

Estrategias singulares y modernistas en la obra gráfica de Aída Carballo

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Lucía Laumann

Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio, EAYP,
UNASAM-CONICET, Buenos Aires, Argentina
llaumann@unsam.edu.ar

—

Recibido: 16 de julio de 2022

Aprobado: 14 de septiembre de 2022

Cómo citar este artículo: Laumann, Lucía (2023).
Estrategias singulares y modernistas en la obra gráfica
de Aída Carballo. *Calle 14: revista de investigación
en el campo del arte* 18(34). pp. 278-293.
DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.20482>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Aída Carballo, s/t, [tinta], 1960. Registro fotográfico del Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del MAMBA.



Estrategias modernistas singulares en la obra gráfica de Aída Carballo

Resumen

La argentina Aída Carballo fue una artista de formación y actuación polifacética, cuya producción más numerosa está vinculada a la gráfica. El presente artículo propone una relectura de un corpus singular de obras gráficas de dicha artista en el marco de los procesos de resignificación del grabado, de modernización y cuestionamiento del propio canon de la disciplina que se sucedieron a partir de la década del cincuenta en Argentina. Para lo cual se considera la cuestión de los recursos técnicos e iconográficos, y su inscripción en determinados circuitos de validación, como estrategias en la producción gráfica de Carballo.

Palabras clave

Abstracción; Aída Carballo; grabado modernista; experimentación; tradición

Singular Modernist Strategies in the Graphic Work of Aída Carballo

Abstract

Aída Carballo was a multifaceted Argentinean artist, whose production was mainly devoted to graphic works. This article proposes a reinterpretation of a singular corpus of graphic pieces by Carballo within the framework of the redefinition of engraving, and of modernization and questioning of the very canon of the discipline that took place from the 1950s in Argentina. To this end we consider the question of technical and iconographic resources, and their inscription in certain validation circuits, as strategies in Carballo's graphic production.

Keywords

Abstraction; Aida Carballo; modernist engraving; experimentation; tradition

Stratégies modernistes singulières dans l'œuvre graphique d'Aída Carballo

Résumé

Aída Carballo fut une artiste argentine aux multiples facettes, dont la production était principalement consacrée aux œuvres graphiques. Cet article propose une réinterprétation d'un corpus singulier de pièces graphiques de Carballo dans le cadre de la redéfinition de la gravure, et de la modernisation et de la remise en question du canon même de la discipline qui s'est opérée à partir des années 1950 en Argentine. Pour cela, nous considérons la question des ressources techniques et iconographiques, et leur inscription dans certains circuits de validation, comme des stratégies dans la production graphique de Carballo.

Mots clés

Abstraction ; Aída Carballo ; gravure moderniste ; expérimentation ; tradition

Estratégias Modernistas Singulares na Obra Gráfica de Aída Carballo

Resumo

Aída Carballo foi uma artista argentina multifacetada, cuja produção se dedicou principalmente a obras gráficas. Este artigo propõe uma releitura de um corpus singular de peças gráficas de Carballo no marco da redefinição da gravura, da modernização e questionamento do próprio cânone da disciplina que ocorreu a partir dos anos 1950 na Argentina. Para tanto, consideramos a questão dos recursos técnicos e iconográficos, e sua inscrição em determinados circuitos de validação, como estratégias na produção gráfica de Carballo.

Palavras-chave

Abstração; Aida Carballo; gravura modernista; experimentação; tradição.

Kunauramanda imasa katichingapa sug rurai kilkaskata Aida Carballo suti warmi ruraskata

Maillalachiska

Sug Argentina warmi Aida Carballo suti kati kai ruraikuna iachachidur munangui ruranga pangapi kilkaska sug ruraikuna. Chasallata kaipi parlaku imasam kai warmi munaku kukuikunata satinga aichaikachispa ñugpata Argentina, suti Llagtapi pasariskata kai watakunapi atunwaranga pichka chungu kaipikai warmi churaska, imasa kaskasina Tukui pai aichaska chasa sugkuna nispa ruragakunami imasa kai warmi pangapichuraska sina kai rurai kilkaska pangapi Carballo suti.

Rimangapa Ministidukuna

Anchichii sugma churai, chasa suti warmi, kunauramanda ruraikunauini, iachaikui musuglla ñugpamandata katichii.

Introducción

La ciudad y las personas que la habitan son temas recurrentes en la producción gráfica de Aída Carballo (Buenos Aires, 1916-1985). Sin embargo, una serie de obras gráficas de su autoría, producidas a fines de la década del cincuenta y principios del sesenta, invitan a visitar su inscripción en la tradición gráfica figurativa. Este artículo está enfocado en reconstruir la participación de la grabadora en el campo artístico local en un período marcado por los procesos de resignificación del grabado, de modernización y cuestionamiento del propio canon de la disciplina. Para ello, se aborda primero el inicio de la carrera artística de Carballo a partir del análisis de dos estampas premiadas en diversos salones, que permiten contextualizar y vislumbrar el vínculo de su producción con ciertos aspectos representativos de la tradición gráfica local. Luego, revisaremos una serie de grabados en los que Carballo explora las poéticas abstractas en un contexto de modernización de la gráfica. El estudio de estas experiencias singulares en la producción de Carballo, pero más comunes en las estampas de otros grabadores, permite comprender en profundidad sus elecciones estéticas, e indagar cómo Carballo lee y significa la tradición gráfica local e internacional desde su obra.

Si bien en su propia época Carballo fue reconocida por su labor pedagógica y artística, hasta el momento su trayectoria ha sido escasamente transitada por los estudios académicos. En la mayoría de los casos, cuando es objeto de análisis, sus obras son pensadas desde su vida personal: sus internaciones en instituciones psiquiátricas, los diagnósticos de su salud mental y sus vínculos familiares. Contrariamente, este artículo propone estudiar y analizar su producción artística a partir de su relación a ciertos relatos sobre la historia del arte argentino, particularmente de la gráfica, y en conexión con otros grabadores contemporáneos. A su vez, hay que resaltar que el inicio y desarrollo de esta investigación están íntimamente vinculados a las nuevas posibilidades de lectura que abrieron las críticas y académicas feministas en la historia del arte. Para comprender a la artista en su propia agencia, nos acercaremos a Carballo desde la noción de *sujeto negociador* propuesta por Griselda Pollock (2007; 2013). Es decir, de un individuo capaz de aprovecharse de las condiciones del medio institucional y artístico para posicionar y legitimar su producción. Finalmente, atender a la construcción y circulación de estas piezas alumbra una historia que proporciona nuevas lecturas sobre la obra de Carballo, usualmente anclada en

episodios que han llevado a la formación de un mito de artista víctima (Laumann, 2019).

Carballo y la tradición gráfica

En 1948 Carballo obtuvo uno de los tres Premios al Grabado del XXXIII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores con su aguafuerte *La calle el corazón y la lluvia* (fig. 1). Al año siguiente, se presentó al Salón de Arte de La Plata, obteniendo el Primer Premio Adquisición de Grabado con otro ejemplar de la misma chapa. Si la crítica del año anterior apenas la había mencionado, señalando su trabajo como “un fino aguafuerte”, esta vez celebraron su obra como una de las más interesantes. Para estos años, el grabado había alcanzado una valoración inédita dentro del campo artístico local. Evidencia de ello son la cantidad de galerías que exhibían estampas (aunque en su mayoría europeas), la inauguración de una sección autónoma de Grabado en el Salón Nacional de 1948, y las diversas exhibiciones, libros y revistas que recopilaban y otorgaban visibilidad a la producción gráfica de artistas locales en la década de los cuarenta (Dolinko, 2009). A su vez, dentro de la jerarquía implícita de la disciplina, el aguafuerte ocupaba un lugar preponderante entre el resto de las técnicas gráficas. Para fines de la década de los cuarenta continuaba siendo en Argentina, en palabras de Raquel Edelman, “el procedimiento preferido por nuestros grabadores” (1948, p. 20).

De esta manera, Carballo comenzaba a participar con sus grabados en distintos salones municipales, provinciales y nacionales, aprovechando la acogida positiva de su obra para emprender una carrera como artista de tiempo completo. En 1951, se organizó su primera muestra individual en la Galería Müller, una de las pocas galerías con un espacio reservado al grabado en la ciudad de Buenos Aires (Galería Müller, 1951). Sin embargo, con el fallecimiento de Raúl Carballo, su padre, en 1952 y sus posteriores estadías en centros de salud, su participación en el mundo del arte se vio disminuida, para ser retomada plenamente en el segundo lustro de la década del cincuenta. Ya formando parte del claustro docente de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón”, y de la Escuela Nacional de Danzas de la Capital Federal, Carballo se presentó en el Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano” en 1960. En dicha ocasión presentó su aguafuerte *La ciudadana* (1960), con el que obtuvo el Segundo



Fig. 1. A. C., *La calle el corazón y la lluvia*, 1948, aguafuerte-aguatinta. Reproducción publicada en *Revista Continente*, Buenos Aires, febrero-marzo de 1949, p. 113.

Premio Adquisición.¹ Silvia Dolinko ha señalado que, durante la primera mitad del siglo XX en Argentina, ciertas características de la producción gráfica fueron configurando una tradición del grabado (Dolinko, 2016, p. 2). La resolución monocromática de las dos obras de Carballo premiadas en los salones, su fuerte impronta figurativa y narrativa, así como su impecable resolución técnica, permiten considerar estos grabados en diálogo con la tradición local. Las piezas que la artista enviaba a salones y exhibía en muestras dan cuenta de una ejecución minuciosa de los procedimientos técnicos tradicionales. Carballo cultivó trazos limpios, un meticuloso manejo de los materiales y un cuidado extremado del soporte, utilizando preferentemente planchas rectangulares y centrando la imagen en el plano gráfico. Es decir, dejando más espacio en blanco por debajo que por arriba de la imagen y manteniendo el paralelismo entre bordes del papel y de la estampa. Las dos estampas mencionadas denotan un alto nivel de observación del contexto urbano y su heterogeneidad arquitectónica. Para entonces, la ciudad de Buenos Aires ya se había configurado como un motivo amplia-

mente difundido entre artistas luego de un progresivo aumento del género paisaje que, como ha señalado Catalina Fara, se visibilizó especialmente en los Salones Nacionales (2020, p. 226). No demoró en hacerse presente en la obra de grabadores de este período, tornándose en un tópico iconográfico de la tradición gráfica moderna. En efecto, Adolfo Bellocq, único sobreviviente del grupo conocido como los Artistas del Pueblo, había destacado como temáticas de la estampa a los "paisajes, aspectos de nuestras ciudades y sus costumbres, reflejos del espíritu y vida provinciana, y en general todo aquello que es característicamente nuestro y que viene a engrosar el caudal artístico y documental de nuestro país" (en Dolinko, 2012b, p. 76). Docente del Taller de Grabado en la Escuela Superior, Bellocq era uno de los más reconocidos referentes de la tradición gráfica en Argentina. De hecho, es posible pensar que *La calle, el corazón y la lluvia*, había sido producido en la Escuela. No solo debido a que por esos años Carballo aún era estudiante y seguramente habría necesitado del espacio y herramientas propias del grabado en metal (como la prensa de tórculo o calco-gráfica), sino porque el aguafuerte ilustra también los tres elementos iconográficos básicos que se proponían

1 Una reproducción de la obra puede verse en Laumann (2022).

desde el espacio académico: paisaje, figuras y animales (Guillermo Rothe, 1941).

A diferencia de las estampas impresas en la década del cuarenta, donde el personaje principal es una muchacha en un barrio con vecinas sentadas en los pórticos y niños jugando en la vereda, en *La ciudadana* Carballo representa a una mujer que sostiene en sus manos un periódico y, cuyo rostro de perfil, direcciona la mirada hacia el cartel que detrás de ella reza ALERTA. En segundo plano se erigen paredes manchadas que configuran un callejón y acentúan la soledad de la presencia humana. El nuevo paisaje urbano que escenifica Carballo representa un espacio público descuidado con una clara advertencia a ocupar la calle en solitario, aludiendo con discreción al contexto político y social del momento. Por un lado, conviene recordar, que, en 1960, bajo el gobierno de Arturo Frondizi, persistía el clima de tensión generado por el gobierno de facto de Aramburu, y las manifestaciones de los movimientos obrero y estudiantiles eran reprimidas por las Fuerzas Armadas con el apoyo del presidente y el plan CONINTES (Teach, 2007, pp. 18-62). Por otro lado, como ha sido analizado por Valeria Manzano, durante este período las representaciones sobre jóvenes mujeres expuestas a los “riesgos” de la ciudad capital acosaron la imaginación pública (2017, p. 159).

Entre el tiempo transcurrido entre *La calle, el corazón y la lluvia* (1948) y *La ciudadana* (1960), y luego de varias décadas de iniciativas que abogaron por ampliar los derechos civiles, políticos y sociales de las mujeres, se abrieron para ellas nuevos espacios de participación ciudadana. En este sentido, la conquista más visible fue la posibilidad de votar, que se concretó en las elecciones de 1951. A principios de la década de los cincuenta, Carballo había realizado *Mujercitas en la calle* (1953, lápices de color), un dibujo que fue exhibido en muy pocas ocasiones.² Aunque no se ha encontrado esta obra ni un registro visual de ella, es claro, por su título, que el carácter de la escena la acerca más a la estampa de 1948 que a la de 1960. Es decir, en *La calle, el corazón y la lluvia* todas las vecinas, menos la muchacha central, aparecen en ventanas y pórticos, esto es, en el umbral entre lo público y lo privado. A su vez, a partir de las variantes “mujercitas” o “ciudadanas” para nombrar a la protagonista en el espacio público, lugar que históricamente ha sido renuente a la presencia femenina,

² Expuesto en la primera retrospectiva en 1969, una referencia al mismo aparece también en un listado de obras de la galería de arte Nice (Teatro Municipal General San Martín, 1969; Carballo, s.f.b).

se produce un desplazamiento que posiciona a la mujer como miembro activo de la comunidad, titular de derechos políticos y con obligaciones ante la ley. Es posible sostener entonces que su producción entra en diálogo con otra de las características que cimentaron una tradición gráfica: por sus particularidades de producción y circulación, el grabado se estableció durante el siglo XX como un medio privilegiado para transmitir discursos críticos de contenidos sociales o políticos.

Algunas experiencias singulares y modernistas

Es posible pensar que en el bagaje visual de Carballo se articularon diversos tiempos e instancias culturales. Mientras se ha observado cómo, en sus grabados figurativos, resignifica una tradición en la que la representación urbana y el compromiso social juegan un rol preponderante, ciertos signos propios de la renovación de la disciplina, vinculados a la experimentación e indagación con poéticas abstractas, comenzaron a hacerse presentes en algunas de sus producciones. En este sentido, es significativo advertir ciertas particularidades en la representación de los muros en *La ciudadana*, que se disponen con una estructura similar a la del aviso de *Mur et avis* (*Muro y aviso*, 1945, litografía) de Jean Dubuffet. El efecto dramático de la ciudadana encerrada entre las paredes a la manera de las escenas litográficas *Mur et Voyageurs* (*Muro y viajeros*, 1945) se enlaza con un tratamiento visual donde las manchas en las paredes parecieran condensar referencias a la producción informalista.³ Tal vez Carballo, quien hablaba y escribía francés, haya tenido la posibilidad de ver algunas estampas del consagrado artista. Dubuffet buscaba dar cuenta de la violencia urbana durante la guerra y discutir con la tradición artística francesa por medio de sus litografías (Mikuž, 2008, p. 26).⁴ Ahora bien, a pesar de las similitudes iconográficas, la factura “desprolija”, las representaciones irreverentes y la espontaneidad en el gesto no fueron propuestas que le interesaron a Carballo, que perseguía una impecable y premeditada ejecución técnica.⁵

³ Reproducciones de dichas estampas pueden verse en el catálogo *Jean Dubuffet o el idioma de los muros* (AA.VV., 2008, pp. 71 y 63).

⁴ En 1943 Carballo se recibió de Profesora de Francés del Curso Medio en la Alianza Francesa. Una lectura sobre la serie litográfica *Les Murs* de Dubuffet y su diálogo con la tradición artística francesa en la posguerra ha sido realizada por Silvia Dolinko (2003).

⁵ Por estos años en Buenos Aires, Jorge Roiger trabajó desde la fotografía la cuestión de los muros, con una impronta estética cercana al informalismo. Contrariamente a Carballo y Dubuffet, Roiger retrató los accidentes, rajaduras y manchas de las superficies



Fig. 2. Aída Carballo, *Nylon*, 1958, xilografía. Registro fotográfico Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del MAMBA

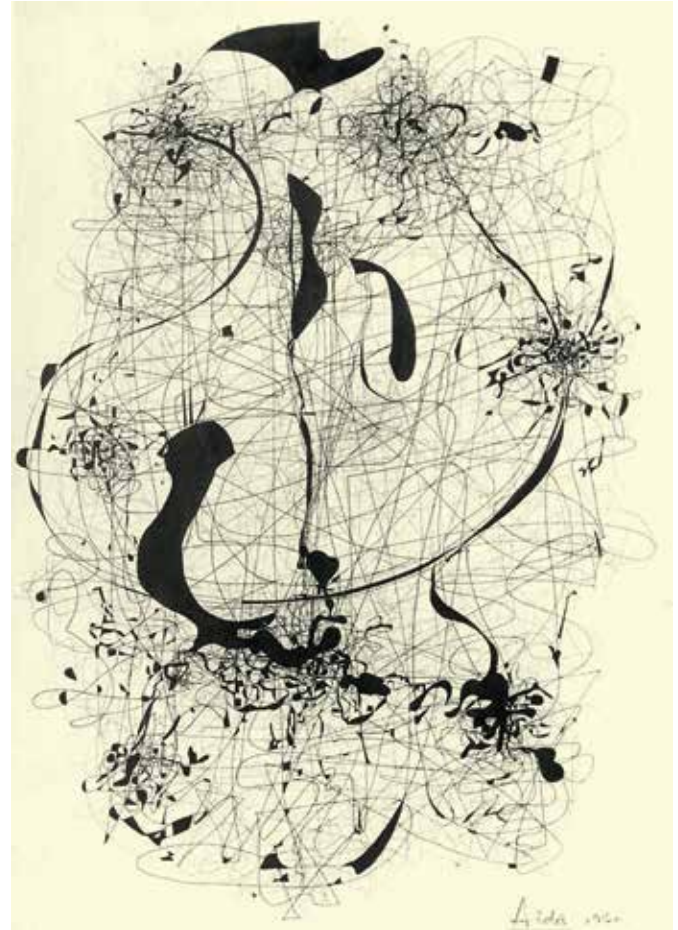
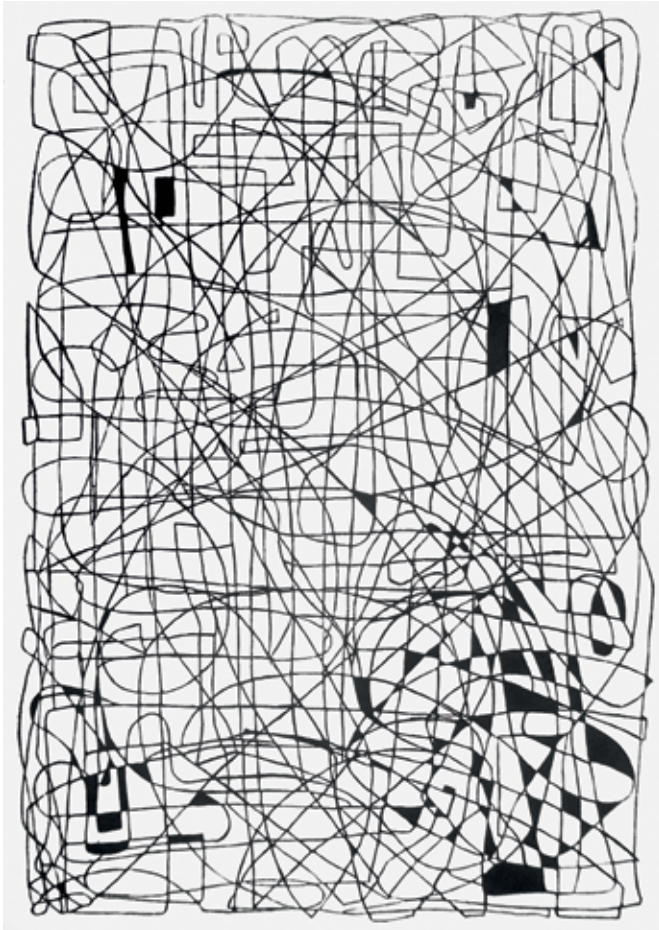


Fig. 3 y 4. Izq. a der.: Aída Carballo, *Línea y plano*, s/f, aguafuerte, $\frac{1}{4}$. Colección particular; Aída Carballo, s/t, [tinta], 1960. Registro fotográfico del Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del MAMBA.



Fig. 5, 6, 7 y 8. Izq. a der.: Aída Carballo, *El Keller*, 1959, aguafuerte, 3/10; Aída Carballo, pruebas de estado, aguafuertes coloreados. Colección particular

Algo similar ocurre con la xilografía ejecutada en 1958 y exhibida en la Primera Bienal de Pintura y Grabado de México. En *Nylon* (fig. 2) una figura femenina semidesnuda porta unas modernas medias de fibra sintética —popularizadas luego de la segunda posguerra— que dan título a la imagen. El personaje se recorta por sobre un fondo que presenta tramas visuales de sesgo automático. Durante estos años, Carballo experimentó diversas posibilidades compositivas a través de líneas y planos en lápices, tintas y grabados en metal, dentro de los que es posible diferenciar al menos tres tipos de imágenes abstractas. Algunos, en sintonía con el fondo de *Nylon*, donde una línea sinuosa y continua recorre el plano gráfico y cuyas intersecciones construyen planos (fig. 3 y 4); otros, en los que las figuras geométricas y retículas cuadradas estructuran la composición (fig. 6-8). En un tercer grupo, más cercano al tratamiento de los muros en *La ciudadana*, se encuentran figuras geométricas y orgánicas que se combinan con texturas visuales en distintos tonos de grises (fig. 9 y 10). Dentro de este último, se puede ubicar *Pasar mágico* (fig. 11), el aguatainta con el que obtiene el Tercer Premio en el I Salón Nacional de Artes Plásticas en 1961. También, el aguafuerte *Pasar con pelos* (fig. 12), presentado el verano siguiente en el XXI Salón de Arte de Mar del Plata (1962), cuya plancha y primeras impresiones habían sido realizadas en 1959. Seleccionado como uno de los Premios Adquisición de Grabado, la crítica señala que Carballo “ensaya con éxito experimentos singulares” (Inauguróse el 50 Salón Nacional, 1961, p. 6). Monocromáticas, de formato rectangular

desprolijas alejado de todo referente icónico. Aunque en 1959 expuso individualmente algunas fotografías abstractas en la ex MEEBA y luego participó de la segunda muestra del movimiento informalista en el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, se desconoce si Carballo conoció su obra (Robles de la Pava, 2016).

y en eje vertical, difieren de las anteriores estampas premiadas de Carballo por su carácter modernista, en tanto que proponen un alejamiento con relación a la tradición ilustrativa y figurativa del grabado y una autorreferencialidad en las formas y recursos visuales. En la primera, diversas figuras en distintos gradaciones de tintas contrastan con el fondo claro de matices grises irregulares; de los márgenes de algunas surgen delgadas líneas. La segunda se compone de cuadriláteros de bordes redondeados, círculos lineales y una forma orgánica de cuyos bordes irradian también finas líneas. Al interior de algunas figuras, unas rugosidades sobresalen con varios milímetros de espesor (fig. 13). El negro profundo de estas formas contrasta con el trapecio que mantiene el blanco del papel. Hacia el centro una tenue línea grisácea perfila y realza el perímetro de la figura circular que sobresale del plano del papel (fig. 14). Ambos efectos habían sido logrados gracias al procedimiento que Carballo, en su texto *La estampa original* —escrito posiblemente como material didáctico para sus clases—, denominó como “corrosión en profundidad” (s.f.a, p. 18).⁶ Mediante la exposición de la chapa al ácido durante un tiempo considerablemente prolongado, que según sus apuntes puede llegar a durar hasta días, logra obtener concavidades profundas que le permiten lograr relieves en papel “más sobresaliente

⁶ En este texto Carballo señala que la idea de grabado original, aunque su definición teórica es clara, es compleja en relación con la práctica del comercio, donde se venden como originales copias de reproducción. La artista luego se detiene en las particularidades materiales que adquieren los originales: la firma, el tiraje numerado, las pruebas de estado y de artista, contextualizando brevemente sus usos y cambios en la historia. Estos planteos no eran ajenos a las nociones de grabado original y de reproducción que en el campo artístico argentino habían circulado desde la década del cuarenta con el objeto de validar y jerarquizar la cualidad artística de la estampa múltiple. Al respecto, véase a Silvia Dolinko (2009, pp. 165-194; 2012b, pp. 50-56).



Fig. 9 y 10. Izq. a der.: Aída Carballo, s/t, s/f, aguafuerte, 3/10. Registro fotográfico del Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del MAMBA; Aída Carballo, s/t, s/f, aguafuerte-aguatinta. Colección particular.



Fig. 11. Aída Carballo, *Pasar mágico*, [1961], aguatinata. Adaptado del Catálogo ilustrado *Los Salones Nacionales de Artes Plásticas*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1961, p. 211.

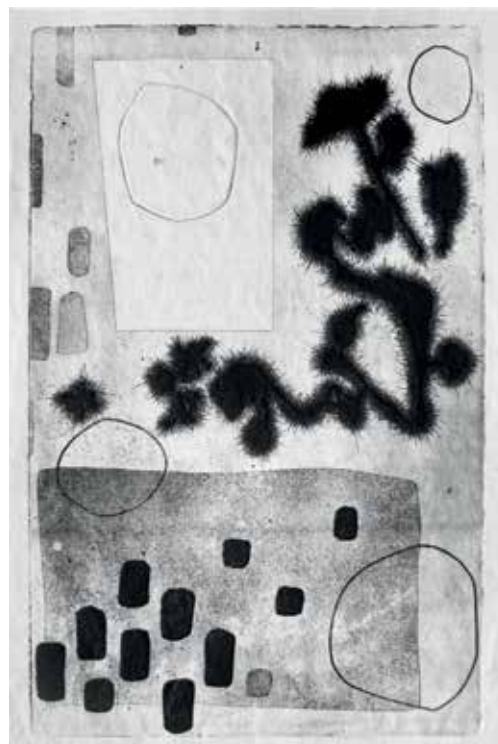


Fig. 12. A. C., *Pasar con pelos*, 1959, grabado gofrado, 3/10. Colección particular



Fig. 13. Vista rasante de rugosidades en *Pasar con pelos*. Colección particular

que lo normalmente necesario" (Carballo, s.f.a, p. 18). Al depositar la tinta en las depresiones e imprimir, las figuras obtienen un negro intenso y una rugosidad de varios milímetros de espesor que se percibe mediante una mirada rasante o al tacto. Al mismo tiempo, al dejar una zona sin entintar, revela la presencia del soporte y destaca la materialidad del papel. También conocido como gofrado, el efecto no era, en palabras de Carballo, "una invención absolutamente nueva" (s.f., p. 18). De hecho, Fernando López Anaya, quien desde hacía ya algunos años había comenzado a abstraer figuras a partir de la fragmentación de planos y trazados lineales, en 1958 inició una exploración de las posibilidades del gofrado que lo llevó a imprimir estampas con volumen y en muchos casos sin entintar, desligándose de la ilustración (Dolinko, 2012b, pp. 130-132). En el contexto del desarrollo del arte moderno y frente a una vertiente dominante de la abstracción pictórica en el panorama artístico local, surgen en la década del cincuenta los primeros grabados que anunciaban el proceso de autonomización de la estampa respecto de sus funciones ilustrativas (pp. 113-141). Beatriz Juárez, por ejemplo, quien en 1954 había obtenido el Gran Premio de Honor en el Salón Nacional de Dibujo y Grabado con *Del anti-plano* (xilografía), en 1956 presenta la cincografía *Gris y negro* (p. 84).⁷ A su vez, Ana María Moncalvo había comenzado a grabar composiciones donde ensayaba superposiciones de líneas y planos.⁸ Por su parte, en

⁷ Beatriz Juárez (Buenos Aires, 1911-1987) fue una grabadora formada en la Escuela Profesional nº5 "Fernando Fader" y en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova", de donde se recibió de Profesora Superior del Taller de Grabado en 1945.

⁸ Ana María Moncalvo (Buenos Aires, 1921-2009) fue una grabadora y docente que estudió en el Taller de Artes del Libro y la Publicidad en la Escuela Profesional Nº5 "Fernando Fader" entre 1935 y 1940. En 1944 egresó como Profesora Superior del Taller de Grabado



Fig. 14. Vista rasante de figura circular en *Pasar con pelos*. Colección particular

su primera exposición individual en 1956, Mabel Rubli expuso —entre estampas de figuras lineales con fondos de planos grises— dos grabados abstractos que revelan sus incipientes exploraciones con las distintas corrosiones del ácido y sus efectos en el papel, comenzando a alejarse del trazado lineal con el que estaban experimentando otros grabadores.⁹ Un tipo de imagen que continuaría desarrollando, y en el que Dolinko reconoce la impronta del método de exploración del material de Johny Friedlander, con quien Rubli estudió en 1959 al radicarse en París (p. 118-120).

En el caso particular de Carballo, quien venía sosteniendo una producción figurativa ligada a la tradición hacía más de una década, la novedad radicó en la experimentación con ciertos elementos propios del grabado en metal, en un momento en el que las propuestas de arte abstracto adquieren protagonismo en la plástica latinoamericana (María Amalia García, 2011). La exploración en los tiempos de corrosión del ácido, sus efectos en el papel y las gradaciones de tinta, así como la presencia de formas irregulares, son métodos con los que Carballo también estaba explorando. No obstante, las indagaciones de Rubli, como las de Juárez, Moncalvo y López Anaya, iban a ser más profundas y sostenidas en el tiempo, proponiendo renovaciones estéticas e iconográficas. Cabe preguntarse, entonces, en qué medida estas experiencias para Carballo fueron procesos de

en la ESBA con el Premio Mitre (medalla de oro). Fue profesora en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón" y "Manuel Belgrano", y en la Universidad Nacional de La Plata.

⁹ Mabel Rubli (Buenos Aires, 1933) es una grabadora que entre 1948 y 1958 estudió en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes "Manuel Belgrano" y "Prilidiano Pueyrredón" y en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova".

negociación con el canon modernista que desestimó los enfoques narrativos.

Hacia finales de 1958 Carballo había viajado a París con una beca de la embajada francesa, que había obtenido con una carta de recomendación de parte de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, de donde Carballo había egresado como Profesora de Grabado en 1949. La carta estaba firmada por el entonces director de la Escuela, Fernando López Anaya, a quien Carballo conocía de cuando este había sido ayudante del Taller de Grabado mientras ella era estudiante en la Escuela Superior (López Anaya, 1958). De hecho, en 1949 habían expuesto juntas en la galería Cavallotti con Ana María Moncalvo y Laerte Baldini —egresados también de la misma escuela— (Galería Cavallotti, 1949). A su vez, para 1956, ambos eran parte del Salón de Grabadores Modernos, asociación de la que López Anaya era secretario,¹⁰ y a principios de 1957 integraron junto a otros grabadores el Padrón de Jurados de la Lista Renovación de la Asociación Estímulo de Bellas Artes.¹¹

El objetivo del viaje era doble: estudiar sobre el desarrollo pedagógico de las Escuelas de Bellas Artes y en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional (Consejero Cultural de la embajada de Francia en Argentina, 1958; Leherpeux, 1959). Para este momento, la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París no se había adaptado aún a las nuevas experiencias artísticas de la posguerra y, como han analizado otros investigadores, sufrió pocas modificaciones antes de la década de 1960 (Émile Verger, 2014, p. 133). En este sentido, durante el período entre 1958 y 1959 que Carballo estuvo en París, es más probable que se haya vinculado con antiguos grabados realizados en técnicas tradicionales y de resolución figurativa, al interesarse por la organización y los programas de las escuelas de Bellas Artes, los servicios educativos de los Museos de Francia y la enseñanza de las artes aplicadas a la industria. Sin embargo, durante este tiempo también viajó a España y Portugal, y visitó el taller de Stanley Hayter en

10 En la exposición también participaron Libero Badi, Américo Balán, Gastón Breyer, Domingo Bucci, Óscar Capristo, Alfredo de Vincenzo, Albino Fernández, Carlos Filebich, Nahum Gojman, Ana María Moncalvo, Helou Motta, Juan Otano, Enrique Peycere, Mabel Rubli y Vera Zilzer (Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1956).

11 En una especie de lista unidad de grabadores modernos, el padrón de jurados estaba presidido por López Anaya. Además de este y Carballo, en Grabado y Dibujo se encontraban: Laerte Baldini, Ana María Moncalvo, Américo Balán, Laico Bou, Domingo Bucci, Nélica Demichelis, Alfredo de Vincenzo, Miguel Ángel Elgarte, Albino Fernández, Carlos Filevich, Antonio Latorre, Enrique Peycere y Vera Zilzer, aunando así distintos lineamientos internos de la disciplina (Lista Renovación de Estímulo, 1957).

París a raíz de una invitación que le había hecho Julio Le Parc (Rosa Faccaro, 1977, p. 38), quien también había obtenido una beca del Servicio Cultural Francés (Le Parc, 2019, p.187). Dicho artista había sido un estudiante activo durante el proceso de renovación curricular y docente en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes que se había sucedido a partir de 1955, donde posiblemente conoció a Carballo. Le Parc había sido presidente del Centro de Estudiantes de Artes Plásticas y miembro estudiante del Consejo Directivo Docente que había designado nuevos profesores en 1956 en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes.¹² En dicha ocasión, Carballo había sido designada como suplente en Grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, que era de nivel preparatorio.¹³

Como ha sido señalado ya por Dolinko, por esos años Hayter y su Atelier 17 estaban obteniendo un creciente reconocimiento dentro del panorama cultural argentino (2019a, pp. 109-126). El grabador inglés y Friedlander eran importantes referentes artísticos y maestros de la gráfica contemporánea. Así como sus estampas se exhibieron en Buenos Aires, la visita a sus talleres fue algo frecuente entre las y los grabadores que tuvieron la posibilidad de viajar. En efecto, Rubli, además de asistir al Taller Libre de Grabado de Friedlander en 1959, en 1964 acudió al Atelier 17 gracias al Premio Braque de Grabado.¹⁴ López Anaya, Juárez y Moncalvo, viajaron a la capital francesa en 1955, ocasión en la que la prensa argentina reseñó la visita al taller de Hayter (p.109). Moncalvo, por su parte, volvió para asistir como estu-

12 Un estudio sobre los movimientos estudiantiles y debates al interior de las escuelas de bellas artes porteñas durante la década del cincuenta ha sido realizado por Silvia Dolinko (2012a). Además, la historiadora ha prestado particular atención a la actuación de Le Parc en dicho contexto (2019b).

13 Hacia finales de 1957 se anunció en la prensa el llamado a concurso de antecedentes y oposición para cubrir oficialmente las vacantes de profesores (Educación. Concursos en Enseñanza Artística, 1957). En este contexto, Carballo asumió como titular de ocho horas de la materia Grabado, carga horaria en la “Manuel Belgrano” que paulatinamente fue ampliando hasta llegar a dieciséis horas semanales en la década siguiente solo en dicha materia (Ministerio de Cultura y Educación, 1976). Luego sumó horas en otras asignaturas como Dibujo, Historia del Arte y Sistema de Composición y Análisis de Obra. Del mismo modo, en el marco del proceso de renovaciones curriculares y docentes, en 1957 Carballo ingresó además a dar clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, donde se desempeñó en la enseñanza de la historia del grabado, el grabado y el dibujo, y en 1958 en la Escuela Nacional de Danzas, en donde estuvo unos años a cargo de Introducción a las Artes Plásticas (Ministerio de Cultura y Educación, 1980; 1962).

14 Entrevista de la autora a Mabel Rubli, Buenos Aires, 7 de junio de 2019. Rubli señala que en particular su encuentro con Hayter fue breve, debido a que el grabador viajaba seguido a Estados Unidos de América y su asistente quedaba a cargo en el Atelier 17.

dianter entre 1966 y 1967 (Hayter, 1967). Carballo, al ser consultada años después por su experiencia en el Atelier 17, señaló que le había parecido “muy relevante su acción en el campo del grabado, y lo mismo sucede con Friedlander”, aunque “la labor de estos maestros que me nombra es más importante en su faz didáctica, y algo menos en el aspecto artístico” (Faccaro, 1977, p. 38). En otras palabras, Carballo conoció la producción de quienes eran los referentes del grabado moderno internacional y exploró las modalidades gráficas experimentales. De hecho, en el tercer año de su programa de estudios de su cátedra de Historia del Grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, incluyó el estudio de la obra de Hayter, buscando incorporar “tendencias de la estampa contemporánea” (Carballo, [1959]). Sin embargo, en su propia producción no le interesó profundizar en el tipo de indagaciones e imágenes que provenían tanto de los grabadores europeos como de sus colegas de Argentina.

Reflexiones finales

Los pocos diseños abstractos de Carballo llevados al grabado y, menos aún, presentados a salones, demuestran el carácter exploratorio de estas imágenes. En 1958 participa en el Primer Salón del Centro Argentino de Grabadores Modernos en la Galería Peuser,¹⁵ y al año siguiente en la exposición que organiza dicha asociación en la Galería Galatea.¹⁶ La estética con que el Centro configura las invitaciones a ambas muestras revela que los ensayos abstractos eran un lineamiento importante en la gráfica contemporánea. En 1961 la abstracción era una posibilidad más para quienes se dedicaban al grabado, siendo premiados en los salones y seleccionados para representar al país en el exterior. En efecto, en el Salón Nacional de ese año el aguafuerte *Pasar mágico* de Carballo no desentonaba con los otros grabados galardonados: del total de dieciséis, nueve se inscribían dentro de las modalidades gráficas experimentales, incluido el Premio Especial Cincuentenario, concedido al aguafuerte-aguatinta *Abstracción 4* de Moncalvo, y el Gran Premio de Honor,

¹⁵ La exposición de la asociación presidida por Albino Fernández y con Fernando López Anaya como secretario, incluyó la obra de 40 grabadores, de las cuales 10 eran mujeres: además de Carballo, Juárez y Moncalvo, Alda María Armagni, Nelia Licenziato, Emma Álvarez Piñero, María Cristina Santander, Ana María Bosso, Georgina Labró y Alicia Orlandi Pla (Centro Argentino de Grabadores Modernos, 1958).

¹⁶ La muestra incluyó además grabados de Juárez, Moncalvo, Alda María Armagni, Óscar Leyva, Laico Bou, Domingo Bucci, Miguel Ángel Elgarte y Enrique Peycere (Centro Argentino de Grabadores Modernos, 1959).

otorgado a la xilografía *La flor* de Juárez. Más aún, en 1960, cuando Carballo es premiada con *La ciudadana*, el Gran Premio del mismo Salón Municipal es otorgado a una composición xilográfica de figuras geométricas de Alberto Nicasio. No obstante, mientras Carballo incursionaba en las posibilidades de la abstracción continuó produciendo obras figurativas y presentándose a salones oficiales con dichos trabajos. Si bien se aleja de la figuración para incursionar en nuevas posibilidades, su experimentación con el material y el lenguaje gráfico, al inicio de los procesos de renovación, se inscribió en una intención exploratoria que no implicó profundos cuestionamientos al canon de la disciplina. Estas experiencias con la abstracción, breves pero efectivas en términos de obtención de premios, resultan significativas en tanto reafirman el desarrollo posterior de una producción anclada en la tradición narrativa y figurativa del grabado. En 1963 presenta su primera carpeta litográfica: *De los locos*. Con seis composiciones de personajes diversos y en extrañas circunstancias dentro de hospicios, la serie fue editada por la Mesa de Grabadores —agrupación liderada por Carballo y Alfredo de Vincenzo— con prólogo de Julio E. Payró, reconocido historiador y crítico de arte argentino. De esta manera, Carballo desecha la poética abstracta, que no volverá a exhibir salvo en su primera muestra retrospectiva en 1969 (Teatro Municipal General San Martín, 1969).

Referencias

AA.VV., (2008). *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*. Madrid, Círculo de Bellas Artes y Fundación Seoane.

Asociación Estímulo de Bellas Artes. (1956, del 17 al 31 de julio). [Tarjeta exposición Salón de Grabadores Modernos]. Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Carballo, A. ([1959]). *Historia del Arte del Grabado*. Programa para 3º Año. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

_____. (s.f.a), *La estampa original*. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

- _____. (s.f.b) [listado manuscrito en hoja membretada Nice Galería de Arte]. Buenos Aires, Argentina. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.
- Centro Argentino de Grabadores Modernos. (1958, del 17 de septiembre al 1 de octubre). *Primer Salón del Centro Argentino de Grabadores Modernos*. Buenos Aires, Argentina: Galería Peuser. Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.
- _____. (1959, del 13 al 25 de abril). [Tarjeta exposición]. Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Argentina.
- Consejero Cultural de la Embajada de Francia en Argentina. (1958, 6 de noviembre). [Carta a la Directora del Centro Educativo de Sévres]. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.
- Dolinko, S. (2003). El hipopótamo en el bazar: quiebres a la tradición francesa en la obra de Jean Dubuffet. *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes- X Jornadas CAIA* (pp. 429-441). Buenos Aires, Argentina: Centro Argentino de Investigadores en Arte.
- _____. (2009) Grabados originales multiplicados en libros y revistas. Malosetti Costa, L. y Gené, M. [Comp.]. *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (pp. 165-194). Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- _____. (2010) Aída Carballo. Calvos herméticos. *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección*, volumen ii (p. 341). Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del MNBA.
- _____. (2012a). *Artes bellas, pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958. Entrepasados. Revista de historia*, xx (38-39), pp. 145-161.
- _____. (2012b). *Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- _____. (2016, 5 de julio). *Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina. Nuevo Mundo. Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/69472>
- _____. (2018). Aída Carballo. La cola. Giordano, M. y Sudar Klappenbach, L. [Edit.]. *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros: primera parte* (pp. 63-65). Resistencia, Argentina: Instituto de Investigaciones Geohistóricas y UNNE. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura.
- _____. (2019a). Hayter with Airs of Tango. Presence and Impact of Atelier 17 on Argentine Printmaking in Mid-20th Century. AA.VV. *Atelier 17 and Modern Printmaking in America* (pp. 109-126). DOI: 10.11606/9788594195319
- _____. (2019b). En papel y en movimiento: la experimentación en los inicios de la obra de Julio Le Parc. Duprat, A., Marchesi, M. y Dolinko, S. *Julio Le Parc: transición Buenos Aires-París 1955-1959* (pp. 24-39). Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Edelman, R. (1948, 1 de abril). El VII Salón de Mar del Plata. El grabado y el dibujo. *Ver y estimar*, 1(1), p. 20.
- Educación. Concursos en Enseñanza Artística. (1957, 30 de octubre). *La Nación*, s.d. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova", Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
- El xxxiii Salón Anual de los grabadores y de los acuarelistas (1948, 10 de noviembre). *La Prensa*, s.d. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.
- Faccaro, R. (1977, noviembre). Aída Carballo. El arte del grabado. *Revista Foco de Fotografía y Artes Visuales*, 1(4), pp. 37-41.
- Fara, C. (2020). *Un horizonte vertical. Paisaje Urbano de Buenos Aires (1910-1936)*. Buenos Aires, Argentina: Ampersand.
- Galería Cavallotti. (1949, julio). [Tarjeta de invitación inauguración exposición Aída Carballo, Ana María Moncalvo, Laerte Baldini y Fernando López Anaya].

- Galería Müller. (1951). Catálogo *Aída Carballo*. Buenos Aires, Argentina.
- García, M. A. (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Argentina: Siglo xxi.
- Hayter, S. W. (1967, 28 de febrero). [Fotocopia de certificado de estudio de Ana María Moncalvo en el Atelier 17]. Archivo Ana María Moncalvo, Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina.
- La Nación* (1949) Quedó inaugurado el XVIII Salón de Arte de La Plata (1949, s.d.). s. d. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.
- _____. (1961) Inauguró el 50 Salón Nacional (1961, 22 de septiembre), p. 6.
- Laumann, L. (2019). Entre la eximia grabadora y la locura. Discursos en torno a la producción gráfica de Aída Carballo. *Papeles de Trabajo*, 13(23), junio, pp. 211-226. URL: <https://tinyurl.com/bdfdmsfe>
- _____. (2022). *Aída Zulema Carballo*. Aware Archives of Women Artists, Research and Exhibitions. Recuperado el 16 de junio de 2022 de <https://tinyurl.com/3767xuuh>
- Le Parc, J. (2019). ¡Sé artista y cállate! Textos 1959-2017. Buenos Aires, Argentina: Asociación Amigos del MNBA.
- Leherpeux. (1959, 12 de febrero). [Fotocopia de documentación personal y certificado de estudios de Aída Carballo en Académie de Paris]. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.
- Lista Renovación de Estímulo (1957, 29 de marzo). [Folleto Comisión Directiva-Padrón de jurados]. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.
- López Anaya, F. (1958, 25 de noviembre). [Copia de carta de aval a Aída Carballo]. Legajo n°329-Aída Carballo, archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada "Ernesto de la Cárcova", Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.
- Malinow, I. (s.f.). Dice Aída Carballo: 'el amor es como la muerte: no se puede hacer nada para variar su curso', s. d., p. 84. Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.
- Manzano, V. (2017). Ella se va de casa. Los jóvenes, el género y la sexualidad. *La Era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (pp. 155-193). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Mikuž, J. (2008). Las fuerzas mágicas del muro. AA.VV. *Jean Dubuffet o el idioma de los muros* (pp. 19-30). Madrid, España: Círculo de Bellas Artes y Fundación Seoane.
- Ministerio de Cultura y Educación. (1962). [Ficha n48105 Carballo Aída Zulema]. Legajo Aída Zulema Carballo, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- _____. (1976). [Certificado de Servicios de Aída Zulema Carballo en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano"]. Legajo Aída Zulema Carballo, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- _____. (1980). [Certificado de Servicios de Aída Zulema Carballo en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón"]. Legajo Aída Zulema Carballo, Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, Argentina.
- Pollock, G. (2007). La heroína y la creación de un canon feminista. Cordero Reiman, K. e Sáenz, I. [Comp.]. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 161-196). México: Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA.
- _____. (2013). *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Argentina: Fiordo.
- Robles de la Pava, J. (2016, septiembre). *La fotografía informalista de Jorge Roiger (1959-1962)*. *Boletín de Arte*, (16), pp. 43-49.

Rothe, G. (1941). *Dirección de Instrucción Pública. Decreto nº 107174. Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, (22)*, pp. 1089-1092 Biblioteca Nacional del Maestro, Buenos Aires, Argentina.

Teach, C. (2007). Golpes, proscripciones y partidos políticos. James, D. *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976* (pp. 18-62). Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Teatro Municipal General San Martín. (1969). *Diario de 1969 del Teatro Municipal de Comedia*. Buenos Aires, Argentina. Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Verger, É. (2014). L'atelier à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris entre 1960 et 2000. Un lieu d'apprentissage adapté à son époque ?. Bonnet, A., Lavie, J., Noirot, J. y Rinuy, P. *Art et Transmission. L'atelier du XIXe au XXIe siècle* (pp. 133-145). Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes.