pécora, O. y Barranco, U. (Eds.). (1943). *Sesenta y cinco grabados en madera. La xilografía en el Río de la Plata*. Plástica.