



UNSAM
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

**Aída Carballo, maestra. Producción gráfica y derroteros institucionales en
Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX**

Tesis para optar por el título de
Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano

Presentada por
Lic. Lucía Laumann

bajo la dirección de
Dra. Silvia Dolinko

Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales
Universidad Nacional de San Martín
Buenos Aires, Argentina
2021

Resumen

Aída Carballo fue una artista de formación y actuación polifacética en el campo artístico argentino, cuya producción más abundante está vinculada a la gráfica. Esta tesis analiza sus estampas en relación con sus derroteros institucionales, para dar cuenta de cómo su participación en espacios de formación académica, en exhibiciones, premios y salones (como expositora y jurado), colaboró en el modelado y formación de una escena artística compleja en Buenos Aires y en el inicio de un *linaje materno*. Asimismo, la investigación busca indagar sobre la recepción y fortuna crítica que tuvo su producción y sus propias autorrepresentaciones. En este sentido, busca conocer su desarrollo profesional y el impacto que su trayectoria tuvo en el campo artístico, en un momento marcado por las redefiniciones y experimentaciones artísticas. Asimismo, interesa discutir las bases sobre las que se han asentado ciertas narrativas en torno a su producción y analizar los modos en que la propia artista negoció con las condiciones del medio institucional y artístico

Índice

Resumen	2
Agradecimientos	4
Abreviaturas más frecuentes	7
Introducción	8
Cap. 1 Educación grabada. Particularidades de la formación y actuación docente de Carballo	29
1.1 Familia y formación artística: una puerta abierta a lo infinito	30
1.2 El camino del arte, la casa-taller	45
1.3 El ingreso a la docencia en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes	55
1.4 Proyectos pedagógicos: la Historia del Grabado desde la Prilidiano Pueyrredón	69
Capítulo 2. Una ciudadana desde su taller. Particularidades de la producción gráfica de Carballo	78
2.1 Entre el taller y los salones, la calle	81
2.2 Algunas experiencias singulares y modernistas	97
2.3 Testimonios sobre piedra y metal	108
2.4 Entre el taller y los salones, la muchedumbre ciudadana	127
Cap. 3 Discursos sobre Carballo. Fortuna crítica y legitimación de su producción	143
3.1 Carballo, eximia grabadora	144
3.2 Carballo, víctima	156
3.3 Carballo, maestros y maestra	167
Conclusiones	189
Bibliografía	193
Anexos	210
Anexo 1	210
Anexo 2	291
Anexo 3	300
Anexo 4	301
Anexo 5	306

Agradecimientos

Un gran número de personas han sido fundamentales para que esta investigación pudiera pensarse, desarrollarse y concretarse en estas páginas. En primer lugar, mi directora Silvia Dolinko, quien desde el momento en que nos conocimos me ha escuchado y ayudado a crecer intelectualmente proponiéndome nuevos horizontes e interrogantes, siempre con el mismo entusiasmo y calidez. El proyecto PICT que dirige, ha sido un espacio de gran ayuda para acceder al archivo y biblioteca de la Escuela Superior de Bellas Artes, pero también un espacio privilegiado para intercambios y discusiones.

Muchas otras docentes del IDAES me acompañaron en este recorrido. Debo un especial agradecimiento a Georgina Gluzmán por haberme introducido en los estudios feministas, sus lúcidos análisis y textos que ha compartido tan generosamente han sido centrales para pensar esta investigación. A Sandra Szir por sus sugerencias y especialmente por alentar el desarrollo del Grupo de estudio sobre arte y género en el CIAP. Un agradecimiento especial a Marisa Baldasarre y Carolina Vanegas Carrasco por los espacios de aprendizaje, y a Catalina Fara por el aliento y los materiales compartidos.

Mis amigas y compañeras del IDAES también han sido un apoyo invaluable, en los largos días solitarios de archivo, mares de lecturas e intentos de escritura. A Sabrina Martín, Agustina De Chazal y Patricia Basualdo les agradezco por compartir inquietudes verborrágicas, textos, experiencias y risas. A Ayelén Pagnanelli y Paula Miranda Vera por el grupo de apoyo feminista y cotidiano. A Larisa Mantovani, Milena Galipolli, Aldana Villanueva y Giulia Murace por las largas horas compartidas en el archivo, los consejos académicos y los materiales compartidos.

El desarrollo de esta investigación no hubiese sido posible sin la ayuda y generosidad de una gran cantidad de personas. Quisiera expresar mi gratitud con el personal de todos los archivos, bibliotecas y hemerotecas consultadas quienes me orientaron en distintos momentos en el relevamiento del acervo de estas instituciones. En especial a Nerea Bedún y Yamila V. Signorello, bibliotecarias del IDAES, me han recibido siempre con una sonrisa y pacientemente atendido mis dudas; Lucas Baron Pedernera de la biblioteca “Yamila E. Araujo”; Noelia Bruzzone referencista del CIAP; Paula Zingoni, Federico Deboto, Malvina Porto, Santiago Gómez y, en particular, a Cristina Blanco del Museo Nacional del Grabado. Tengo una deuda

particular con Carolina Moreno, bibliotecaria del Museo Nacional de Bellas Artes, Gisela Cardozo del archivo de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos y los trabajadores de la Hemeroteca del Congreso, por sus invaluable ayudas durante los meses de aislamiento por pandemia.

A quienes integran el Centro de Estudios Espigas les debo muchísimo. Gracias a Luisa Tomatti y Agustín Diez Fischer, por recibirme y la generosidad de integrarme en proyectos; a Romina Piriz y Adriana Donini, siempre dispuestas a atender mis consultas y ofrecerme nuevos materiales; y en especial a Melina Cavallo, de quien he aprendido tanto no sólo sobre el trabajo con archivos, sino también a nivel personal.

También agradezco a quienes compartieron su tiempo y sus recuerdos conmigo: María Inés Tapia Vera, Marcia Schwartz, Matilde Marín, Diana Dowek, Nidia Abad, Susana Beatriz Delgado, Ariel Fleisher, Rubén Lapolla, Guillermo David, Olga Sosa, Eduardo Stupía, Julio Flores, Bella Frizman y Feliza Blutrach. En particular, agradezco a Mabel Rubli quien me recibió en su hogar-taller incontables viernes para conversar y consultar su extenso archivo. A Dan Arenzon por compartir sus recuerdos y documentos mediante videollamadas y mails. A Victoria Webb le agradezco especialmente haberme abierto las puertas de su hogar para compartirme la valiosa colección de obras y archivo de Aída Carballo que custodia. Aída me vinculó con gente maravillosa, como Noelia Mercanzini con quién he compartido conversaciones muy estimulantes para esta investigación.

Debo un especial agradecimiento a mis docentes de la Universidad Nacional de Córdoba. A Gabriel Gutnisky, quien amorosamente me acompañó durante mi tesis de grado y me alentó a continuar estudiando. Mónica Mercado fue una docente que, con sus agudas preguntas en su cátedra de Historia del Arte, marcó mi manera de acercarme a los textos historiográficos. A Florencia Agüero y Constanza Molina, les agradezco por transmitirme el amor al análisis de las imágenes e incentivarme en el camino de la investigación. La docta me regaló también amigas entrañables, mis queridas Mariel y Maron Barberis.

A mis amigas siempre presentes a pesar de los kilómetros que nos separan, Virginia Lemos, Marianela Bogliotti y Agostina Bringas. Su contención, risas y retos afectuosos son un apoyo primordial en mi vida.

Por último, pero no menos importante, gracias a mi familia. A mi hermana Camila y hermano Marcelino, quienes siempre logran que levante la vista del libro de

turno y hacerme reír. Camila además colaboró con este trabajo con sus pacientes desgravaciones y entusiasmo por las anécdotas allí narradas. A mi mamá Doris y papá Omar por trasmitirme e incentivar desde la infancia mi amor por la lectura, por el regalo de la libertad de elegir mi propio camino y por apoyar mis estudios. El interés por el arte quizás lo heredé de mi tía, quién decidió irse antes de que este trabajo fuera entregado. A ella le agradezco todo lo aprendido este último año. A Gabriel, por la paciencia, el amor y el apoyo cotidiano.

Abreviaturas más frecuentes

ANBA: Academia Nacional de Bellas Artes

CEAP: Centro de Estudiantes de Artes Plásticas

ENBA: Escuela(s) Nacional(es) de Bellas Artes

ESBA: Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”

FNA: Fondo Nacional de las Artes

MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes

Premio BGFH: Premio Bienal de Grabado Guillermo Facio Hebequer

SAyG: Sociedad de Acuarelistas y Grabadores

SN: Salón Nacional

Siglas utilizadas en referencias documentales

AhiRA: Archivo Histórico de Revistas Argentinas

CMPC: Colección Museo Pío Collivadino

FD AC CEE: Fondo documental Aída Carballo (AR_UNSAM_EAYP_CEE.000005). Colección Centro de Estudios Espigas, Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas.

Leg. AC, MAMBA: sobre-legajo n°0370 (Aída Carballo) del Fondo Institucional Artistas Argentinos, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

ICAA: International Center for the Arts of the Americas, Museum Of Fine Arts, Houston.

Leg. AZC, MEN: Legajo Aída Zulema Carballo, Ministerio de Educación de la Nación.

MCEC, UNA: Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada, Universidad Nacional de las Artes.

MEC: Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”

MNG: Museo Nacional del Grabado

MPBA: Museo Provincial de Bellas Artes

Introducción

Aída Carballo (Buenos Aires, 1916-1985) fue una dibujante, grabadora, ceramista y pintora porteña, cuya producción más abundante está vinculada a la gráfica, incluyendo desde obra artística impresa hasta ilustraciones de textos. Su participación en el campo artístico local se desarrolló entre su actuación como artista, jurado, participante en premios, salones y bienales nacionales e internacionales - donde obtuvo múltiples premios y reconocimientos- y desde su lugar de docente, tanto en espacios de formación artística oficial –siendo integrante de los claustros docentes de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes (ENBA) “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón”, como de la Escuela Nacional de Danza- y desde su taller particular, donde recibía y formaba estudiantes. Al mismo tiempo, Carballo exhibió en numerosas galerías y formó parte de muestras colectivas de índole nacional e internacional, siendo su obra adquirida por diversas colecciones particulares y museos. La presente investigación propone estudiar su obra gráfica y su participación institucional en el panorama artístico local entre 1948 y 1985, buscando analizar los modos en que intervino en tanto productora cultural, apuntando a discutir las bases sobre las que se han asentado ciertas narrativas en torno a su producción.

Como punto de partida, se sostiene que su activa participación en el campo artístico argentino no encuentra correlato con el lugar que ocupa en la historiografía del arte local y el modo en que ha sido abordada su producción. Si bien en su propia época Carballo fue reconocida por su labor pedagógica y artística, se observa que 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 y salud: sus constantes internaciones en instituciones psiquiátricas, sus consecuentes diagnósticos y sus vínculos familiares.

Contrariamente, esta investigación se propone estudiar y analizar su producción artística pensándola con relación a ciertos relatos sobre la historia del arte argentino, particularmente de la gráfica, y analizar la recepción y fortuna crítica que tuvo en el campo artístico local. Para analizar su participación en este panorama, entonces, se propone focalizar la atención en dos núcleos problemáticos principales. Por un lado, considerando el abordaje de su obra como una cuestión significativa se plantea ¿cómo lee y significa la tradición gráfica Aída Carballo? ¿Qué implica su

abordaje más tradicional de la imagen, desde las elecciones iconográficas y técnicas, frente a la irrupción de las vanguardias en los '60? y ¿cómo se posiciona en el marco de los procesos de modernización del grabado? Asimismo, interesa indagar sus inscripciones institucionales, qué lecturas de la tradición retoma y resignifica desde estos espacios, y en particular como docente, en tanto mediadora de conocimientos y productora cultural.

Por el otro, esta tesis se pregunta sobre el tipo de lecturas y las categorías utilizadas desde la crítica e historiografía para pensar su producción artística, de qué manera incidieron las referencias de corte psico-biográficas¹ y cuáles fueron las estrategias de legitimación que se pusieron en juego. Frente a esto último, ¿es posible pensar que la validación de su obra en el campo artístico local se construyó discursivamente en torno al concepto de *linaje paterno*, es decir, a partir de la vinculación de su producción con la de artistas varones?² Al mismo tiempo, ¿de qué manera se presenta Carballo? ¿Podríamos pensarla como sujeto *negociador*, en tanto sujeto capaz de aprovecharse de las condiciones del campo artístico local?³ Desde su labor pedagógica y el reconocimiento de sus discípulos y estudiantes, ¿es posible pensar su figura como configuradora de un *linaje materno*? Para ello, se plantea un diálogo entre la historia del arte y la crítica feminista, que permita poner en relieve los modos en los que Carballo interviene en el medio artístico local, y a su vez poner en cuestión ciertas categorías construidas en torno a su producción que posicionan a la artista en un lugar de mujer-víctima.

En la misma línea, el primer objetivo es analizar su obra en relación con sus derroteros institucionales, para dar cuenta de cómo su participación en espacios de formación académica y de exhibición colaboró en la formación de una escena artística compleja.⁴ En tal sentido, se propone examinar la recepción y fortuna crítica que tuvo

¹ Entendiendo por tal cuando su trayectoria y su producción artística es reducida a un registro visual de su biografía y personalidad psicológica. Cf. Griselda Pollock, "Artists mythologies and media: genius, madness and art history", *Screen*, vol. 21, n°3, 1980.

² Mira Schor, "Linaje paterno", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana/ CONACULTA/ FONCA, 2007, pp. 111-129.

³ Griselda Pollock, *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013 [1988]; "La heroína y la creación de un canon feminista", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA, 2007, pp. 161-196.

⁴ Esto es, un panorama signado por las apariciones de nuevas manifestaciones artísticas, por proyectos de difusión del arte argentino y también por un compromiso social y político por parte de muchos

en el panorama artístico argentino, en función de identificar las categorías utilizadas para pensar su producción y reflexionar en torno a sus sentidos; así como investigar los vínculos institucionales y personales que sostuvo con artistas contemporáneos y con sus estudiantes, con el objeto de analizar su participación e injerencia en el campo local. El segundo objetivo, íntimamente ligado al primero, es indagar sobre las elecciones iconográficas, las estrategias técnicas y los posibles referentes artísticos de sus grabados, con el fin de reflexionar acerca de su inscripción y sus lecturas sobre la tradición gráfica local e internacional. Al mismo tiempo, el trabajo busca cotejar las diversas técnicas gráficas utilizadas por Carballo y analizar los posibles vínculos de dichas elecciones con los espacios de circulación de las estampas.

La propuesta es reconstruir la trayectoria profesional de Carballo en la ciudad de Buenos Aires entre 1948 y 1985, emprendiendo el análisis desde la fecha en que, siendo estudiante en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” (ESBA), gana el Primer Premio al Grabado en el XXXIII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores con el aguafuerte *La calle, el corazón y la lluvia*, considerando este particular hito como iniciador de su profusa carrera artística. Si bien el marco cronológico de esta tesis alcanza el año del fallecimiento de la grabadora, la fecha no se propone como momento de cierre del estudio, sino como bisagra en relación con su fortuna crítica y las lecturas que se hicieron de su producción.

Dos hipótesis centrales atraviesan esta tesis. En primer lugar, gran parte de la producción gráfica de Carballo, vinculada a la figuración, está notablemente ligada a su condición de porteña: da cuenta a través de ciertos elementos representativos de la capital del país, como la arquitectura, las calles, los muros, la palabra urbana y el transporte público. Asimismo, desde sus elecciones iconográficas y técnicas -como la preferencia por el grabado en metal y la litografía, y el predominio de resolución monocromática-, Carballo sostiene particularidades distintivas de la tradición gráfica local e internacional. En segundo lugar, se sostiene que Carballo negoció su inscripción en el campo artístico local desde su vasta producción y activa participación polifacética en espacios institucionales y de formación. Es desde estos espacios que se posicionó como iniciadora de un *linaje materno*. Es decir, Carballo ha sido una grabadora

artistas en el marco de las sucesivas y sistemáticas rupturas del orden democrático. Al mismo tiempo, fue un momento de revalorización de la estampa en el marco de proyectos institucionales y de revisiones iconográficas, procedimentales y de materiales en la gráfica.

valorada en su tiempo por artistas y críticos quienes resaltaban su maestría técnica, las cualidades expresivas de su obra y su sensibilidad para retratar temas sociales, cotidianos y de la realidad circundante. Luego de su fallecimiento, se observan transformaciones discursivas que dan cuenta de la incorporación de nociones vinculadas a la locura, como categoría desde la cual entender su producción, y de la construcción de un mito de artista víctima. Sin embargo, la idea de la artista como maestra, no sólo en referencia a su rol pedagógico sino también en términos valorativos y en tanto figura de autoridad en la gráfica, prevalece hasta hoy.

A propósito de la noción de artista, Rozsika Parker y Griselda Pollock han señalado que el término está asociado con la masculinidad y los roles sociales masculinos, mientras que el sintagma “mujer artista” refiere a un tipo de artista diferente: creadoras que viven en un mundo de sesgos de género y en relación de desigualdad con las estructuras de poder.⁵ En este sentido, es importante resaltar que desde este trabajo se hace uso de las categorías mujer y varón como categorías históricamente construidas, tomando distancia de todo binarismo de corte biológico. A su vez, retomando la idea del lenguaje como uno de los campos en los que opera la exclusión estructural de las mujeres en la historia del arte, esta tesis hace uso del lenguaje inclusivo, entendiendo que el mismo es una intervención del discurso público, tal como lo enuncia Santiago Kalinowski.⁶

A pesar de la falta de un amplio corpus de estudios en relación con la producción de Carballo, existe un grupo de textos que, desde la crítica, el periodismo cultural y las producciones curatoriales, conforman los antecedentes del tema dando cuenta de algunos aspectos de la biografía de la grabadora, de su participación en el medio y de sus producciones gráficas.

En primer lugar, no podemos dejar de lado la biografía publicada a una década del fallecimiento de Carballo por Alberto Perrone.⁷ En la misma, el autor hace explícita

⁵ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, I.B.Tauris & Co Ltd, 2013 [1981], p. 114.

⁶ Santiago Kalinowski, “Lenguaje inclusivo: configuración discursiva de varias luchas”, en Santiago Kalinowski et al., *Apuntes sobre Lenguaje no sexista e inclusivo*. Rosario, Universidad de Rosario Editora, 2020, p. 17. El último año la UNSAM ha promovido el uso del lenguaje inclusivo, ver: Universidad Nacional de San Martín, “Guía para incorporar un uso inclusivo del lenguaje”, <http://www.unsam.edu.ar/secretarias/academica/dgyds/GUIA-LenguajeInclusivo.pdf> (ACCESO: 13/12/2021)

⁷Mario Alberto Perrone, *Aída Carballo. Arte y locura*. Buenos Aires, Emecé, 1995.

la necesidad, a su criterio, de pensar la estructura de la personalidad de la artista para facilitar la percepción estética de su producción artística. En este sentido, aunque en el tercer capítulo de esta tesis se analiza con mayor detenimiento su texto y su impacto, es necesario señalar que el texto de Perrone abona a la idea que la vida personal se reflejaría en el arte, y a su vez su producción artística habría de confirmar el tema biográfico, posicionando a la artista como víctima de su propia vida. Claramente este trabajo de investigación pretende posicionarse en las antípodas del relato construido por el periodista. En la misma línea de trabajo, es menester subrayar un artículo incluido en el libro publicado en conjunto por la Comisión de Cultura, la Asociación Psicoanalítica Argentina y el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en función del Coloquio Interdisciplinario “Arte y Locura” que se llevó a cabo en el MNBA en 1996,⁸ el cual es analizado también en el tercer capítulo.

Algunos años antes, el Centro Editor de América Latina editó catorce fascículos dedicados a grabadores del siglo XX de los cuales cuatro estuvieron dedicados a la producción de mujeres, en el que se incluyó tanto a Carballo como a Mabel Rubli, Liliana Porter y Delia Cugat.⁹ Si bien las particularidades de tales incorporaciones son abordadas también en el tercer capítulo, es importante señalar que en ese cuadernillo de circulación popular dedicado a Carballo, Carlos Arcidiácono rescata de su obra lo *precioso*, aludiendo a la refinada técnica que le atribuye a la grabadora, concatenado a lo *único*, como cualidad innata a la obra de arte. Estas dos “certezas”, en sus términos, que observa en la producción de Carballo, las une con una tercera: lo *raro*, con relación a la manera de ver, entendiéndolo como forma particular de abordar la realidad, de descubrir la metáfora a través de la figuración de lo cotidiano. A partir de estas categorías, plantea un análisis de dos autorretratos de la artista, que resulta de particular interés para este trabajo, vinculándolos a la melancolía y a la representación del propio entorno: la ciudad, su arquitectura, paisaje e idiosincrasia.

Respecto a catálogos de exposiciones en las que se exhibió la obra gráfica de Carballo, cabe señalar particularmente *El grabado Social y Político en la Argentina*

⁸ Jorge Glusberg, “Aída Carballo y la realidad sentida”, en AA. VV., *Arte y Locura*. Buenos Aires, Comisión de Cultura, Asociación Psicoanalítica Argentina y MNBA, 1996, pp. 31-32.

⁹ Carlos Arcidiácono, *Carballo. Grabadores argentinos del siglo xx*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, n° 3, 1981.

del siglo xx.¹⁰ Allí, Raúl Santana, director del museo en ese tiempo, presenta a los grabadores –productores entre la década de los veinte y de los sesenta- como la “tradición crítica” del arte argentino del siglo xx. La muestra aspiró a rescatar y valorizar esta tradición dentro de la modernidad, y el texto contribuye en ese sentido a denominar a los artistas seleccionados como “del campo de lo popular” alentados por la búsqueda de su entorno. Dentro del catálogo, interesa especialmente el ensayo “Humor y sátira en el grabado social y político” de María de los Ángeles de Rueda, quien inscribe a Carballo dentro de lo que denomina “humor piadoso”. Casi dos décadas después, la exposición *Aída Carballo 1916-1985. Entre el sueño y la Realidad* curada por Gabriela Vicente Irrazábal editó un importante catálogo sobre la grabadora. Aunque una lectura más profunda sobre la propuesta curatorial se desarrolla también en el tercer capítulo, cabe mencionar aquí que la misma visibilizó en muchas provincias del país su extensa producción artística a desde una mirada biográfica, es decir, vinculando cada una de las series exhibidas con referencias personales de Carballo.¹¹

Acerca de la propia voz de Carballo, en 2010 se publicó *Palabra de artista: textos sobre arte argentino, 1961-1981*, un libro que reunió un corpus documental significativo con la intención de echar luz sobre la dinámica de este periodo desde las reflexiones y discursos de los artistas.¹² Dentro del eje “Obra múltiple”, que particularmente compiló textos vinculados a los replanteos del campo gráfico local, se reprodujo una entrevista de Rosa Faccaro a Aída Carballo realizada en 1977, de particular importancia para esta tesis, como se podrá advertir en el tercer capítulo.

Desde la historia del arte, Cayetano Córdova Iturburu y Jorge Taverna Irigoyen han inscripto tempranamente la producción artística de Carballo en la historiografía del arte nacional. El primero, en 1978, califica su obra como expresionista y plantea como central en su producción la representación de figuras humanas.¹³ El segundo, en 1995 en un capítulo del importante proyecto editorial de la Academia Nacional de

¹⁰ AA.VV., *El grabado Social y Político en la Argentina del siglo xx*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992.

¹¹ Gabriela Irrazábal Vicente, (cur.), *Aída Carballo (1916-1985) Entre el sueño y la locura*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

¹² Roberto Amigo, Silvia Dolinko y Cristina Rossi (Ed.), *Palabra de artista- Textos sobre arte argentino, 1961-1981*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes- Fundación Espigas, 2010.

¹³ Cayetano Córdova Iturburu, “La aventura surrealista y el expresionismo”, en *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires, Ediciones de la Ciudad, 1978, p. 64-78.

Bellas Artes (ANBA) sobre historia del arte en Argentina, define sus series desde lo expresivo y resaltando su sensibilidad para dar testimonio de la realidad, aunque se centra en describir su trayectoria.¹⁴

Años más tarde, Silvia Dolinko escribió dos fichas de obra para proyectos editoriales de catalogación de instituciones artísticas argentinas, en donde analiza *Calvos Herméticos* (1971, aguafuerte sobre papel) y *La cola* (1963, litografía) para el MNBA y *El Fogón de los Arrieros* (Resistencia, Chaco), respectivamente.¹⁵ En éstas, también define la representación de la figura humana como central en la obra de Carballo y plantea los escenarios de Buenos Aires como referencias recurrentes en distintos momentos de la producción de la artista.

Con relación a la historia de las instituciones promotoras del grabado en Argentina y agentes y agrupaciones locales en el siglo XX, los trabajos de Fernando López Anaya dan cuenta de un panorama local general. En particular interesa el texto publicado en 1980 en donde consigna los principales grabadores argentinos del siglo. Allí, desde una posición paternalista, Carballo es incluida en el grupo de quienes él, en su rol de docente, tuvo “el honor de instruir y orientar”.¹⁶ Asimismo, existen trabajos que han estudiado la formación de artistas como los estudios realizados y compilados por Laura Malosetti Costa y María Isabel Baldasarre que, aún sin detenerse específicamente en la formación gráfica, son investigaciones fundamentales para comprender los procesos de constitución y desarrollo de los principales establecimientos educativos porteños,¹⁷ superando las narraciones cronológicas de

¹⁴ Jorge Taverna Irigoyen, “El grabado en la Argentina (1945-1965)”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, t. IX. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 326-390.

¹⁵ Silvia Dolinko, “Aída Carballo. Calvos herméticos”, en *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección*. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, vol. II, 2010, p. 341; “Aída Carballo. La cola”, en Giordano, Mariana y Sudar Klappenbach, Luciana (edit.), *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros: primera parte*. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y UNNE. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018, pp. 63-65.

¹⁶ Fernando López Anaya, “Grabadores argentinos del siglo XX”, en *Anuario*, n°8. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980; *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963; “El grabado”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, t. VI. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, pp. 257-287.

¹⁷ Laura Malosetti Costa, *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006; Laura, Malosetti Costa et al., *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2016; Baldasarre, María Isabel (cur.), *Las bellas artes de la Cárcova*. Buenos Aires, Museo de Calcos y Escultura comprada “Ernesto de la Cárcova”, 2016; María Isabel Baldasarre, “Between Buenos Aires and Europe: Cosmopolitanism, Pensionnaires and Arts Education in late 19th Argentina” en Oscar E. Vázquez (Edit.) *Academies and Schools of Art in Latin America*, 2020, pp. 17-31.

otros estudios previos.¹⁸ De manera similar, algunos textos que abordan y problematizan la configuración de los Salones Nacionales (SN) son productivos para el presente trabajo porque presentan uno de los principales ámbitos institucionales del que participa Carballo.¹⁹

En cuanto a estudios sobre obra gráfica en Argentina a mediados del siglo XX debemos señalar la investigación pionera realizada por Dolinko,²⁰ quien ha complejizado y renovado la mirada, analizando la conformación de un canon del grabado local,²¹ los espacios de circulación,²² y la dialéctica entre tradición y experimentación en el proceso de modernización de la disciplina, y cómo ésta vinculación del grabado con los postulados modernizadores fue comprendida en el marco de los proyectos institucionales.²³ En este sentido, su trabajo permite pensar la producción artística de Carballo en el marco de la tensión entre el canon de la gráfica argentina tradicional y la experimentación de técnicas y procedimientos propia de la época, y en vínculo con el rol del grabado en los espacios oficiales -como escenarios de su resignificación, legitimación y circulación-. Al mismo tiempo, sus análisis sobre los debates y movimientos estudiantiles, y las renovaciones del plantel docente y de los planes de estudios, permiten contextualizar el ingreso de Carballo a la docencia en las ENBA.

Finalmente, los estudios de género desde la historia, conforman antecedentes ineludibles sobre las particularidades de la formación y desarrollo profesional de las mujeres en Latinoamérica durante el siglo XX. En nuestro país, las recopilaciones de

¹⁸ José A. García Martínez, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

¹⁹ Marta Penhos y Diana Wechsler (cord.), *Tras los pasos de la Norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999.

²⁰ Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación. 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.

²¹ Silvia Dolinko, “El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista”, *Critica Cultural*, Santa Catarina, Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL), vol. 4, n. 1, 2009, pp. 193-207; “Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, París, L’Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, juillet 2016;

²² Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Comp.), *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, p. 165-194; “Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico”, en María Isabel Baldasarre y Silvia Dolinko (ed.), *Travesías de la imagen. Tomo I*. Buenos Aires, Eduntref, 2011, p. 363-391.

²³ Silvia Dolinko, “Artes bellas pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958”, *Entre pasados. Revista de historia*, año XX, n°38/39, 2012, pp. 145-161; *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, FIAAR, 2003.

nombres y datos de Lily Sosa de Newton, los aportes pioneros de Dora Barrancos, así como artículos reunidos por Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini permiten iluminar la condición de las mujeres en la sociedad argentina, los contextos sociales, políticos y culturales con relación a su educación, su inserción en el mercado laboral y los derechos adquiridos, entre otros aspectos.²⁴

Concretamente sobre las artistas argentinas de mediados de siglo XX poco hay escrito e investigado desde una perspectiva de género, más aún si nos centramos en artistas vinculadas al grabado. Sin embargo, existen textos e investigaciones, que aún en sus recortes temporales y geográficos distintos al de esta tesis, nos permiten pensar particularidades de la producción gráfica femenina en el siglo XX, como los trabajos de Patricia Artundo sobre Norah Borges, que indagan en particular su producción y participación en empresas artístico-culturales de principios de siglo, y los de Adriana Armando sobre grabadoras y producción gráfica en la ciudad de Rosario a lo largo de todo el siglo.²⁵

Se debe agregar que ha habido museos que se propusieron reflexionar sobre sus acervos analizando los modos de intervención de las mujeres en su formación, considerando los aportes de algunas grabadoras.²⁶ En particular la muestra *El canon accidental* curada por Georgina Gluzman, integra reflexivamente la obra gráfica de estas productoras.²⁷ Por su parte, Roberto Amigo, curador de una muestra sobre la obra de Clara Carrié, articula algunos presupuestos de la tradición gráfica de su producción,

²⁴ Lily Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires, Plus ultra, 1986; Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana, 2010; Fernanda Gil Lozano, Valeria Pita y María Gabriela Ini (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina: siglo XX* vol. 2. Buenos Aires, Taurus, 2000.

²⁵ Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994; Adriana Armando, *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*. Rosario, Fundación OSDE, 2010; Adriana Armando, “Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario”, *Avances*, n° 14, Córdoba, 2008-2009, p. 63-76.

²⁶ Florencia Suárez Guerrini, Berenice Gustavino, Lucía Savloff, Marina Panfili, y Lucía Gentile, *Ilustres desconocidas: Algunas mujeres en la Colección*. La Plata, Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”, 2017.

²⁷ Georgina Gluzman (cur.), *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes. Secretaría de Patrimonio Cultural, 2021. Véase especialmente: Lucía Laumann, “Alrededor de la prensa. Las grabadoras en Buenos Aires, entre los talleres y las exhibiciones (1909-1950)”, Georgina Gluzman (cur.), *El canon accidental... op. cit.*, pp. 30-35.

ligada a la ilustración, y su posterior incursión en una estética modernista, aspectos que resultan interesantes para esta investigación.²⁸

En el contexto internacional, el temprano artículo de Judith Brodsky y los trabajos recopilados por Elizabeth Seaton, permiten contextualizar los diferentes desarrollos profesionales de las grabadoras norteamericanas, sus contribuciones técnicas y sus vínculos con colegas, docentes, estudiantes y parejas artistas.²⁹ En particular, Helen Langa analiza las posibilidades de formación y profesionalización que tuvieron dichas grabadoras en tensión con las múltiples representaciones de la experiencia de género a través de sus estampas.³⁰ Por su parte, Christina Weyl rastrea los nombres de las grabadoras activas en el Atelier 17 tanto en París como en Nueva York durante la posguerra, en tanto espacio educativo y de trabajo que permitió a las artistas explorar el grabado modernista e innovar en los procedimientos técnicos. Si bien la investigadora adopta en gran medida un enfoque histórico descriptivo, logra dar cuenta de las conexiones y las redes profesionales que facilitó el taller así como las dificultades que debieron enfrentar las artistas para sostener sus carreras profesionales y las reacciones de la crítica frente a sus producciones.³¹

Trabajos más amplios que incorporaron los estudios de género en la historia del arte argentino desde la última década, se dedicaron a indagar las presencias femeninas en salones e instituciones educativas en el siglo xx.³² El estudio de Georgina

²⁸ Amigo, Roberto, *Clara Carrié. Los designios del grabado*. San Juan, Gobierno de la Provincia de San Juan. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2018.

²⁹ Judith Brodsky, "Some Notes on Women Printmakers", *Art Journal*, 35, núm. 4, 1976, pp. 374-77; Elizabeth Seaton (edit.), *Paths to the Press: Printmaking And American Women Artists 1910-1960*. Manhattan, Kansas, Marianna Kistler Beach Museum of Art- Kansas State University, 2006.

³⁰ Helen Langa, (1991) "Egalitarian Vision, Gendered Experience: Women Printmakers and the WPA/FAP Graphic Arts Workshop", en Norma Broude and Mary D. Garrard (eds.), (1992) *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. New York, Routledge, 2018, p. 409-423; "American Women Printmakers: Adventurous Choices, Modernist Innovations," en Marian Wardle (edit.), *American Women Modernists: The Legacy of Robert Henri, 1910-1945*. New Brunswick, Brigham Young University Museum of Art-Rutgers University Press, 2005, p. 57-92; "Bold Gazes; Lively Differences: Women Printmakers' Images of Women", en Elizabeth, Seaton (edit.), *Paths to the... op. cit.*, pp. 50-63.

³¹ Christina Weyl, "Shifting Focus: Women Printmakers of Atelier 17", en Carolina Rossetti de Toledo, Ana Gonçalves Magalhães y Peter John Brownlee (org.), *Atelier 17 and Modern Printmaking in the Americas*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019, p. 67-81; *The Women of Atelier 17. Modernist Printmaking in midcentury New York*. New Haven and London, Yale University Press, 2019.

³² Aunque escapa a nuestra periodización, un estudio pionero sobre las artistas mujeres en la historiografía del arte nacional fue realizado por Laura Malosetti Costa, quien analizó críticamente la presencia de artistas mujeres en los salones finiseculares. Laura Malosetti Costa, "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires", en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de*

Gluzman sobre la educación en la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” interesa en particular, en tanto indaga acerca de la manera en que se reforzó el canon desde sus aulas y su planteo sobre las nuevas identidades profesionales que estas estudiantes podrían imaginar tras su paso por la institución.³³ Del mismo modo, el trabajo de Julia Ariza contextualiza el ingreso de las mujeres a la actividad artística en términos institucionales en Argentina y centra su atención en los debates en torno de su formación en la primera mitad del siglo;³⁴ Graciela Scocco hace foco en sus participaciones como artistas profesionales en las artes decorativas y aplicadas, dando cuenta de sus espacios de formación como también de su actuación en estos como profesoras.³⁵

Otros trabajos dan cuenta del aumento de posibilidades que la modernidad supuso para las artistas mujeres, analizando trayectorias invisibilizadas de mujeres en el panorama cultural y sus fortunas críticas,³⁶ así como sus representaciones en la prensa.³⁷ Acerca de sus presencias en exhibiciones, Gluzman examinó la recepción en los SN, de Santa Fe y Femeninos y las características de estas participaciones y organizaciones en la primera mitad del siglo XX, identificando tácticas y negociaciones, mediante algunos casos de estudio de artistas de diversos orígenes, estilos y medios, considerando a grabadoras como Catalina Mórtola y María Carmen Portela Cantilo.³⁸ Más recientemente, Ayelen Pagnanelli analizó las masculinidades

Estudios de las Mujeres y de Género, Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000 (cd-rom).

³³ Georgina Gluzman, “La Cárcova después de Cárcova”. En Laura Malosetti Costa *et al.*, *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2016, p. 68-81.

³⁴ Julia Ariza, “Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX”, *Artelogie*, n°5, octubre 2013.

³⁵ Graciela Scocco, “Un espacio permitido: educación artística y participación activa de la mujer en las artes decorativas y aplicadas”, en María Inés Saavedra (dir.), *Buenos Aires: artes plásticas, artistas y espacio público*. Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 209-247.

³⁶ Georgina Gluzman, *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires, Biblos, 2016; “Argentine Women Artists at the Turn of the Twentieth Century: Their Careers and Critical Fortunes”, *Art Journal*, 78:3, 2019, p. 10-28; Georgina Gluzman, “Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia”, *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, vol. 20. núm. 2., julio-diciembre 2012, p. 93-118; “Maruja Mallo. Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América”, *Boletín de Arte*, núm. 18, e001, septiembre 2018. <https://doi.org/10.24215/23142502e001>

³⁷ María Isabel Baldasarre, “Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas”, *Nava*, 2017 vol. 2 p. 126-149; “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzo del siglo XX”, *Separata*, Rosario, año 9, núm. 16, octubre de 2011, pp. 21-32.

³⁸ Georgina Gluzman, “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, pp. 51-79, dez. 2018; y “An exhibition of one’s own: the Salón Femenino de Bellas Artes (Buenos Aires, 1930s-

en la escena del arte abstracto argentino a mediados de siglo iluminando así las posibilidades de producción de las mujeres que participaron de la misma.³⁹

Otras investigaciones sobre el arte argentino del siglo xx con perspectiva de género se han centrado en el arte feminista realizado por mujeres en la segunda mitad del siglo.⁴⁰ En particular, interesa el trabajo de Andrea Giunta quien emprende un análisis cuantitativo que demuestra la histórica marginación de las artistas y problematiza los lugares comunes que operan en el campo del arte argentino tomando por caso el principal Salón del país y mencionando brevemente algunos aspectos de la premiación en la sección Grabado, deteniéndose además en un conjunto de producciones artísticas latinoamericanas que interpelan las experiencias socialmente entendidas como femeninas y las inscripciones de lo femenino y el feminismo en el campo del arte.⁴¹ Al mismo tiempo, las investigaciones llevadas adelante con Cecilia Fajardo-Hill en el marco de la curaduría de *Radical Women*, son un antecedente insoslayable en tanto se preguntan qué sucedió con las artistas y su trabajo, cuáles eran las circunstancias culturales, políticas e ideológicas que hicieron posible que su trabajo fuera eludido y cuál es la naturaleza de sus contribuciones.⁴²

En el contexto latinoamericano los aportes de Gloria Cortés Aliaga sobre las artistas en la primera mitad del siglo pasado en Chile también son importantes antecedentes, en tanto analiza las particularidades de la formación artística de mujeres, su producción y recepción, considerando que da cuenta de las trayectorias de artistas formadas en el mismo periodo que Carballo -finales de la década del '30 y '40-.⁴³ En éste sentido, es necesario señalar que si bien estos trabajos describen y problematizan

1940s)", *Art@s Bulletin*, 8, no. 1 (2019): Article 9; "Mujeres en los Salones Anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras", *Separata*, Rosario, Segunda Época, año 17, núm. 24, septiembre de 2019, pp. 81-113.

³⁹ Ayelen Pagnanelli, *Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)*. Tesis de maestría, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, 2019.

⁴⁰ María Laura Rosa, *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Biblos, 2014.

⁴¹ Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.; "Artistas mujeres". En *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, p. 23-85.

⁴² Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, *Radical Women: Latin American art 1960-1985*. Los Ángeles, Múnich, New York, Hammer Museum, University of California- DelMonico Books/Prestel, 2017.

⁴³ Gloria Cortés Aliaga, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile, Origo, 2013; "Modernas Modernistas Vanguardistas: las pintoras chilenas en el primer cuarto del siglo xx", en Juan Manuel Martínez (ed.), *América: Territorio de transferencias. IV Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago, RIL Editores 2008.

nociones sobre la formación y producción artística femenina chilena, las categorías de análisis utilizadas no pueden ser extrapoladas directamente debido a las particulares condiciones sociales y artísticas locales y temporales.

En suma, estos trabajos se centraron en indagar la presencia de mujeres como estudiantes en las instituciones de enseñanza artística y como expositoras en los salones, consideraron sus eventuales premios y repercusiones en la prensa. Menor es la cantidad de literatura que se ha interrogado por las prácticas pedagógicas de mujeres artistas en Argentina,⁴⁴ centrándose principalmente en sus actuaciones por fuera de las instituciones educativas en las décadas del sesenta y ochenta.⁴⁵ Es justamente este período el que abarca el dossier coordinado por Margarida Brito Alves y Giulia Lamoni sobre las actuaciones de artistas mujeres en el campo de la educación artística experimental en Latinoamérica.⁴⁶ No obstante, las especificidades de la disciplina gráfica en todas estas instancias de formación, exhibición y legitimación no fueron abordadas en profundidad.

A pesar de la relevancia de la participación de Carballo en el medio artístico local, la revisión del estado del arte demuestra que son escasas las producciones escritas que han estudiado su producción y participación institucional. Por consiguiente, ésta tesis -que no pretende constituir un relato de corte psico-biográfico de Carballo, tal como ha sido lo usual hasta este momento para considerar a la artista-, viene a reponer las particularidades y alcances de su actuación polifacética. El trabajo procura concebir la relectura sobre su producción gráfica como algo más que un reclamo en torno a esta presencia femenina en el campo disciplinar, pretendiendo generar narrativas alternativas a las existentes, a partir de la investigación particular

⁴⁴ En Rosario se han desarrollado recientemente estudios sobre la trayectoria de la artista y maestra normal María Laura Schiavoni, véase: Sabina Florio y Cynthia Blaconá, *María Laura Schiavoni. A través de sus papeles privados*. Rosario, Asociación Civil de Graduados en Letras de Rosario, 2020. <https://drive.google.com/file/d/1nT7sOA-3XobgYGTi4ZBgIgP8Wd7ho0zX/view> (acceso: 04/07/2021).

⁴⁵ Lucía Cañada, “Apuntes sobre arte y educación. Una mirada sobre las experiencias pedagógicas impulsadas por Mirtha Dermisache: el taller de Acciones Creativas y las Jornadas del Color y de la forma”, *Educación, Lenguaje y Sociedad*, vol. XVII, núm. 17, noviembre 2019, pp. 1-32.

⁴⁶ Margarida Brito Alves y Giulia Lamoni, “Dossier: Mujeres, feminismos y educación artística experimental en América Latina”, en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, núm. 18m, primer semestre 2021, pp. 56-58. Sobre casos de Argentina véase: Georgina Gluzman, “Feminismos, educación, creatividad y libertad en la en la Buenos Aires posdictatorial. El caso de Lugar de mujer”, en *Caiana. Revista de...*, *op. cit.*, pp. 110-127; Cristiana Tejo, “Arte experimental além da vanguarda: as pedagogias radicais de Celeda Tostes e Graciela Carnevale”, en *Caiana. Revista de...*, *op. cit.*, pp. 142-160.

sobre su trayectoria, fortuna crítica, recepción, vinculación con las instituciones e impacto en el campo cultural, que han permanecido al margen de los estudios canónicos.

El inicio y desarrollo de esta investigación está íntimamente vinculado a las nuevas posibilidades de lectura que se abrieron a partir de la crítica feminista a la historia del arte. A partir del texto fundacional de Linda Nochlin, una primera generación de historiadoras feministas del arte se preguntaron por los supuestos ideológicos que sustentan las bases de la disciplina, denunciando las discriminaciones en el mundo artístico, se preguntaron qué discursos creaban a las artistas, y asumieron la tarea de recuperar a muchas de éstas que habían sido olvidadas.⁴⁷ Más tarde, Germaine Greer propuso un análisis de las trayectorias de las artistas basado en los obstáculos institucionales e internos que deben superar, entendiendo que las mujeres constituyen un grupo “atormentado por los mismos conflictos de motivación y las mismas dificultades prácticas”.⁴⁸ Si bien no todas las categorías propuestas por Greer pueden ser consideradas para abordar nuestro caso de estudio, y que desde este trabajo se acuerda con la idea defendida por Nochlin de que “en cada instancia, las mujeres artistas y escritoras parecerían estar más cerca de los artistas y escritores de su posición y época que entre sí”,⁴⁹ es indudable que las mujeres han enfrentado situaciones de opresión que las llevaron a recurrir a negociaciones diversas, por lo que el análisis de Greer permite problematizar el estudio sobre las trayectorias y desarrollos profesionales de Carballo y de otras grabadoras contemporáneas. No obstante, es necesario señalar que esta investigación suscribe a la crítica realizada por Norma Broude, quien evidenció que tanto Nochlin como Greer no cuestionaron la validez de la definición patriarcal de “grandeza artística”.⁵⁰ En este sentido, este trabajo no busca juzgar las obras de las artistas en términos de calidad o grandeza, sino comprender en

⁴⁷ Linda Nochlin, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA, 2007, pp. 17-43.

⁴⁸ Germaine Greer, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York, Farrar Straus Giroux, 1979, p. 6. Nota aclaratoria: todas las citas bibliográficas en idiomas extranjeros son de traducción propia al español.

⁴⁹ Linda Nochlin, “¿Por qué no...”, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ Broude en Thalia Gouma-Peterson y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin* 69, núm. 3, september 1987, p. 328. Aunque es menester señalar el importante aporte de Nochlin al ocuparse de criticar la noción de genio y la mitología del logro artístico.

profundidad los modos en que la grabadora y su obra se inscribieron en la escena artística local.

Una segunda generación, a partir de la década del '80, comenzó a cuestionar cual era el sentido de incorporar mujeres al relato del canon, señalando la necesidad de comprender cómo las construcciones de género han contribuido a definir lo que entendemos como arte y artista, y determinando qué y quién es recordado u olvidado, contribuyendo así a explicar por qué trayectorias de artistas conocidas en su tiempo luego han caído en el olvido. Rozsika Parker y Griselda Pollock han señalado que “las relaciones de las mujeres con las estructuras artísticas y sociales han sido diferentes de las de sus compañeros varones”, por lo que proponen analizar las prácticas de las artistas para descubrir como negociaron su posición particular.⁵¹ En este sentido, los aportes de Pollock resultan de especial interés para este trabajo. Ella señala que no basta “añadir mujeres al canon”, sin atreverse a la confrontación necesaria con las ideologías y prácticas imperantes en la disciplina: qué estudia, cómo lo estudia y qué enseña. Asimismo, propone investigar las maneras concretas en que las mujeres gestionan sus condicionantes y transforman las posiciones dadas para alterar sus significados. En este sentido, señala la necesidad de estudiarlas en tanto productoras, esto es, una figura marcada por el género, producida por el tiempo en el que vive, por su situación social, generacional y geográfica. De manera que recurriremos a la noción de *sujeto negociador* sostenido por la autora inglesa para pensar a Carballo en tanto individuo capaz de aprovecharse de las condiciones del medio institucional y artístico para posicionar su rol y legitimar su producción.⁵²

Ambas perspectivas de la historia feminista del arte -esto es, las historias aditivas o de recuperación y las historias deconstructivas- proporcionan herramientas conceptuales y metodológicas que articulan y enriquecen esta investigación, que busca tanto conocer la trayectoria de Carballo como discutir las bases sobre las que se han asentado ciertas narrativas en torno a su producción. En este sentido, Antonietta Trasforini señala que las dos líneas de investigación son complementarias.⁵³ Su propuesta de superar las meras biografías y adentrarse en un análisis fundado en el

⁵¹ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, I. B. Tauris & Co Ltd, 2013 [1981], p. xxx.

⁵² Griselda Pollock, (1988) *Visión..., op. cit.*; “La heroína y...*op. cit.*

⁵³ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València, Universitat de València, 2009 [2007].

género, así como sus análisis sobre la profesionalización de las artistas y su relegamiento a las consideradas artes menores, también constituye un aporte significativo para complejizar el estudio sobre los derroteros institucionales y el perfil profesional de la grabadora.

Frente a las historias aditivas que buscan insertar a las artistas dentro de una historia ya constituida que se pretende universal –esto es, de hombres blancos, occidentales, heterosexuales y de clase media-, Mira Schor sostiene que se privilegian las obras de las artistas que pueden vincularse con la producción de varones, legitimando así su producción a través de las vías de un *linaje paterno*.⁵⁴ Señalando que estas referencias funcionan como simples menciones de ciertos nombres masculinos, propone examinar textos de distintos niveles dentro del proceso de construcción de trayectorias para revisar las posibles incidencias de legitimación patriarcal en los discursos construidos sobre las artistas. A su vez, al preguntarse sobre la persistencia de este tipo de referencias, define las condiciones de posibilidad que tienen las artistas de vincularse con un *linaje materno*, y las consecuencias de ello. Sus aportes, particularmente permitirán analizar la fortuna crítica de Carballo, en tanto permiten reflexionar en torno a la legitimación y validación de su obra desde los discursos críticos e historiográficos, pero también desde los de la propia artista, y considerar la posición de *mujer-víctima* como idea construida y reproducida por ciertos autores. Asimismo, el aporte de Schor posibilita considerar de qué manera la producción gráfica y como docente de Carballo podría estar construyendo un linaje artístico materno.⁵⁵

La valoración de las autorrepresentaciones en tanto forjadoras de subjetividad, pero además en tanto útiles para la ubicación y práctica de las artistas en el mundo del arte, produjo una serie de contribuciones que fijaron su objeto de investigación en el modo visual en que pretendían ser conocidas públicamente. En lo que respecta al análisis de los autorretratos de Carballo, en tanto representaciones de sí misma controladas por la artista para ser presentadas frente a la sociedad, este trabajo apela a las posturas de Whitney Chadwick y Frances Borzello.⁵⁶ La historiadora propone un

⁵⁴ Mira Schor, “Linaje paterno”, *op. cit.*

⁵⁵ *Ibidem.*

⁵⁶ Whitney Chadwick, (2001) “How Do I Look?”, en Liz Rideal, *Mirror Mirror. Self-portraits by women artists*, London, National Portrait Gallery, 2001, pp.8-21; Frances Borzello, (2001) “Behind

análisis de los autorretratos femeninos como la oportunidad de explorar un territorio visual complejo e inestable en el que la subjetividad y experiencia vivida como mujeres se intersecta con el lenguaje visual que históricamente ha construido la noción de "mujer" como objeto pasivo de representación y un otro diferenciado del sujeto masculino. Para ella, en dicho espacio, las mujeres han renegociado la relación entre ser el sujeto creativo (es decir, la creadora) y el objeto pasivo representado. En consonancia, Borzello plantea el análisis de los autorretratos como un modo de comprender las experiencias y el ingenio de las mujeres en la negociación del mundo artístico de su época.

Desde la historia social del arte, tal como plantea el historiador del arte Nikos Hadjinicolaou en relación con el concepto de *fortuna crítica*, un estudio global de la misma toma en cuenta todos los elementos por cuyo estudio puede esbozarse y analizar las reacciones que dicha obra o artista produjo.⁵⁷ En tal sentido, se examinarán textos diversos dentro del proceso de construcción de la trayectoria de Carballo. Además de los textos ya mencionados en el estado del arte, interesa analizar particularmente un corpus extenso de fuentes -reseñas y artículos publicados en diarios, periódicos y revistas y catálogos y folletos de exposiciones-, que dan cuenta de su participación en el medio. Con el objeto de distinguir posibles transformaciones discursivas a lo largo del tiempo y el impacto que tuvieron ciertas lecturas en la valoración de la grabadora y su obra, se analizan no sólo aquellos textos elaborados contemporáneamente a su producción artística, sino también aquellos redactados y publicados posteriormente – luego de 1985-.

Asimismo, esta investigación busca pensar las lecturas y re significaciones de la tradición gráfica que hace Carballo desde sus estampas y también desde su labor pedagógica. Considerando el arte en tanto práctica social, recurriremos a la noción de *tradición* definida por Raymond Williams, para quien el canon es producto de la tradición selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado.⁵⁸ Sin embargo, resulta de particular interés lo planteado por Pollock, quien advierte que clase y género son simultaneidades históricas que mutuamente se modulan, por lo que

the Image”, en Liz Rideal, *Mirror Mirror. Self-portraits by women artists*, London, National Portrait Gallery, 2001, pp. 22-31.

⁵⁷ Nikos Hadjinicolaou, *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981.

⁵⁸ Raymond Williams, (1981), *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós, 1994, p.137.

si bien es necesaria una alianza con la historia social del arte, para la historiadora se debe conservar una postura crítica con respecto a la no cuestionada parcialidad patriarcal.⁵⁹

Finalmente desde la sociología, recurrimos a los estudios realizados por Gladys Engel Lang y Kurt Lang, quienes buscaron comprender las dinámicas del proceso por el cual algunos productores de cultura y no otros se vuelven dignos de ser recordados.⁶⁰ Tomando el caso de grabadores y en particular de las *lady-etchers*, en Francia, Inglaterra y Estados Unidos entre la segunda mitad del siglo XIX hasta la segunda Guerra Mundial,⁶¹ para comprender las dinámicas de la reputación artística, los autores distinguen dos aspectos diferenciados: el *reconocimiento* y el *prestigio*. Si el primero depende de las evaluaciones de la producción artística de personas pertenecientes al mundo profesional del arte, el segundo término representa una forma más cosmopolita de reconocimiento, dimensionado por cuán bien conocido es el artista por fuera de la red de pares profesionales. Para lo cual, los logros artísticos, como exposiciones y premios, no son suficientes sino que depende más de lo que escriben los críticos sobre los artistas, la promoción de galeristas y las adquisiciones de museos.⁶² Asimismo, señalan que en la construcción de la reputación inciden diversos factores que varían con el tiempo. Después de todo, no son las mismas condiciones y problemas de una mujer que quiere hacer una carrera artística en el siglo XIX que en los primeros años o a mediados del siglo siguiente. En este sentido, además de los conceptos diferenciados de reconocimiento y prestigio, interesan considerar algunos de los factores esgrimidos por Engel Lang y Lang, como el género, los contextos familiares y la formación, para el análisis de las contingencias personales en la producción y visibilidad de Carballo, y en los procesos póstumos de supervivencia de su reputación.

Respecto de este proceso, los sociólogos han advertido que la memoria y las reputaciones se sostienen por la preservación de objetos tangibles asociados a las artistas.⁶³ En este sentido, un aspecto central para el desarrollo de la presente investigación, y de la relectura sobre Aída Carballo, ha sido la posibilidad de consultar

⁵⁹ Griselda Pollock, (1988) *Visión y Diferencia...*, *op. cit.*; “La heroína y...*op. cit.*

⁶⁰ Gladys Engel Lang y Kurt Lang, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*. Chapel Hill-Londres, University of North Carolina Press, 1990.

⁶¹ Término utilizado por los escritores de arte de mediados del siglo XIX para referir específicamente a las aguafuertistas del periodo.

⁶² Gladys Engel Lang, y Kurt Lang, *Etched in Memory...op. cit.*, p. 6.

⁶³ *Ibidem.*, p. xv.

el fondo documental de la artista preservado en el Centro de Estudios Espigas (CEE, Tarea-EAYP, UNSAM/ Fundación Espigas), en el que además he colaborado en las tareas de procesamiento y catalogación para su consulta pública. Como ha señalado Trasforini, los archivos y su preservación en muchos casos dependen de las configuraciones familiares que las sobreviven y que deciden resguardar su memoria o no.⁶⁴ A diferencia de otras artistas que se casaron y/o tuvieron descendencia, las pertenencias de Carballo fueron heredadas por distintas personas y tomando nuevos usos y ordenamientos. Una parte de este acervo fue donado por Dan Arenzon a la entonces Fundación Espigas en 1996, esto es, una década después de su fallecimiento.⁶⁵ De ahí que la colección de documentos textuales y visuales recolectados y conservados en primer lugar por ella, fue sufriendo modificaciones en su organización y posiblemente en su composición, aspectos ineludibles para el estudio de la colección. Además de repositorios hemerográficos y archivos varios, durante el transcurso de esta investigación se ha logrado consultar otras colecciones privadas que hoy tienen diversos fragmentos de lo que fuera originalmente el archivo completo de Carballo. En efecto, otra fracción del acervo de la artista que pudo ser examinado ha sido el que quedó en manos de sus hermanas Haydeé y Norma y que hoy lo posee Héctor Barbenza, heredero de ellas. Lamentablemente no se han encontrado disponibles para la consulta otras colecciones privadas que poseen tanto documentación como obras. Fueron sumamente escasos materiales documentales como diarios personales y su correspondencia activa, en especial aquellos que remitían a la esfera más privada de Carballo, y no a su labor profesional como docente y artista.⁶⁶ De esta manera, esta investigación implicó tanto el procesamiento y catalogación de la parte de su archivo que se encuentra resguardada en el Centro de Estudios Espigas, así como la

⁶⁴ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo...op. cit.*, p. 136.

⁶⁵ Dan Arenzon conoció a Carballo desde temprana edad por ser hijo de Marcos Arenzon, bibliófilo, y ahijado de César Palui, quien fue presidente de Sociedad De Bibliófilos Argentinos, amigo y coleccionista de la obra de Carballo. Al decidir iniciar una carrera artística comenzó asistiendo al taller de la grabadora, con quien entabló una amistad. Entrevista de la autora a Dan Arenzon, Buenos Aires, 17 de diciembre de 2019.

⁶⁶ Un análisis particular sobre los desafíos y contingencias de la investigación con el archivo, véase: Lucía Laumann, “Los archivos personales de artistas mujeres. Problemas, estrategias y posibilidades para pensar a las grabadoras Aída Carballo y Mabel Rubli”, en Paula Caldo, Yolanda de Paz Trueba y Jacqueline Vassallo (comp.), *Historia, mujeres, archivos y patrimonio cultural. Abordajes, cruces y tensiones para una historia de mujeres con perspectiva de género. Tomo I*. Rosario, Ediciones Investigaciones Socio Históricas Regionales CONICET, 2021, pp. 167-178.

sistematización de la documentación dispersa para reconstruir su trayectoria y el estudio y análisis de las problemáticas planteadas.

Esta tesis se estructura en tres capítulos. En forma sintética, el primer capítulo aborda la problemática de cómo Aída Carballo ingresó a las instituciones de formación artística, como estudiante primero, y luego su desarrollo profesional como docente, atendiendo en particular a las posibilidades familiares, institucionales y materiales, así como a los proyectos pedagógicos desarrollados. Parafraseando a Virginia Woolf, el capítulo busca responder qué condiciones fueron necesarias para el inicio y desarrollo de la trayectoria de Carballo,⁶⁷ buscando analizar también otros modos, además de la producción artística, en los que intervino en la escena cultural.

El segundo capítulo se concentra en su actuación como grabadora. Para ello, se analiza un corpus de sus grabados que condensan las búsquedas iconográficas, técnicas y estéticas sostenidas por la artista, considerando los espacios de exhibición de dichas imágenes. Asimismo, se atienden a los contextos particulares de producción, situando sus estampas con relación a la práctica contemporánea de otros artistas, así como en relación con quienes podrían haber sido parte de sus horizontes de referencias artísticas. En este sentido, la selección de obras permite indagar continuidades y interrupciones de la tradición gráfica teniendo en cuenta, por un lado, la persistencia de lo figurativo y que lo urbano fue recurrente en la obra de grabadores locales de la primera mitad del siglo; y por el otro, en cuanto a las técnicas, la larga tradición nacional e internacional del grabado en metal y litográfico.

Finalmente, el tercer capítulo se centra en problematizar las lecturas que se hicieron sobre la producción y trayectoria de Carballo. A partir del análisis de la fortuna crítica se plantean las principales categorías utilizadas en tensión con la propia elaboración discursiva y visual de la artista. Con el objeto de distinguir posibles transformaciones a lo largo del tiempo, se examinarán textos diversos dentro del proceso de construcción de su trayectoria, incluyendo tanto aquellos producidos contemporáneamente a su período de actividad como los post-mortem. Del mismo modo, se revisarán fragmentos de entrevistas realizadas a la artista, así como su último autorretrato. Dichas construcciones, en tanto espacios en donde aparecen signos de lo

⁶⁷ Woolf Virginia, *Un cuarto propio*. Bs. As., Losada, 2013 [1928], p. 49.

personal y lo profesional, permiten problematizar los modos en que la grabadora gestionó su peculiar posición. En contraposición, se atenderán a los relatos y discursos contruidos por sus estudiantes y discípulos para pensar de qué manera su producción artística y como docente dió inicio a un linaje materno.

Aunque a simple vista pareciera que los capítulos se han organizado de manera cronológica, es necesario recalcar que la intención no ha sido la de sostener una trayectoria histórica de relato sobre el progreso. Por el contrario, esta investigación rechaza explícitamente esta implicación, y hace uso de la cronología como un método posible cuyo principal beneficio es el de ofrecer información sobre la artista que permite percibir mejor su trayectoria y resaltar contextos histórico-sociales, especialmente acerca de sus condiciones de posibilidad y producción, así como comprender desde dónde se sustentan ciertas lecturas críticas e historiográficas. Por ejemplo, en el primer capítulo se reconstruyen algunos datos biográficos de la grabadora que permiten luego atender a los discursos analizados en el tercer capítulo. A su vez, en tanto estrategia narrativa, en cada capítulo existen saltos temporales que responden a cada núcleo de problemas.

Con el objeto de presentar documentos que, a modo de indicadores de contrastación permitan dar cuenta de la activa participación de Carballo en el medio artístico, en el anexo 1 se presenta una cronología detallada de su vida cuyos datos sistematizados se presentan temáticamente: participaciones en exposiciones, salones, premios y bienales como artista; participaciones como jurado; actividad docente; listado de instituciones que poseen su obra; detalles de préstamos en consignación y venta de su obra a través de galerías; actividades como ilustradora; exhibiciones de su obra postmortem. En el anexo 2 se transcriben algunos textos críticos y fuentes claves para comprender su fortuna crítica y su desarrollo profesional, mientras que en el 3 se presentan datos estadísticos de la Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova” que permiten entender con mayor profundidad su inscripción como estudiante en la disciplina gráfica. En el anexo 4 se registran eventos y publicaciones varias organizadas con el fin de homenajear a Carballo que atestiguan el impacto de su actuación como artista y docente en la escena artística local. Finalmente, en el anexo 5, se presenta el cuadro de calificación del Fondo Documental Aída Carballo conservado en el Centro de estudios Espigas (de ahora en más: FD AC, CEE) diseñado a partir de su procesamiento y catalogación entre noviembre 2018 y marzo 2020.

Cap. 1 Educación grabada. Particularidades de la formación y actuación docente de Carballo

Nochlin ha advertido que el arte no es el resultado de un único individuo excepcional, sino que la práctica artística es una situación social vinculada a las instituciones de aprendizaje, al sistema de mecenazgo y a las construcciones discursivas.¹ Las investigaciones que le precedieron, realizadas por historiadoras del arte feministas, han contribuido a demostrar que la historia del arte, lejos de ser una disciplina neutra y objetiva, es una práctica ideológica,² en la que la idea de excepción positiva para definir a unas pocas creadoras se construyó para confirmar la regla para todas las demás.³ Al respecto, Whitney Chadwick ha señalado que el modelo de las *Vite* de Giorgio Vasari, que incluyó las trayectorias y obras de algunas mujeres como artistas por fuera de lo común, ha constituido “un modelo para ‘leer’” sus realizaciones y “una tradición en la que las mujeres artistas excepcionales tenían un puesto en la historia del arte”.⁴

Buscando entonces evitar recaer en esta concepción de excepción positiva, en los dos primeros apartados del capítulo, se analizarán las condiciones por las que Carballo pudo formarse y desarrollar su carrera atendiendo a las posibilidades familiares, institucionales y materiales. Además, se consideran las trayectorias de otras artistas cercanas que permiten iluminar ciertas problemáticas vinculadas al género y sus agenciamientos. A la vez, los últimos dos apartados se centran en contextualizar el ingreso y actuación de Carballo en las instituciones de enseñanza artística oficial, e indagar en algunas actividades significativas respecto de su labor como docente. El análisis de ciertos proyectos pedagógicos desarrollados y promovidos desde su trabajo en las ENBA “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón” permiten comprender cabalmente los profundos vínculos que estableció con el alumnado, así como los diversos modos en los que intervino en la escena cultural.

¹ Linda Nochlin, “¿Por qué no...”, *op. cit.*

² Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women...*, *op. cit.*, p. xxx.

³ Mary D. Sheriff, “‘So What Are You Working On?’ Categorizing *The Exceptional Woman*”, en Kristen Frederickson y Sarah E. Webb (edit.), *Singular women: writing the artist*, Berkeley, University of California Press, 2003, p. 49.

⁴ Whitney Chadwick, *Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona, Destino, 1992, p. 31.

1.1 Familia y formación artística: una puerta abierta a lo infinito

No me iba a quedar mano sobre mano -eso es seguro- pero no se me ocurre por qué no cambié, sencillamente, de colegio. Mi padre, que seguía atento mi naturaleza sabía mi vieja costumbre de perderme entre lápices y colores. Preparé mi ingreso a Bellas Artes con unas pocas lecciones que me dio el escultor Luis Perloti. Él era colega de mi padre en el Otto Krause.⁵

En 1933, con 17 años y luego de un breve período en el Liceo n°2, Aída Carballo comenzó a estudiar en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación.⁶ Nacida en 1916, era la tercera hija del matrimonio de Raúl Carballo y María Josefa Abaz, quien había fallecido tempranamente (fig. 1 y 2). Además de recordar



Fig. 1. Aída y Raúl Carballo, s/f. FD AC CEE

especialmente a su padre cuando alentaba sus “aficiones” compartiendo lápices, acuarelas y papeles provenientes de su trabajo como ingeniero,⁷ y comprando “infinidad de libros con estampas”,⁸ las palabras introductorias revelan el apoyo que éste le brindó para preparar el examen de ingreso a la formación artística.

Otro recuerdo que solía evocar de su progenitor, miembro del Partido Socialista, eran los regresos de las giras proselitistas que motivaban un período de inquietud familiar por miedo a los atentados: “Si regresaba sano, se organizaba inmediatamente lo que llamábamos el ‘festín del ileso’, y no faltaban Alfredo Palacios ni el matrimonio Justo”.⁹ Si Alicia Moreau había presidido la Asociación Pro Sufragio

⁵ Elba Pérez, “Aída Carballo y su cotidiano oficio de testimoniante”, *Convicción*, Buenos Aires, año 1, núm. 28, 11 de febrero de 1979, p. 2.

⁶ Aída Carballo (A. C.), *Curriculum Vitae*, [c. 1962] (sobre-legajo n°0370 del Fondo Institucional Artistas Argentinos, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, de ahora en más: leg. AC, MAMBA.

⁷ Elba Pérez, “Aída Carballo y...”, *op. cit.*

⁸ Rosa Faccaro, “Aída Carballo. El arte del grabado”, *revista Foco de Fotografía y Artes Visuales*, año 1, núm. 4, noviembre de 1977, p. 38.

⁹ Elba Pérez, “Aída Carballo y...”, *op. cit.* Mientras era diputado nacional formó parte del grupo que se separa del Partido Socialista y fundan el PS Independiente en 1927. Ricardo Martínez Mazzola, “Entre la autonomía y la voluntad de poder. El proyecto de intervención a la provincia de Buenos Aires y la

Femenino y la unión Feminista Nacional, Palacios, por su parte, fue quien presentó en varias ocasiones proyectos de ley que buscaban regular el trabajo de las obreras.¹⁰ Y si bien no todo el conjunto de la fuerza política socialista apoyaba los derechos de las mujeres, la evocación de dichos eventos y compañía permite pensar que su padre, quién además era docente e hijo de Abelardo Carballo -ex rector de la Universidad de Santiago de Compostela-,¹¹ promovió un entorno de corte laico y una formación cultural amplia. En otras palabras, la pertenencia a dicha familia, con sus posibilidades culturales y económicas de clase media, permitió el desarrollo de una personalidad artística y la valoración de la profesión docente, una ocupación que además era considerada particularmente adecuada para el género.¹²

En la Escuela de Artes Decorativas, Carballo concurre a los cursos diurnos exclusivos para mujeres (fig. 3), a los que asistían alrededor de quinientas estudiantes frente a los trescientos varones de los turnos nocturnos, según el director de la institución Pío Collivadino.¹³ Como muchas de estas alumnas, cuyo destino principal fue la docencia, en 1937 se recibió de Profesora de Dibujo.¹⁴ A pesar de continuar asistiendo al curso de Dibujo Superior dictado por Collivadino, a Carballo aún no le interesaba “la realización” según su testimonio.¹⁵ El título oficial le permitió comenzar

ruptura del Partido Socialista en 1927”, *Sociohistórica Cuadernos del CISH*, núm. 28, segundo semestre 2011, pp. 75-105.

¹⁰ Mirta Zaida Lobato, “Las socialistas y los derechos sociales y políticos de las mujeres. Argentina 1890-1930”, *Labrys Estudios Femeninos*, 2005. <https://www.labrys.net.br/labrys8/principal/mirta.htm> (acceso: 23/11/2020) .

¹¹ Elba Pérez, “Aída Carballo y...”, *op. cit.*, p. 1.

¹² Dora Barrancos, *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires, Sudamericana, 2008, p. 111.

¹³ Ángel Platino, “500 futuras pintoras, escultoras y decoradoras”, *Mundo Argentino*, 16 de noviembre de 1932, p. 43 (Colección Museo Pío Collivadino, de ahora en más: CMPC). En 1936 se dispuso que los nuevos cursos diurnos fueran mixtos, mientras los de la noche continuaron siendo exclusivamente para varones. Resolución N° 36 Referente a la Aplicación del Nuevo Plan de Estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes Plásticas, Buenos Aires, 10 de enero de 1936 (CMPC). Agradezco a Larisa Mantovani por compartirme los materiales digitalizados de dicho archivo. La Escuela Nacional de Bellas Artes Plásticas es el nombre que se otorgó en diciembre de 1935 a las escuelas separadas y paralelas (Escuela Nacional de Artes, Escuela de Artes Decorativas de la Nación y la Escuela Superior de Bellas Artes) para unificarlas. Como se verá más adelante en este capítulo, el nombre de las escuelas sufrió varias transformaciones, sin embargo, en cada caso se respetan los nombres otorgados en cada momento histórico.

¹⁴ Acerca de cómo se produjo el ingreso de mujeres a la actividad artística en términos institucionales y cómo la docencia se constituyó en el destino principal de las egresadas de las escuelas de las primeras décadas del siglo xx, véase: Georgina Gluzman *Trazos invisibles: mujeres...op. cit.*, pp. 69-76 y Julia Ariza, “Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo xx”, *Artelogie*, n°5, octubre 2013.

¹⁵ A. C., *Currículum Vitae...*, *op. cit.*; Reportaje de Oxy Morón, *Revista MEEBA* año 2, núm. 7 junio 1982, reproducido en “Aída Carballo. Mi casa es un taller”, *Xylon Argentina*, año 4, núm. 8, mayo 1995, s. p.



Fig. 3. Curso femenino en la Escuela Nacional de Artes Decorativas e Industriales, c. 1933-1936. Carballo: segunda de derecha a izquierda en segunda fila. Colección Héctor Barbenza. Agradezco a Milena Galipolli su asesoramiento para identificar la localización

a ejercer como docente, aunque al principio lejos del campo artístico. En efecto, su experiencia pedagógica había comenzado en 1934 como Ayudante Profesora en el Instituto Adscripto Rivadavia -cargo que ejerció durante diez años-. A partir de su egreso comenzó a desenvolverse como responsable frente al aula: en 1938 fue designada Profesora en los Ciclos Superiores de las Escuelas Nacionales de Educación Técnica n°1, donde el año anterior su padre había asumido como vicedirector, y en la n°2.¹⁶ Para principios de la década del cuarenta trabajaba además en algunos Liceos (ver Anexo 1.3), mientras estudiaba para Profesora Elemental de Italiano en la Sociedad Dante Alighieri y Profesora de Francés del Curso Medio en la Alianza

¹⁶ Constancia de trabajo de A. C., Escuela Nacional de Educación Técnica n°1 e Inst. Técnico Superior “Otto Krause” Ciclo Superior, Buenos Aires, 23 de febrero de 1962 (FD AC, CEE); “Hechos y figuras”, *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 25 de diciembre de 1937, s. p. (Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España); constancia de trabajo de A. C., Escuela Nacional de Educación Técnica n°2 “Ing. Luis A. Huergo” Ciclo Superior, Buenos Aires, 21 de febrero de 1962 (FD AC, CEE).

Francesa.¹⁷ En 1942, junto con su media-hermana Haydeé, retomó sus estudios artísticos en la Escuela Nacional de Cerámica, de donde egresó en 1945.¹⁸

Luego de estas experiencias, en 1946 decidió rendir el examen de ingreso a la ESBA “Ernesto de la Cárcova”.¹⁹ Esta no era la primera vez que Carballo aspiraba ser estudiante en la escuela de la costanera. En 1940, ya se había presentado al examen para incorporarse al Taller de Pintura. En dicha ocasión, además, habían rendido el examen otras ocho mujeres y seis varones, de entre quienes sólo aprobaron tres y tres, no encontrándose Carballo en el grupo aceptado.²⁰ La escuela, que se proponía como un nivel culminante de la educación artística, implicaba una instancia de formación sobresaliente a la que unos pocos podían acceder luego de un riguroso examen. Al asumir la dirección de la institución Alfredo Guido en 1932, se iniciaron las labores de enseñanza sobre grabado en el marco de una etapa de expansión de la oferta educativa. Además, se estableció que dicho examen podía ser sorteado al presentar una solicitud por parte de quienes “hayan demostrado ya, en muestras individuales o colectivas, exposiciones, etc., condiciones sobresalientes”.²¹ Pero, este privilegio fue otorgado en contadas ocasiones y en ningún caso a mujeres, ya que para les docentes, las artistas no habían adquirido aún suficiente visibilidad en el campo artístico local.²²

¹⁷ Constancia de trabajo de A. C., Liceo Nacional de Señoritas n°4 Remedios de Escalada de San Martín, Buenos Aires, 7 de abril de 1962 (FD AC, CEE); declaración jurada de A. C., Dirección General de Personal, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 23 de noviembre de 1967 (leg. AZC, MEN). Del primer curso de idioma se recibió en 1942, del segundo en 1943. A. C., *Currículum Vitae...*, op. cit.

¹⁸ Certificado Experta en Cerámica de A. C., Escuela Nacional de Cerámica, Buenos Aires, 2 de julio de 1964 (Fondo documental Aída Carballo. Colección Centro de Estudios Espigas, EAyP, UNSAM / Fundación Espigas, de ahora en más: FD AC, CEE). En mayo de 1923, Raúl Carballo contrajo segundas nupcias con María Nieves Abaz –a pesar de la coincidencia entre los apellidos de la primer y segunda esposa, no se ha podido corroborar si existió algún parentesco entre ellas-. De dicho matrimonio, nacieron: José Abelardo, Haydeé Nieves Carballo y Norma Alba Carballo. Transcripción Libreta de Casamiento n°5377, Registro Civil de la Capital (leg. n°329- A. C., archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada, Universidad Nacional de las Artes, de ahora en más: MCEC, UNA);

¹⁹ Sobre la historia de la ESBA y la educación de les artistas véase: Laura Malosetti Costa *et al.*, *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2016; María Isabel Baldasarre, (cur.), *Las bellas artes de la Cárcova*. Buenos Aires, Museo de Calcos y Escultura comprada “Ernesto de la Cárcova”, 2016.

²⁰ Libro Derechos de exámenes de la ESBA “Ernesto de la Cárcova”, fol. 4 y Libro n°1 Escuela Superior, fol. 47 (archivo MCEC, UNA).

²¹ *Libro de Actas*, 14 de marzo de 1932, folio 18 (archivo MCEC, UNA).

²² Véase, por ejemplo, las solicitudes negadas en 1932 de María Carmen Portela Cantilo (de Aráoz Alfaro), María Luisa García Iglesias y Elba Villafañe, frente a las solicitudes aceptadas de Cremencio Mochón y Roberto Rossi que, respecto de experiencias expositivas previas, se encontraban en similares condiciones. Cf. *Libro de resoluciones 1928-1955*, ESBA de la Nación “E. de la Cárcova”, fol. 18, 19, y 24 (archivo MCEC, UNA). En los años siguientes, mientras Villafañe y Portela Cantilo, y en menor medida García Iglesias, lograron desarrollar sus carreras artísticas con numerosos reconocimientos, Mochón y Rossi no tuvieron el mismo renombre.

Las aspirantes a estudiar en la ESBA ingresaron entonces mediante la evaluación, que se presentaba de manera diferenciada según la procedencia.

En 1946 Carballo se presentó junto con Rosa Margarita Frey, con quien había compartido estudios en la Escuela de Artes Decorativas, optando por rendir el examen para Grabado mientras su amiga lo hizo para Pintura.²³ Si en 1932 aún no existía un examen diferenciado entre ambas disciplinas,²⁴ a partir de la reforma del plan de estudios en 1944, el examen de ingreso se especializó. Por un lado, les aspirantes egresadas de Bellas Artes, de escuelas dependientes del Ministerio de la Nación o Universidades Nacionales, debían dibujar de modelo vivo en tamaño natural a carbonilla. Por otro lado, a dicha composición, quienes deseaban estudiar grabado debían sumar dos más en claroscuro: una sobre un tema fijado en el taller y otra sobre un tema libre. En contraposición, quienes se interesaban por las técnicas pictóricas tenían que representar una cabeza de modelo vivo con óleo y realizar un croquis.²⁵

Pese a que ambas lograron ingresar, sólo Carballo egresó en 1949, debiendo la pintora interrumpir sus estudios al tercer año por “razones laborales”.²⁶ En este sentido, nuevamente el apoyo familiar fue un factor fundamental en la construcción de la trayectoria artística de la grabadora: durante estos años de formación vivió en el hogar familiar y no se vio obligada a trabajar, pudiendo dedicarse plenamente a asistir a la escuela todo el día. Allí, además de almorzar de manera gratuita podía acceder a materiales y herramientas de trabajo de calidad que, en sus palabras, “no se podían conseguir muy fácilmente”.²⁷ Aspectos que la misma grabadora entendió como fundamentales en la formación de los artistas: “Esto que parece accesorio nos daba la enorme tranquilidad de preocuparnos por lo único que deseábamos preocuparnos: el arte, el estudio”.²⁸

A propósito de su ingreso, recordaba años después:

²³ Fotocopia Diploma de Profesora de Dibujo de Rosa Margarita Frey, ENBA “Prilidiano Pueyrredón” (ex-Escuela de Artes Decorativas de la Nación), Buenos Aires, 26 de junio de 1947 (leg. n° 529- Frey Rosa Margarita, archivo MCEC, UNA). Agradezco a Milena Galipolli por digitalizar y compartir los legajos de estudiantes.

²⁴ Cf. *Libro de Actas*, 12 de mayo de 1932, fol. 27 (archivo MCEC, UNA).

²⁵ *Ingreso a la ESBA de la Nación “Ernesto de la Cárcova”* (archivo MCEC, UNA).

²⁶ Carta al Director de la ESBA de Rosa Margarita Frey de Vidal, Buenos Aires, 22 de marzo de 1949 (leg. n° 529- Frey Rosa Margarita, archivo MCEC, UNA).

²⁷ Nicolás Hernández, “El grabado, una técnica artística de perdurable y silencioso prestigio, conquista ahora la calle”, *Acción*, Buenos Aires, 1 al 15 de marzo de 1978, p. 9.

²⁸ Orlando Barone, “Un encuentro con Aída Carballo”, *Mercado*, 12 de junio de 1980, p. 77.

Yo entré a la Superior y en lugar de ir a pintura, que me gustaba y me sigue gustando mucho, entré a grabado. Claro, todo varía con las épocas. En ese entonces en la Escuela de la Costanera había un plantel de profesores de primera línea que amedrentaba un poco. Hoy son los nombres de la plástica de esa época. *Entonces no me atreví* y como *yo me manejaba mucho más con el lápiz*, para los momentos de ahogo, me largué a dar el examen de grabado con dibujo de imaginación; pero no me había preparado nada. Me largué. Y salí muy bien. El rector de la escuela, que era Alfredo Guido, quiso conocerme para ver quién era el alumno que había hecho ese examen. Después vinieron otros profesores a preguntar quién había dado ese examen de grabado, porque eran muy pocos los que lo hacían. En mi promoción habremos sido tres, los mismos tres que empezamos.²⁹

En estas palabras es posible encontrar entretejidas dos cuestiones centrales para comprender en profundidad la importancia de su paso por la Escuela, así como su elección disciplinar. Por un lado, es necesario recordar que para mediados del siglo XX el principal espacio de formación para los grabadores en Buenos Aires eran los talleres que se proponían desde las instituciones de formación artística oficial. Si bien habían existido algunos espacios de enseñanza particular estos eran más bien de formación complementaria.³⁰ Tal es el caso del taller particular de Catalina Mórtoła, quien a su vez durante la década de 1940 había estado a cargo de uno de los talleres de grabado incluido en el Curso nocturno de Arte del libro y del grabado en la entonces ANBA “Prilidiano Pueyrredón” -ex Escuela de Artes Decorativas-.³¹ Por su parte, la escuela de la costanera estaba dirigida por Guido, que también era Jefe de Taller de Grabado y de Pintura y Decoración –cargo equivalente a lo que hoy entenderíamos por Profesor Titular-. Además, contaba entre su planta docente con Adolfo Bellocq como Profesor de Artes del libro desde 1939. Bellocq, al mismo tiempo, estaba a cargo del Taller de Arte de libro y de la publicidad en la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader”.³² Con

²⁹ Reportaje de Oxy Morón, *Revista MEEBA...*, *op. cit.* El destacado es mío.

³⁰ Silvia Dolinko, *Arte plural: el...*, *op. cit.* p. 93.

³¹ Catalina Mórtoła (Buenos Aires, 1889-1966) fue una grabadora y docente. Egresada de la ANBA en 1913, en enero de 1940 fue nombrada en el cargo de Prof. de Grabado en la Escuela de Artes Decorativas de la Capital Federal, que tres meses después cambiaría su nombre por el de ANBA “Prilidiano Pueyrredón”. La enseñanza del grabado no estaba incluida en los cursos diurnos, dedicados a las orientaciones de Pintura y Escultura, aunque sí estaba prevista dentro de los cursos de Artes Decorativas a los que podían concurrir egresados de la Escuela de Bellas Artes Preparatoria “Manuel Belgrano” y también los de la ANBA “Prilidiano Pueyrredón”. Además de dicha especialidad les estudiantes podían optar por *Pintura decorativa*, *Escultura decorativa*, *El arte del teatro* y *El arte de la publicidad*. Cf. “Escuela de Artes Decorativas de la Capital-Nombramiento”, *Boletín Oficial*, Buenos Aires, 2 de enero de 1940, p. 9; “ANBA- Nuevo Plan de Estudios”, *Boletín Oficial*, Buenos Aires, 11 de abril de 1940, s. p.

³² Foja de Servicios de Guido Alfredo, Min. de Justicia e Instrucción Pública (leg. Alfredo Guido, MEN); Foja de Servicios de Adolfo Bellocq, Min. de Justicia e Instrucción Pública (leg. Adolfo Bellocq, Ministerio de Educación de la Nación, de ahora en más: MEN).

ambos referentes nacionales del *métier* gráfico, la ESBA se conformó durante estos años como el espacio de formación hegemónico para los grabadores del período. Carballo, quien previo a su paso por la Escuela sólo había realizado xilografías,³³ aprendió bajo la guía de dichos docentes nuevas técnicas gráficas, en especial el grabado en metal y la litografía, por las que luego sería reconocida.

Por otro lado, la decisión de inclinarse por dicha disciplina, no era ajena a la de muchas otras ingresantes al nivel superior. En efecto, cuando señaló que en su promoción habían sido tres, específicamente se estaba refiriendo a Noemí Capra del Carmen y Nélide Hermenegilda Moreno, a las que en julio del primer año de estudios se sumaría Paulina Gallo.³⁴ A diferencia de la Escuela de Artes Decorativas, la ESBA era un espacio de enseñanza mixta en donde las mujeres eran amplia mayoría en las aulas de grabado. En este sentido, si bien la mayor cantidad de alumnas asistía al Taller de Pintura, la proporción de estudiantes varones o mujeres en dicho espacio era similares (ver Anexo 3). En cambio, desde los inicios del Taller de Grabado hasta 1950, un año después del egreso de Carballo, las grabadoras representaban un 70,5% de los estudiantes, una relación ampliamente superior a la de los otros espacios académicos y sólo comparable a la del Taller de Cerámica.

Al respecto, Engel Lang y Lang, dedicados al estudio del resurgimiento del grabado como expresión artística desde la segunda mitad del siglo XIX en el contexto europeo y norteamericano, han advertido que los pintores-grabadores no constituyeron un grupo cerrado. A diferencia de las profesiones más establecidas en las que podía prohibirse o limitarse el ingreso por factores como la raza, la etnicidad, la clase y el género, la necesidad de reforzar los criterios de elegibilidad se reducía en áreas nuevas y “marginales” de la actividad artística.³⁵ Ahora bien, en la Argentina de entresiglos, ser artista era una profesión relativamente nueva, por lo cual era más accesible para las mujeres que en los contextos europeos, como ya ha sido señalado por Gluzman.³⁶ Si bien el grabado para la década del cuarenta había alcanzado una valoración inédita

³³ Reportaje de Oxy Morón, *Revista MEEBA...*, *op. cit.*

³⁴ Libro de Inscripciones, ESBA de la Nación "E. de la Cárcova", fol. 36 y 37 (archivo MCEC, UNA). Nélide H. Moreno (Buenos Aires, 27/10/1924- ¿?) egresada de la ENBA "Prilidiano Pueyrredón", en 1947 se presentó al I Salón de la Municipalidad de San Martín usando su apellido de casada (de Lema) y al año siguiente participó por primera vez del SN. Paulina Gallo (Buenos Aires, 15/10/1918) se presentó por primera vez al SN en 1949 obteniendo un Tercer Premio en Grabado. Acerca de Noemí Capra del Carmen hasta el momento no se ha encontrado información biográfica.

³⁵ Gladys Engel Lang y Kurt Lang, *Etched in Memory...* *op. cit.*, p. 273.

³⁶ Georgina Gluzman, *Trazos invisibles: mujeres...*, *op. cit.*, p. 52.

dentro del campo artístico local, continuaba detentando un lugar “menor” dentro de la jerarquía de las disciplinas. Un estatus inferior respecto de la pintura y la escultura, a las que se atribuía el esfuerzo intelectual, mientras que a las artes aplicadas o decorativas se las asociaba con la destreza manual y la utilidad. Una estratificación de valores que, en términos de Trasforini, está condicionada y marcada por el género “como construcción social de lo masculino y lo femenino”,³⁷ y que como tales podrían haber contribuido a la feminización de la población estudiantil abocada al aprendizaje de las técnicas gráficas.³⁸

A propósito de esta elección, Carballo señaló: “en realidad debería decir que porque era muy insegura de mis condiciones; entonces para asegurarme mi ingreso a las artes elegí esta técnica que me parecía de exigencias más flexibles”.³⁹ Aunque en su caso la decisión probablemente estuviera nutrida tanto por la frustración del primer examen rendido como por sus sólidos conocimientos en dibujo adquiridos en su paso por las anteriores escuelas, no puede obviarse que el examen para dicha disciplina se presentaba como una opción menos competitiva que la pintura, al menos para ella. Asimismo, considerando la gran cantidad de estudiantes que pasaron por el taller, es posible suponer que, en general, resultaba más atrayente para las ingresantes mujeres que varones.⁴⁰

Estas estadísticas, que a priori muestran el campo del grabado como un espacio feminizado, se tensionan si consideramos que aún en 1944 ninguna mujer ocupaba un cargo pedagógico en el Taller de Grabado ni en toda la ESBA, donde tanto los puestos directivos, de jefes de taller y ayudantes de taller estaban cubiertos por varones. En efecto, las únicas mujeres que trabajaban en la institución eran ayudantes de secretaría, bibliotecarias (cargo que ocupaba Clara Estela Lucía Carrié, quien fue alumna del Taller entre 1938 y 1943), y ayudantes de ordenanza con tareas de bibliotecarias, todas modalidades de trabajo consideradas “adecuadas” para el género femenino.⁴¹

³⁷ Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo...op. cit.*, p. 48.

³⁸ Parte de los objetivos de la investigación doctoral que dará continuidad a esta tesis, se vinculan con comprender en profundidad la feminización de la disciplina en la ESBA y otros espacios de profesionalización como los Salones.

³⁹ Orlando Barone, “Un encuentro con...”, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁰ Christina Weyl sostiene para el caso de las mujeres de mediados de siglo en Nueva York que, aunque las críticas del período no tomaron seriamente sus estampas como logros estéticos importantes, el campo del grabado se presentaba mucho más acogedor para estas que la pintura o la escultura. Cf. Christina, Weyl, *The Women of...*, *op. cit.*, p. 20.

⁴¹ Cf. Foja del Personal Libro n° 1 (archivo MCEC, UNA).

En la Cárcova fue donde me encontré realmente. Sentí que estaba ante una puerta abierta a lo infinito. Hice muchas cosas después de dejar la Pueyrredón y antes de llegar a La Cárcova. Dibujé en casa, hice algunos estudios en escuelas nocturnas, hasta que me zambullí en La Cárcova. Esa fue una época espléndida para mí. Sentía un esplendor de joven artista⁴²

Como se advierte en sus palabras, y como ya ha sido señalado por Gluzman “la experiencia de la escuela permitía imaginar otro tipo de identidades profesionales”.⁴³ Desde el Taller de Grabado, bajo la guía de Guido y Bellocq, se ofrecía una sólida formación en técnicas gráficas. Aguafuertes, xilografía, barniz blando, buril, aguainta, punta seca, litografía y sus derivados eran los procedimientos que se enseñaban aplicados a temas generales vinculados a ejercicios de detalles como de composiciones.⁴⁴ Prácticas como estas son las que dieron como fruto el aguafuerte-aguainta *La moda* (fig. 4 y 5) entre otras representaciones de figuras humanas donde es posible observar cómo Carballo ensayó con distintas rúbricas. Entre ellas sus iniciales A y C combinadas que para la década del sesenta dejó de usar en favor de su característica firma caligráfica (fig. 6 y 7). A su vez, en el taller se dictaban contenidos aplicados a las artes del libro, como la maquetación y diseño de ilustraciones, fomentando la realización de proyectos editoriales, conocimientos que serían valiosos para Carballo en sus futuros trabajos como ilustradora (ver Anexo 1.6).⁴⁵ En efecto, en los planes de estudio se señalaba que se esperaba que los estudiantes realizaran, además de ilustraciones literarias, diseños de cabeceras para libros, frontis, iniciales y final de página así como ilustraciones de obras literarias, tanto en xilografía, aguafuerte y punta seca (fig. 8 y 9).⁴⁶

⁴² Reportaje de Oxy Morón, *Revista MEEBA...*, *op. cit.*

⁴³ Georgina Gluzman, “La Cárcova después...”, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁴ Decreto n°65699- Plan de coordinación entre las enseñanzas que se dictan en la ESBA “Ernesto de la Cárcova” y en la ANBA “Prilidiano Pueyrredón”, Buenos Aires, 26 de junio de 1940.

⁴⁵ El plan de estudio propuesto en 1940 incluía un curso complementario de Arte del Libro y Grabado de Especialización Xilográfica, que para 1944 se incluyó directamente en el Taller de Grabado siendo este renombrado como Grabado y Arte del Libro. Cf. Decreto n°65699..., *op. cit.* Sobre la concreción de la orientación y los vínculos entablados desde la ESBA con editoriales porteñas: Aldana Villanueva, “Las Artes del libro en Escuela Superior de Bellas Artes la Nación Ernesto de la Cárcova (1933-1945)”, julio de 2020, mimeo.

⁴⁶ Decreto n°65699- Plan de coordinación entre las enseñanzas que se dictan en la ESBA “Ernesto de la Cárcova” y en la ANBA “Prilidiano Pueyrredón”, Buenos Aires, 26 de junio de 1940.

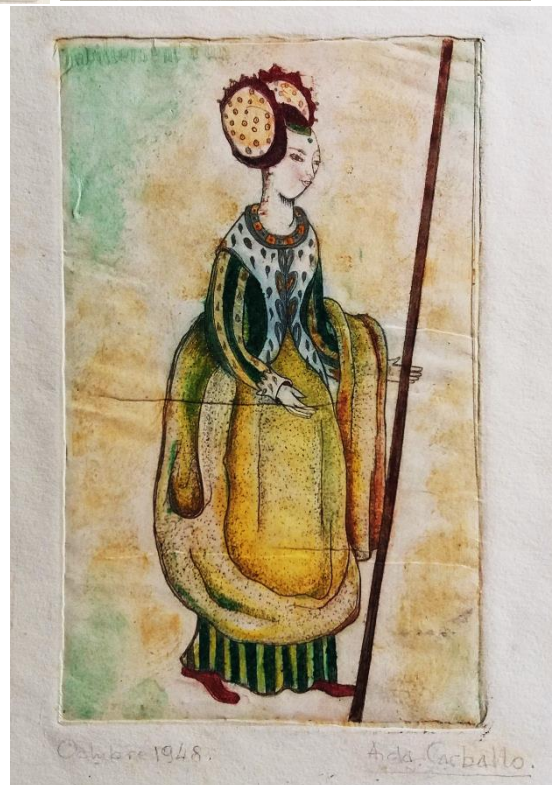


Fig. 4 y 5. Arriba de izq. y der.: A.C., boceto *La moda* y A. C., *La moda*, aguafuerte-aguatinta,

Fig. 6 y 7. Abajo de izq. y der.: A. C., [figurín], lápiz; A. C., [figurín], aguafuerte coloreada, octubre 1948. Colección Héctor Barbenza



Fig. 8 y 9. Izq. y der.: boceto ilustración *Las voces del cielo*, s.f.; ilustración *Manzana de Anís de Francis Jammes*, aguafuerte, 1946. Ambos realizados por Carballo. Colección Héctor Barbenza

Asimismo, la escuela brindaba oportunidades de visibilidad con exposiciones de estudiantes. Si la institución proveía de un ambiente estimulante, concentrando artistas docentes consagrados y artistas en formación que buscaban profesionalizarse, el Taller a su vez facilitaba el acceso a herramientas y un espacio de trabajo adecuado que, en el caso de las técnicas gráficas, con los cuidados propios del ácido y de los procedimientos de entintado e impresión (fig. 10 y 11), de otra manera eran difícilmente accesibles para muchos. De hecho, es posible pensar que *El corazón, la calle y la lluvia*, el aguafuerte con el que ganó sus primeros premios en salones artísticos en 1948 y 1949 –en cuyo análisis profundizaremos en el próximo capítulo–, había sido producido en la Escuela. No sólo debido a que por esos años aún era estudiante y seguramente habría necesitado del espacio y herramientas propias del grabado en metal (como la prensa de tórculo o calcográfica), sino porque además el



Fig. 10. Taller de Grabado en la ESBA, en primer plano mesa de entintado con herramientas. En el centro, alrededor de la prensa de tórculo observando impresión. Izq. a der.: Ana María Moncalvo, Alfredo Guido, Fernando López Anaya y no identificada. Detrás de izq. a der.: bacha de lavado, posible cabina para grabar con ácido, prensa litográfica. S/f. Negativo F-NVBN-C-00021, archivo MCEC, UNA.



Fig. 11. Taller de Grabado en la ESBA con mesas de dibujo, prensas de tórculo con fieltro y planeras para secado y guardado de estampas. Se identifica a Fernando López Anaya, de lentes y corbata. S/f. Negativo F-NFBN-B-00065, archivo MCEC, UNA.

aguafuerte ilustra los tres elementos iconográficos básicos que se proponían desde el Taller de Grabado: paisaje, figuras y animales.⁴⁷

En este sentido, la práctica de producir grabados, el encuentro con otros artistas y la frecuente exhibición de los trabajos, resultaron vivencias significativas en un contexto nacional de consolidación de la disciplina gráfica.⁴⁸ En particular para las grabadoras, se presentaba como una oportunidad de desarrollar sus carreras artísticas, un horizonte profesional que se complementó con las carreras docentes y como ilustradoras, que continuaron siendo los medios más habituales de obtener un sustento.

Asimismo, los inicios profesionales de Carballo se vieron complementados con otras actividades de difusión cultural desarrolladas especialmente el último año en el Taller de Grabado. En 1949, colaboró en un ciclo de disertaciones radiales con su presentación “Grabado: aguafuerte” en el espacio que tenía asignado la MEEBA (ex Mutualidad de Bellas Artes) en la Radio del Estado.⁴⁹ Además, participó del Directorio del periódico *Juventus* junto con estudiantes de diversos institutos de Enseñanza Superior de la Capital Federal (fig. 12, 13 y 14).⁵⁰ El proyecto se organizó frente a la vacancia, según el grupo, de espacios que dieran cuenta de las inquietudes, intereses y

⁴⁷ Véase el plan de estudios y los contenidos curriculares en “Decreto 107174/1941”, *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina*, núm. 22, 1941, p. 1089-1092 (Biblioteca Nacional del Maestro).

⁴⁸ A partir de 1932 y hasta al menos 1944, la Escuela organizó exposiciones anuales que buscaban exhibir a fin de año las obras ejecutadas por los estudiantes en los diversos talleres. A su vez el Taller de Grabado en particular organizó otras muestras paralelas que daban cuenta del prolífero trabajo que se venía realizando. Un análisis de estas instancias de exhibición, que supieron tener una cobertura constante de la prensa, en: Lucía Laumann, “Alrededor de la prensa. Las grabadoras en Buenos Aires, entre los talleres y las exhibiciones (1909-1950)”, Georgina Gluzman (cur.), *El canon accidental...*, *op. cit.*, pp. 30-35. En particular, Carballo participó de la exposición realizada en 1947 que reunió trabajos de los estudiantes de los últimos tres años, y en 1948 de la muestra *Fiesta de la Juventud*, que reunió pinturas del MNBA y trabajos de la ESBA en el Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (ver Anexo 1.1).

⁴⁹ A. C., “Grabado: Aguafuerte”, MEEBA-Asociación de Estudiantes y Egresados de Bellas Artes, ex Mutualidad- Ciclo de disertaciones radiales LRA. Radio del Estado, Buenos Aires, 6 de junio de 1949, mimeo (FD AC, CEE). La MEEBA era el nombre que mantenía la agrupación de estudiantes y egresados de Bellas Artes, anteriormente llamada Mutualidad. La misma, que continúa funcionando hasta hoy, había sido fundada en 1917 por iniciativa de docentes y estudiantes con el objeto de tener un espacio con talleres libres. Diana Ares, *La constancia en el tiempo. MEEBA 100 años*. Buenos Aires, Museo de la Ciudad, 2017.

⁵⁰ Con estudiantes colaboradores de la “Manuel Belgrano”, “Prilidiano Pueyrredón”, la ESBA, la Escuela Nacional de Cerámica, el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, el Inst. Nacional de Educación Física y el Inst. Nacional Profesorado Secundario, el directorio estable se conformó además por Alberto Castaño, Juan Carlos Coll, Teófilo Dablad, Roberto Fernández Morán, Alvaldo A. Hansen, María Rosa López, Héctor Nieto, Néstor Nocera, Tirso de Olazábal y María Rivero Anello.



Fig. 12 y 13. Tapas de las dos ediciones de *Juventus* (izq. a der.: abril y mayo de 1949). FD AC, CEE



Fig. 14. Directorio del periódico en la contratapa de *Juventus*, Bs. As., abril, 1949. Carballo es la primera sentada de derecha a izquierda.

opiniones de la juventud, y la consecuente necesidad que sintieron de intervenir públicamente.⁵¹ En tal sentido, buscó construir una red de intercambios de ideas y

⁵¹ Un análisis de la apuesta de la publicación y el modo en que el periódico pensó su intervención en la esfera pública como propuesta cultural para la juventud estudiantil en Lucía Laumann, “Juventus y

comunicación entre jóvenes que apuntaba a los estudiantes de toda la nación y de distintas disciplinas. Sin embargo, por las instituciones de pertenencia de sus colaboradores, sus noticias se centraban en Buenos Aires. En ese contexto, el periódico estudiantil se presentó como una posibilidad de ampliar los círculos de sociabilidad de los colaboradores. En efecto, mediante el proyecto editorial, Carballo se vinculó tempranamente con personajes que luego serían importantes para la construcción de su trayectoria crítica, como Carlos Arcidiácono. El entonces estudiante de la



Fig. 15, 16 y 17. Izq. a der.: ilustraciones de Paulina Gallo (*Juventus*, Bs. As., abril, 1949, pp. 2) Zaida Souza y Amalia Rossi (*Juventus*, Bs. As., mayo, 1949, pp. 8 y 11). FD AC, CEE



Fig. 18 y 19. Izq. a der.: Logo del periódico e ilustración de Carballo en *Juventus*, Bs. As., abril, 1949, pp. 1 y 6. FD AC, CEE

ANBA “Prilidiano Pueyrredón” que ejerció tempranamente de crítico de arte en *Juventus*, luego fue quien afirmó sobre ella que “no hay duda de que está entre los mejores grabadores del mundo”⁵² y quien escribió para el Centro Editor de América Latina el primer ensayo crítico sobre su producción.⁵³ Arcidiácono además fue luego

la generación del 49. Consideraciones sobre un periódico estudiantil”, *Boletín de Arte*, La Plata, núm. 20, e021. <https://doi.org/10.24215/23142502e021>

⁵² Carlos Arcidiácono, “Aída Carballo, mágica y sutil”, *Mercado*, Buenos Aires, 19 de octubre de 1972, p. 73.

⁵³ Carlos Arcidiácono, *Carballo. Grabadores argentinos...op. cit.*

un coleccionista de su obra tal como Juan Carlos Merlini, colaborador también del periódico.

La participación de la grabadora en *Juventus* se desplegó en múltiples frentes de actuación. Además de realizar algunas ilustraciones al interior de la publicación, como también lo hicieron las estudiantes Gallo y Zaida Souza (de Grabado), y Amalia Iraide Rossi (de Decoración) (fig. 15-17), es probable que la viñeta identificadora del periódico haya sido diseñada por Carballo (fig. 18 y 19).⁵⁴

A su vez, en la tapa de la segunda edición firmó el artículo “Profesión de fe”. Una cita al “Sepulcro de Don Quijote” de Miguel de Unamuno, introducía el texto. De acuerdo con quienes han estudiado la obra del español, el personaje para su autor representa el caballero de la fe. Pero de una fe basada en la duda, es decir, cuestionada y acompañada de la esperanza.⁵⁵ Carballo refiere en su artículo al inicio del proyecto como el comienzo de un camino decidido originado con “propósitos de perfección” en el que “nada importa, seguiremos la marcha, vadearemos [sic] los ríos sin puente, los senderos intrincados[sic], los desiertos sin agua”.⁵⁶ De esta manera, además de dar cuenta sobre el viaje colectivo del periódico, anunciaba poéticamente el inicio y búsqueda de la propia profesión.

1.2 El camino del arte, la casa-taller

‘Es cierto -dice Robirosa- que son escasas las mujeres pintoras que adquirieron la figuración o resonancia de los pintores hombres. [...] Quizás se deba esta situación a que *la pintura exige demasiado tiempo*, esfuerzo físico, dedicación para ubicarse en el mercado de galerías y marchands, y *se sabe que el rol de la mujer ha sido siempre otro dentro de la sociedad: el de ser madre. Es difícil mantenerse fiel a la vocación y a ese destino natural y biológico. En mi caso, pude lograrlo con bastantes dificultades y sobre todo ahora, en la etapa de mi madurez.*’

⁵⁴ Aunque no se han encontrado trabajos de las otras estudiantes para comparar, salvo por algunas pocas estampas de Gallo, las ilustraciones en el periódico de estas son diametralmente opuestas a la viñeta de *Juventus*. Más aún, las continuidades en la forma irregular y redondeada y ciertas similitudes en la representación de la figura humana con otros trabajos contemporáneos de Carballo -como los aguafuerte-aguatinta *La moda y La calle, el corazón y la lluvia-*, permite hipotetizar que la misma fue diseñada por ella.

⁵⁵ Correia Stolet y Agnes Cristiane, “La lectura unamuniana de Don Quijote de La Mancha. Ponencia presentada en Diálogos Transatlánticos”, en AA. VV., *2° Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, octubre de 2011.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2835/ev.2835.pdf (acceso: 11/03/2019).

⁵⁶ A. C., “Profesión de fe”, *Juventus*, mayo de 1949, p. 1.

Aída Carballo vive sola, siempre ha vivido sola, es decir, sin la compañía de un hombre, de manera que desde ese lugar anuda esta reflexión: ‘En mi época la mujer estaba sometida a vivir en un territorio mezquino. Yo era un bicho raro: mientras otras chicas iban a bailar acompañadas por la mamá o la tía, yo me quedaba en casa leyendo a Proust o dibujando. Por eso cuando era chica abandoné el liceo porque me fastidiaba estudiar materias ajenas a mi temperamento. Hay que tener carácter para elegir y sufrir. Porque *toda elección supone también suprimir algo*. Y no me avergüenza confesar que ahora, *de vieja, me hubiera gustado tener la compañía fiel y cálida de un hombre*. Sin embargo, *si volviera a nacer y me dieran a elegir, elegiría con absoluta seguridad el mismo camino: el del arte*’⁵⁷

En 1971 Nochlin señaló la frecuente elección que debían hacer las mujeres entre el matrimonio y una carrera artística, con sus respectivas consecuencias: el sexo y la compañía por la renuncia a la profesión o la soledad como pago por el éxito.⁵⁸ Diez años después, en la entrevista citada al inicio del apartado, las artistas Josefina Robirosa y Carballo dejaban testimonio de esta problemática a la que debieron enfrentarse aquellas que buscaron desarrollar su reputación profesional. Mientras la primera, proveniente de una familia acomodada, se había casado en 1949 a los 17 años, tenido dos hijos en los siguientes dos años y comenzado a exponer en 1956,⁵⁹ la segunda, planteó que, para ella, dedicarse a ser artista se había tratado de una elección entre los roles sociales femeninos esperados y el de su profesión. Así como en otras oportunidades había resaltado el apoyo de su padre “en una época en que esta profesión en una mujer era mal vista”,⁶⁰ esta no era la primera vez que se refería a la “condición de la mujer sometida a un territorio mezquino”⁶¹ ni que aludía a dicha elección en términos de sacrificio:

La vida de la mujer está llena de sujeciones. La vida de la mujer es muy sacrificada, sujeta a una serie de hechos biológicos. No dudo que en este momento me gustaría haber tenido un hijo varón. pero nada en mi vida me condujo a eso. Y tampoco me arrepiento de esto: *Soy fuerte, sé vivir sola. Amo mi profesión*. Para vivir necesito crear. Necesito enseñar, encontrar gente joven que necesita ser encaminada⁶²

⁵⁷ “Aída Carballo, Josefina Robirosa y Elba Soto. Tres mujeres en el mundo del arte”, *Clarín*, 27 de septiembre de 1981, p. 24 (carpeta n°558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”). El destacado es mío.

⁵⁸ Linda Nochlin, “¿Por qué no..., *op. cit.*, p. 35.

⁵⁹ Robirosa (Buenos Aires, 1932) estudió en el taller de Catalina Mórtola en la década del cuarenta. Mercedes Casanegra, *Josefina Robirosa*. Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997, p. 176-177. Agradezco a Ayelen Pagnanelli por compartir ESTA bibliografía.

⁶⁰ Beatriz Spinosa, “Aída Carballo. Los muñecos están ‘fanés’ ¿pero acaso no tiene su encanto?”, *Revista Clarín*, 17 de febrero de 1972.

⁶¹ Orlando Barone, “Un encuentro con..., *op. cit.*, p. 76.

⁶² Beatriz Spinosa, “Aída Carballo..., *op. cit.* El destacado es mío.

En el contexto de ambas entrevistas, Carballo aludía a las definiciones sociales de la feminidad asociadas al matrimonio y la maternidad, y reafirmaba sus serias intenciones artísticas y pedagógicas a través de la exaltación de su fortaleza, cualidad en las antípodas de la caracterización de la feminidad como débil, delicada y doméstica por esencia. Del mismo modo, la mención de “lo biológico” en la última cita propone una clave para comprender más profundamente su elección. Recién en los sesenta, cuando la grabadora se acercaba a cumplir los cincuenta años de vida, con la invención de la píldora anticonceptiva y la posibilidad de regular la fecundidad sin depender de la disposición y compromiso del varón a usar condón y/o practicar el *coitus interruptus*, tal como han analizado Barrancos y Karina Felitti, las mujeres pudieron comenzar a disfrutar de una mayor libertad sexual.⁶³ Hasta el momento, la mujer sólo accedía a prácticas más peligrosas como el aborto. A diferencia de su amiga Frey - quien se casó antes de ingresar a la ESBA y en los cincuenta se incorporó como trabajadora al Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” alejándose de la exhibición de obra propia,⁶⁴ la compañía de un varón y convertirse en madre eran para Carballo sacrificables en pos de la creación.

En la entrevista citada al inicio del apartado, advertía además acerca de las diferencias en la cotización de obra y el problema del sustento económico:

Creo que esa displicencia con que se observa la obra de una mujer va siendo ocupada por otro sentimiento de respeto. La verdad es que *mis cuadros se cotizan menos que los de otros pintores, incluso menos reconocidos que yo por la crítica*. Recién en los últimos diez años puede decirse que alcancé a vivir de mi trabajo de artista. Porque al principio, aunque los críticos digan que una es un genio, hasta que un coleccionista particular no se decide a pagar bien una obra no se es un genio. Un cuadro en un museo o en una colección privada ya cobra altura en el mercado. Son contingencias que los artistas hemos debido aceptar; el romanticismo concluye cuando se termina el último detalle de una obra y hay que comer y seguir viviendo como los demás⁶⁵

Sus palabras introducen un panorama interesante para analizar su trayectoria y horizontes profesionales. Aunque la grabadora notaba ciertos cambios respecto de la situación de la mujer en el mundo del arte, da cuenta de la diferencia sexual construida históricamente en el mercado, modulado a su vez por las jerarquías de las disciplinas

⁶³ Dora Barrancos, *Mujeres, entre la...*, op. cit., p. 109-139; Karina Felitti, *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.

⁶⁴ Cf. Vicente Gesualdo, *Enciclopedia del arte en América: biografías*. Buenos Aires, Bibliográfica Omeba, 1968. Frey comenzó a enviar al SN el mismo año que Carballo y en 1952 obtuvo una Mención de Honor en Pintura.

⁶⁵ “Tres mujeres en...”, op. cit., p. 25. El destacado es mío.



Fig. 20 y 21. Carballo en su Taller por Talcahuano y vista interior del taller. Fotografía de Ricardo Aronovich, s.f. FD AC, CEE

artísticas: Carballo señalaba que como mujer grabadora sus obras cotizaban menos que aquellos pintores con menor reconocimiento. Aunque no se analizará esta problemática en esta tesis, sí interesa señalar que, Carballo revela la dificultad de mantenerse económicamente a partir de la venta de obra. Algo que en verdad no era ajeno para la gran mayoría de los artistas, en especial para los grabadores cuyas obras múltiples cotizaban menos que las pinturas. En tal sentido, encontró diversos modos de sustentarse a partir de sus habilidades artísticas: trabajó como ceramista, ilustradora y docente en diversas instituciones, y también de manera particular.

La realización de estas variadas actividades suponía la posesión de un espacio de trabajo propio, crucial para desarrollar las diversas vertientes de su profesión: producir y enseñar desde dibujo académico hasta las técnicas gráficas. Más aún, en su caso, eran necesarios al menos dos “cuartos propios”, en términos de Woolf,⁶⁶ ya que por las cualidades materiales de la arcilla y la pulcritud que exigen las técnicas de impresión, no es posible compartir en un mismo espacio las prácticas de cerámica con las del grabado, siendo sí compatibles con el dibujo. Problemática que durante los primeros años, mientras que aún vivía en el hogar paterno y asistía a la ESBA -donde podía utilizar las prensas-, resolvió alquilando un sótano de 5 m² como taller en

⁶⁶ Virginia Woolf, *Un cuarto propio...*, *op. cit.*

Talcahuano 1278 (fig. 20), a una cuadra de donde se ubicaba por entonces la ENBA “Manuel Belgrano”.⁶⁷

La presencia de dos hornos eléctricos de cerámica y otras herramientas propias de la disciplina en el taller (fig. 21), dan cuenta de la centralidad que tenía dicha práctica por estos años para Carballo: además de vender en diversas galerías sus terracotas en tanto objetos artísticos, también produjo objetos de uso diario a pedido, como ceniceros y vasos, dio clases particulares en la disciplina y fue miembro fundadora del Centro de Arte Cerámico.⁶⁸ De modo similar al grabado, la producción en cerámica era considerada en una esfera cultural inferior dentro de las jerarquías artísticas. Asociada a la producción artesanal, ambas disciplinas compartían además su carácter múltiple y, junto con los tapices, estaban obteniendo un nuevo y gradual reconocimiento en el mercado en el marco de la ampliación de hábitos de consumo de la clase media.⁶⁹ En tal sentido, si bien durante la década de los cincuenta ya era “más conocida como grabadora que como ceramista”,⁷⁰ el trabajo de Carballo en esta última área, fue su ingreso económico en estos primeros años, al que se sumaría en agosto de 1952 la pensión por el fallecimiento del padre.⁷¹

Para esta época, descubre que su novio, viajante de comercio con el que tenía planes de casamiento, tenía otra pareja en el interior del país.⁷² Frente a estas situaciones, “empezó a quedarse en el taller y a trabajar de noche... y empezó a perder el hilo entre el día y la noche”, circunstancia que desencadenó una crisis y debió ser internada.⁷³ Consecutivamente, los ingresos a centros de salud impidieron que

⁶⁷ Al egresar como Prof. Superior de Grabado, se inscribió en el Taller de Decoración Mural. Por su correspondencia personal se sabe que vivió en la casa paterna, ubicada en Juan Alberdi 472, hasta al menos 1952. Cf. Matrícula 1 año del taller de Decoración Mural, ESBA De la Nación “Ernesto de la Cárcova”, 13 de marzo de 1950 (leg. n°329- A. C., archivo MCEC, UNA).

⁶⁸ Carta a A. C. de Fontainebleau S. R. L., Lanús, 5 de noviembre de 1952 (FD AC, CEE; Vilma Villaverde, *Arte Cerámico en Argentina. Un panorama del siglo XX*. Buenos Aires, Maipue, 2014, p. 17.

⁶⁹ Silvia Dolinko, “Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico”, en María Isabel Baldassarre y Silvia Dolinko (edit.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, volumen 1. Buenos Aires, CAIA-Eduntref, 2011, pp. 363-391.

⁷⁰ Elsa Jascalevich, “Se desaloja a una artista”, s/d, s/f (carpeta A. C., archivo Palais de Glace).

⁷¹ Copia de carta al Presidente del Inst. Nacional de Previsión Social de Norma Alba Carballo y A. C., Buenos Aires 10 de julio de 1963 (FD AC, CEE).

⁷² Entrevista de la autora a María Inés Tapia Vera y Marcia Schwartz, Buenos Aires, 11 de junio de 2018.

⁷³ *Ibidem*.

continuara trabajando. Internada primero en sanatorios privados, al consumirse sus ahorros, debió acudir al Hospital Neuropsiquiátrico Vieytes de atención pública.⁷⁴

Con el alta médica y desalojada del taller alquilado en Talcahuano,⁷⁵ en el segundo lustro de la década del cincuenta, además de ingresar al claustro docente de las ENBA -actividad en el que nos centraremos en los siguientes apartados-, se mudó a Juan Ramírez de Velazco al 1111, donde finalmente la elección por la profesión de artista prevaleció: “Cuando me repuse decidí emprender la vida

sola (...) La casa y el taller son el centro necesario, el de la soledad”.⁷⁶ Durante la siguiente década, allí vivió, creó y recibió a amigos y jóvenes artistas que buscaban continuar formándose (fig. 22 y 23). Sin embargo, la falta de espacio adecuado en el inmueble de Villa Crespo, fue solucionada en algún momento durante esos años con un espacio prestado por su amigo, el reconocido bibliófilo César Paluí, quien además le encargaba trabajos y compraba obra. Al fondo del galpón de Paluí en Barracas, donde se cortaban y vendían hierros, guardó su horno de cerámica y sus prensas acudiendo por la tarde, cuando ya no se encontraban los trabajadores (fig. 24-26).⁷⁷ En dicho espacio, también recibió alumnos.⁷⁸ En este sentido, además de estudiantes de



Fig. 22. Carballo en su taller por Juan R. de Velazco. Fotógrafo González del Taller fotográfico de *La Nación*, 1 de septiembre de 1966. FD AC, CEE

⁷⁴ Elba Pérez, “Aída Carballo y...”, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁵ Elsa Jascavich, “Se desaloja a...”, *op. cit.*

⁷⁶ Elba Pérez, “Aída Carballo y...”, *op. cit.*, p. 3.

⁷⁷ Entrevista de la autora a Rubén Lapolla y Ariel Fleisher, Buenos Aires, 21 de noviembre de 2019.

⁷⁸ Entrevista de R. Otero y A. Oviedo a Eduardo Iglesias Brickles y María Inés Tapia Vera por el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” (MEC), 2006 (carpeta Carballo Aída, archivo MEC).



Fig. 23. Carballo en Velazco. En el reverso de la fotografía se identifica a Norma Bessouet, Juan Carlos Fozio, Michel y Jorge Acha, febrero 1966. Al momento de la foto Bessouet era estudiante de la “Prilidiano Pueyrredón”, donde Acha también estudió. FD AC, CEE

las mismas escuelas donde daba clases, en varias ocasiones personas de distintas partes del país buscaron pagar las cuotas del taller privado mediante becas de perfeccionamiento otorgadas por el Fondo Nacional de las Artes FNA).⁷⁹

En 1975 se mudó a un inmueble sobre calle Venezuela al 3800 que había podido comprar posiblemente gracias al otorgamiento de un crédito de la Cooperativa el Hogar Obrero -fundada por Justo y otros militantes socialistas en 1905-.⁸⁰ Allí residió primero con su hermana Haydée, quien ya desde la década del sesenta, estando casada y viviendo en otro domicilio, asistía a la grabadora con los numerosos trámites que requerían los concursos por cargos en la Junta de Clasificación de la Dirección de Enseñanza Artística.⁸¹ En este sentido, la compañía fraterna en esta nueva etapa, en la

⁷⁹ Cf. Certificado a A. C. del Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1968 (FD AC, CEE); cartas a A. C. de Richard Pautasso, Santa Fe, 27 de julio de 1967 y 23 de agosto de 1967 (FD AC, CEE).

⁸⁰ Cf. Elba Pérez, “Aída Carballo y...”, *op. cit.*, p. 4; Libreta Cooperativa El Hogar Obrero, asociada n° 569.507 (colección Héctor Barbenza).

⁸¹ Cf. Nota de Haydée Carballo de Lettiere, Buenos Aires, 29 de junio de 1964; fotocopia carta a Presidenta de la Junta de Calificación de la DEA de A. C., Buenos Aires, 25 de julio de 1964 (FD AC, CEE).



Fig. 24 y 25. Izq. a der.: Fotografía de Carballo junto a trabajadores en galpón de corte de metales; negativo correspondiente a la misma sesión de fotos.
AR_UNSAM_IIPC_CEE.00005

que desconocemos si Haydée quedó viuda o se divorció, permite hipotetizar que las tareas domésticas, consumidoras de tiempo, no recayeron en su totalidad en la grabadora. Un “sistema de apoyo”, en términos de Greer,⁸² que era mutuo: luego se mudaría Norma, que, como la otra hermana, también tenía dificultades para mantenerse sola y no tenía hijos.⁸³



Fig. 26. Carballo dentro del taller en el galpón de Barracas. “Un insólito premio para un arte nuevo y original”, *Clarín*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1969, p. 36

En la casa-taller ubicada en Venezuela finalmente logró aunar todas sus actividades artísticas. En uno de los cuartos del frente se desarrollaban por la tarde, en

⁸² Germaine Greer, *The Obstacle Race...*, *op. cit.*, p. 62.

⁸³ Entrevista de la autora a María Inés Tapia Vera y Marcia Schwartz..., *op. cit.*



Fig. 27. Carballo en su casa-taller por Venezuela. Sobre la pared del fondo, arriba de la pizarra, se observa el afiche de la exposición *De los amantes* (1965, Galería Proar). A la izquierda, colgados de una soga dos ilustraciones realizadas para el libro *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1979, Sociedad Argentina de Bibliófilos). Colección Héctor Barbenza

dos turnos de tres horas cada uno, las clases de dibujo con modelo vivo donde asistían desde jóvenes artistas hasta adultos que buscaban ejercer esa práctica.⁸⁴ Hacia el fondo del inmueble, había otro taller equipado con prensas de tórculo y litográfica, piedras, mesas de entintado, gubias, rodillos y demás elementos propios de la disciplina gráfica (fig. 27), donde producía y también enseñaba.

Del mismo modo que las instituciones de enseñanza oficial, la grabadora no aceptaba a cualquier aspirante: el ingreso a su taller estaba supeditado a la presentación de trabajos y en algunos casos un mes de prueba, como testimonian Nidia Abad y Susana Delgado.⁸⁵ Sin embargo, a diferencia de los espacios de enseñanza institucionales donde las clases estaban marcadas por el contenido de los programas, en su taller de grabado Carballo dejaba elegir las técnicas que querían desarrollar a

⁸⁴ Cf. Agenda de contactos de A. C. (FD AC, CEE).

⁸⁵ Entrevista de la autora a Susana Delgado y Nidia Abad, Buenos Aires, 03 de diciembre de 2019. Delgado, egresada de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza), señala que ella se había presentado a la beca de formación que ofrecía el Fondo Nacional de las Artes. Sin embargo, al no ser seleccionada, pero quedar como finalista, tuvo la opción de solicitar a la institución un préstamo que pudo destinar para pagar sus estudios en un taller de artista a elección.

aquellos estudiantes que ya tenían una formación artística.⁸⁶ Por el contrario, a quienes no tenían esta formación previa, les proponía el desarrollo de distintas técnicas, aunque con predominancia del grabado al metal.⁸⁷ En cambio, en general los ejercicios que proponía con modelo vivo o naturalezas muertas en el taller de dibujo, eran para todo el conjunto aunque luego se acercaba individualmente a cada caballete.⁸⁸ Además en los talleres contaba con asistentes, como Lidia David, Eduardo Iglesias Brickles y más tarde María Inés Tapia Vera. Esta última, había tenido una experiencia diferente en el taller de dibujo: había concurrido de manera individual para preparar su examen de ingreso a la “Prilidiano Pueyrredón” en 1976 -donde al mismo tiempo Carballo daba clases de grabado en el Curso Preparatorio de Ingreso (ver Anexo 1.3)-.⁸⁹ Especialmente a fines de los setenta y principios de los ochenta, la presencia de su asistente María Inés era constante en el taller. A ella le delegó la enseñanza más específica de las técnicas gráficas y de dibujo, para concentrarse en transmitir a sus estudiantes otro tipo de contenidos vinculados a su experiencia como artista: que significaba serlo, qué comportaba tener una identidad propia y especialmente vinculada al lugar de pertenencia, asuntos de especial importancia para quienes recién iniciaban sus carreras artísticas.⁹⁰

En el medio de ambos espacios, el taller de dibujo y el de grabado, se ubicaba su propio estudio, donde probablemente desarrollaba sus ilustraciones, que desde 1974 creaba regularmente para la sección Literatura del periódico *La Nación*.⁹¹ De igual modo, aunque ya había abandonado la producción en cerámica, continuaba teniendo un horno que usaba su hermana y que, en 1980, la artista quería cambiar por uno más nuevo para retomar la labor.⁹²

Toda mi casa taller, no tengo muebles convencionales, solo lo necesario. Lo demás no me alcanza, como el tiempo. Son siete habitaciones y están llenas de cuadros,

⁸⁶ Entrevista de la autora a María Inés Tapia Vera y Marcia Schwartz..., *op. cit.*

⁸⁷ Entrevista de la autora a Susana Delgado y Nidia Abad..., *op. cit.*

⁸⁸ Gustavo Potente, “Aída Carballo. La vida, la muerte, el arte”, boletín *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos*, 2000, s. p. (Carpeta A. C., MNG); Entrevista de la autora a Olga Sosa, Buenos Aires, 16 de marzo de 2021. Olga Sosa fue modelo del taller de Carballo en 1984.

⁸⁹ Entrevista de la autora a María Inés Tapia Vera y Marcia Schwartz..., *op. cit.*

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ Entrevista a Eduardo Iglesias Brickles y María Inés Tapia Vera...*op. cit.*

⁹² “Diálogo con dos creadores”, *Los Andes*, Mendoza, 31 de agosto de 1980, p. 4 (carpeta A. C., archivo Palais de Glace).

grabados, prensas, pinturas, y todas esas cosas que van dejando los amigos que me visitan y es como si se quedaran ellos. Mi vida es el arte, mi casa-taller lo defiende.⁹³

Núcleo de trabajo, pero también de encuentro con amigos y estudiantes artistas, las palabras de Carballo dan cuenta del desplazamiento de lo doméstico en su vivienda, en privilegio de su profesión.

1.3 El ingreso a la docencia en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes

A partir del proceso de especialización y subdivisión de la ANBA, para mediados de siglo XX, existían tres escuelas de formación artística complementarias y sucesivas: a la ENBA “Manuel Belgrano” para el nivel medio, le seguía la ENBA “Prilidiano Pueyrredón” -ex-Escuela de Artes Decorativas de la Nación- y finalmente la ESBA “Ernesto de la Cárcova”. En 1956, las instituciones fueron renombradas como Escuelas Nacionales de Artes Visuales, aunque luego de unos años volvieron a su denominación anterior. Este cambio se dio en el marco de las renovaciones que habían comenzado en octubre de 1955 con las tomas conjuntas de las tres instituciones.

Impulsados por el movimiento estudiantil de la Universidad de Buenos Aires generado a partir de la autoproclamada “Revolución Libertadora”, les estudiantes de las tres escuelas de bellas artes se organizaron en un frente común con el objeto de lograr la renovación de los planes de estudio y la conformación de una Facultad de Artes, conflicto estudiado detalladamente por Dolinko.⁹⁴ De esta manera, se iniciaba un movimiento que se prolongó en el tiempo. A diferencia del caso universitario, no buscaban debatir si debían retornar o no a la estructura académica pre-peronista, sino que demandaban un cambio estructural en la enseñanza artística,⁹⁵ lo cual implicaba además “la renovación total o parcial del cuerpo directivo y profesorado”.⁹⁶

En consecuencia, les estudiantes propusieron nombres para los cargos de interventores, entre ellos Julio E. Payró, quien asumió en la Dirección de Enseñanza Artística. Mientras el estudiantado continuaba con sus asambleas, clases alternativas con artistas invitadas, debates y mesas redondas, Payró -con la autorización de declarar

⁹³ “Todo es según del color con que se pinta”, *Revista Clarín*, Buenos Aires, s.f., p. 17 (FD AC, CEE).

⁹⁴ Silvia, Dolinko, “Artes bellas, pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958”, *Entrepasados. Revista de historia*, año XX, n°38-39, 2012, pp. 145-161.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 147.

⁹⁶ Blanca Stabile, “Vida nueva en las escuelas de Bellas Artes”, *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1955 (Libro ESBA n°3, fol. 15, archivo MCEC, UNA).

en comisión al personal-, designó a las nuevas autoridades interventoras en cada escuela.⁹⁷ Asimismo, comenzó a organizar un nuevo proyecto de plan de estudios para el que prometía que “el trabajo en los talleres será el eje que permitirá el desenvolvimiento de la enseñanza en sus distintos ciclos”.⁹⁸ Sin embargo, al poco tiempo presentó su renuncia: si renovar los planes era una necesidad consensuada entre estudiantes y autoridades, no sucedía lo mismo con el objetivo de dar categoría universitaria a la enseñanza de las artes plásticas y por ende organizar un gobierno tripartito que incluyera el claustro estudiantil, cuestión inadmisibles para Payró.⁹⁹

Posteriormente, el cargo de interventor fue ocupado por Hilarión Fernández Larguía, aunque los conflictos no mermaron. A pesar de ello, en septiembre de 1956, luego de un año signado por los debates y reclamos estudiantiles, pero también por las actividades autogestionadas con artistas invitadas, se anunció el inicio de las clases. Junto a la aprobación de planes de estudio de transición, la Dirección de Enseñanza Artística y su Consejo Directivo Docente designaron profesores de manera interina.¹⁰⁰ Al respecto, Julio Le Parc, miembro del Consejo como estudiante (y por ende con voz pero sin voto) y presidente del Centro de Estudiantes de Artes Plásticas (CEAP) que agrupaba a estudiantes de las tres escuelas, señaló que mientras el nuevo currículo encaraba “la enseñanza desde un punto de vista práctico y actual”, los nuevos nombramientos venían a renovar “casi totalmente el anquilosado y anacrónico cuerpo de profesores anterior”.¹⁰¹ Agrupados en el Centro Argentino de Docentes de Artes Plásticas, los profesores desplazados, por su parte, protestaron por la supuesta arbitrariedad con la que se había realizado la selección: los cargos se ocuparon en gran

⁹⁷ Silvia Dolinko, “Artes bellas, pero..., *op. cit.* pp. 151.

⁹⁸ Blanca Stabile, “Vida nueva en las escuelas de Bellas Artes”, *Mundo Argentino*, Buenos Aires, 15 de febrero de 1956 (Libro ESBA n°3, fol. 18, archivo MCEC, UNA). Entre el 28 de diciembre de 1955 y el 15 de febrero de 1956, Stabile publicó cuatro artículos diferentes con el mismo título que daban cuenta de los reclamos del movimiento estudiantil y de la mirada de algunos docentes de las Escuelas.

⁹⁹ Silvia Dolinko, “Artes bellas, pero...*op. cit.* pp. 152-153.

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 153-154.

¹⁰¹ Julio Le Parc, “El actual curso lectivo”, *C.E.A.P., Boletín del centro de estudiantes de artes plásticas*, año 1, núm. 4, octubre de 1956, p. 2, citado en Silvia Dolinko, “En papel y en movimiento: la experimentación en los inicios de la obra de Julio Le Parc”, en Andrés Duprat, Mariana Marchesi y Silvia Dolinko, *Julio Le Parc: transición Buenos Aires-París 1955-1959*. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2019, p. 30.

parte con artistas vinculados al grupo “20 pintores y escultores” o a la figura de Jorge Romero Brest, quien había participado del Consejo Docente el primer mes y medio.¹⁰²

Entre las nuevas designaciones provisionales que daban cuenta del recambio generacional, se encontraba Carballo. Aunque no producía desde tendencias afines a les artistas vinculades con el entonces director del MNBA, sí tenía vínculos con una parte de la agrupación de pintores y escultores designades en dicha ocasión. En efecto, con Líbero Badíi había iniciado una amistad durante los años de estudio en la escuela de la costanera. A Fernando López Anaya lo conocía de cuando había sido ayudante de taller mientras ella era estudiante en la ESBA. A pesar de dedicarse a una producción abstracta en antípodas a la de ella, en 1949 habían expuesto juntas en la galería Cavallotti con Ana María Moncalvo y Laerte Baldini -egresades también de la misma escuela-.¹⁰³ Asimismo, meses antes a la designación, Carballo, Badíi, López Anaya, Oscar Capristo y Américo Balán –quienes también eran parte del grupo 20 pintores y escultores- habían sido parte del Salón de Grabadores Modernos, asociación de la que López Anaya era secretario.¹⁰⁴ Más tarde, a principios de 1957, integró junto a les grabadores mencionades el Padrón de Jurados de la Lista Renovación de la Asociación Estímulo de Bellas Artes, presidida por López Anaya.¹⁰⁵ Estas actividades, aunque quizás menores, le otorgaron cierta visibilidad en el medio que se sumaba a los primeros premios obtenidos (ver Anexo 1.1) -en los que nos detendremos en el siguiente capítulo-. En otras palabras, Carballo formaba parte de la nueva generación de grabadores.

Finalmente, hacia fines de 1957 se anunció en la prensa el llamado a concurso de antecedentes y oposición para cubrir oficialmente las vacantes de profesores.¹⁰⁶ Días antes de que se anunciaran las nuevas designaciones, en marzo de 1958, se

¹⁰² “En las Escuelas de Bellas Artes”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de octubre de 1956 (Libro ESBA n°3, fol. 29, archivo MCEC, UNA).

¹⁰³ Tarjeta invitación inauguración exposición A. C., Ana María Moncalvo, Laerte Baldini y Fernando López Anaya. Buenos Aires, Galería Cavallotti, julio de 1949. Agradezco a Silvia Dolinko por compartir dicho documento.

¹⁰⁴ Tarjeta Salón de Grabadores Modernos, Buenos Aires, Asociación Estímulo de Bellas Artes, del 17 al 31 de julio de 1956 (leg. AC, MAMBA).

¹⁰⁵ Folleto Lista Renovación de Estímulo, 29 de marzo de 1957. (FD AC, CEE). En una especie de lista unidad de grabadores modernos, en el padrón de jurados en Grabado y Dibujo se encontraban, además de Carballo, Baldini, Moncalvo, López Anaya y Balán: Laico Bou, Domingo Bucci, Nélica Demichelis, Alfredo de Vicenzo, Miguel Angel Elgarte, Albino Fernández, Carlos Filevich, Antonio Latorre, Enrique Peycere y Vera Zilzer, aunando así distintos lineamientos internos de la disciplina.

¹⁰⁶ “Educación. Concursos en Enseñanza Artística”, *La Nación*, 30 de octubre de 1957 (Libro ESBA n°3, fol.35, archivo MCEC, UNA).

publicó el nuevo plan de estudio. La dirección de la escuela de la costanera, así como la titularidad del Taller de Grabado, fue asumida formalmente por López Anaya, quien desde 1956 ejercía como interventor. Si bien desde antes de los movimientos estudiantiles había comenzado a dictar clases en la ESBA haciendo suplencias a Alfredo Guido y Rodolfo Castagna, al sumir la titularidad le dió una impronta diferenciada a la asignatura.¹⁰⁷ Si por un lado la especialización Artes del Libro fue suprimida para centrarse exclusivamente en la orientación “Grabado”, por otro lado fomentó en este espacio académico la experimentación gráfica. En la “Prilidiano Pueyrredón”, el nuevo plan extendió la enseñanza del Grabado desde primer año, ocupando la misma carga horaria que los talleres de Pintura y Escultura. Pero a pesar de que desde el título se había excluido su orientación ilustrativa, a diferencia de lo sucedido en la ESBA, el estudio de artes del libro persistió.¹⁰⁸

En el caso de la “Manuel Belgrano” se propuso la incorporación del Taller de Grabado. La disciplina no había sido incluida hasta el momento en dicho nivel educativo, al que se podía ingresar luego de finalizar la escuela primaria. Para Carballo, la ausencia de la disciplina en dicha instancia era un problema central de los planes de estudio hasta el momento en vigencia “porque carece[n] de una forma [o] estructura inicial y desemboca en una especialización parcializada y endeble que desconcierta al pobre educando en su eterna ambición vocacional.”¹⁰⁹ Es decir, no ofrecía una exploración de los distintos medios a los que se podía optar para especializarse luego (pintura, escultura y grabado). Con el nuevo plan, el aprendizaje sobre las técnicas gráficas se abrió a una población más amplia de estudiantes en el primer ciclo formativo, o sea, cuando aún no estaban definidas las orientaciones a seguir en el profesorado. En este contexto, Carballo asumió como titular de 8 horas de la materia Grabado, carga horaria en la “Manuel Belgrano” que paulatinamente fue ampliando hasta llegar a ser de 16 horas semanales en la década siguiente sólo en dicha materia (fig. 28-30). 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

¹⁰⁷ Silvia Dolinko, *Arte plural: el...*, op. cit. p. 92.

¹⁰⁸ Cf. “Decreto 4659”, *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina*, núm. 61, año VIII, marzo de 1945, p. 409-415 (Biblioteca Nacional del Maestro); “Apruebase [sic.] el plan de estudios para la Escuela de Artes Visuales”, *Boletín Oficial*, Sección de Legislaciones y Licitaciones, 3 de abril de 1958, pp. 2-6.

¹⁰⁹ [A. C.], “La problemática que nos presenta la resultante de los planes en vigencia...”, manuscrito, s. d. (FD AC, CEE).

proceso de renovaciones curriculares y docentes, en 1957 Carballo ingresó además a dar clases en la ENBA “Prilidiano Pueyrredón”, donde se desempeñó en la enseñanza de la historia del grabado –proyecto en el que nos detendremos luego-, 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 (ver Anexo 1.3).

En lo que respecta a los nombramientos en 1958 en las ENBA, nuevamente se suscitaron conflictos. Por un lado, los docentes que habían sido declarados en comisión en 1955 pronunciaron su disconformidad respecto de los

resultados de los nuevos concursos a los que se presentaron ellos y “los que de un modo u otro por estar con los ‘alumnos revolucionarios’ [habían cubierto] las vacantes de los Profesores en disponibilidad”, designando docentes “a dedo”.¹¹⁰ Por otro lado, el CEAP que había señalado de “ineptos e incapaces”¹¹¹ al cuerpo anterior de profesores en 1956, declaró su descontento también, considerando que se habían seleccionado algunos “profesores considerados mediocres o sin formación pedagógica”.¹¹²

En los Talleres de Grabado en la “Manuel Belgrano”, además de Carballo -que contaba con varios títulos habilitantes-, fueron designados como docentes el ilustrador



Fig. 28. Carballo junto a estudiantes alrededor de mesa de entintado, s. f. Posiblemente se trate de la “Manuel Belgrano”. Colección Héctor Barbenza

¹¹⁰ “Profesores y alumnos engañados”, Buenos Aires, 8 de abril de 1958 (Colección Adolfo Bellocq, Colección CEE, EAYP, UNSAM/ Fundación Espigas, de ahora en más: CEE).

¹¹¹ Volante del CEAP, “Lo que La Nación no publicó”, 21 de septiembre de 1956 (Libro ESBA n°3, fol. 27, archivo MCEC, UNA).

¹¹² “Los concursos de Profesores de Artes Plásticas”, *La Prensa*, abril de 1958 (Colección Adolfo Bellocq, CEE).



Fig. 29. Carballo junto a estudiantes alrededor de mesa de entintado, s. f. Posiblemente se trate de la “Manuel Belgrano” a fines de los cincuenta y principios de los sesenta. Colección Héctor Barbenza



Fig. 30. Carballo junto a estudiantes alrededor de mesa de entintado en “Manuel Belgrano” [1966 ca.]. Detrás de la fotografía en manuscrito se identifican a: Cristina Gomez Moscoso, Gabriela Aberastury y Michel. El varón de lentes es Ernesto Pesce. FD AC, CEE

y grabador Enrique Fernández Chelo, Víctor Rebuffo, quien además de ser egresado de la ANBA contaba con experiencia docente, e Isabel Pérez de la Hoz, quien había estudiado grabado en la ESBA entre 1950 y 1952.¹¹³ Si ella era de varias generaciones más joven que les demás docentes, los varones a su vez representaban una línea tradicional del grabado social y figurativo. Ellos tres fueron convocados en febrero de 1958 por la Interventora en la Dirección de Enseñanza Artística, Delia Isola, para la redacción del programa analítico de la reciente materia.¹¹⁴ Contrariamente, Carballo no había sido seleccionada para dicha tarea. La grabadora había dictado cursos regulares de grabado durante el año anterior en los que había incentivado el ejercicio en el taller ganándose el apoyo y cariño de muchos estudiantes que se pronunciaban en contra de la interventora.¹¹⁵

Sin embargo, su actuación en la escuela rápidamente comenzó a ser reconocida no sólo por el estudiantado sino también por quienes ocuparon cargos directivos de la institución. En 1959 organizó una primera muestra de grabados efectuados por alumnos de tercer año, una actividad que fue celebrada institucionalmente. Particularmente el director de la “Manuel Belgrano”, Osvaldo Svanascini, señaló el “brillante trabajo” que había realizado la docente destacando el estímulo que actividades como esta significaban para los jóvenes en sus aspiraciones vocacionales.¹¹⁶ Con el apoyo de estudiantes, pares docentes y superiores, en 1964 sería convocada finalmente por la entonces directora Nélida Demichelis para estudiar el Plan de las Escuelas de Artes Visuales.¹¹⁷

De igual manera, la grabadora obtuvo muy buenas devoluciones en sus fichas de calificación, alcanzado el puntaje máximo particularmente en los apartados de

¹¹³ Libro de Inscripciones, ESBA, fol. 47, 52 y 56 (archivo MCEC, UNA).

¹¹⁴ Isabel Pérez de la Hoz, “Programa analítico de Grabado”, s. f. (FD AC, CEE).

¹¹⁵ En un artículo publicado en la revista estudiantil *Tía Delia*, cuyo título hacía referencia irónica a la interventora, se mencionaba que en realidad la publicación podría haberse llamado “Tía Aída, Tía Elenita, que está tan de moda o bien Tía Pronduda”. “por 1 año”, *Tía Delia. La revista del vello humor*, año 1, núm. 3, 7 de junio de 1958, s. p. [9]. Agradezco a Silvia Dolinko haberme compartido dicha documentación.

¹¹⁶ Carta a A. C. de la ENBA “Manuel Belgrano”, Buenos Aires, 26 de octubre de 1959 (FD AC, CEE).

¹¹⁷ Carta a A. C. de la Directora de la ENBA “Manuel Belgrano”, Buenos Aires, 18 de mayo de 1964 (FD AC, CEE). Demichelis (Buenos Aires, 02/09/1915) fue una grabadora egresada de la ESBA “Ernesto de la Cárcova” en 1940, donde obtuvo el Premio Institución Mitre en Grabado. Ese mismo año obtiene el Primer Premio Adquisición al Grabado en el Salón Nación, uno de los varios reconocimientos que obtuvo.

cultura general, aptitudes docentes y laboriosidad.¹¹⁸ Sin embargo, no sería igual en los de asistencia, especialmente a partir de 1964. Además de las faltas ocasionadas por problemas de salud -causados posiblemente por su diabetes-,¹¹⁹ es probable que la evaluación negativa se debiera a las licencias que tomó a partir de estos años para desempeñarse en otras cátedras (ver Anexo 1.3). Tanto estos permisos como los traslados y permutas de horas con otros docentes, fueron recursos a los que debió apelar en pos de acrecentar sus horas laborales, así como para agruparlas en las instituciones de artes visuales de su interés (ver Anexo 1.3). A diferencia de las licencias originadas por maternidad, matrimonio, duelo, enfermedad y servicio militar, que no se computaban, las licencias que debió adoptar para tomar nuevos cargos, le significaron penalidades en dicho inciso. En efecto, hizo uso de dichas facultades especialmente en la “Manuel Belgrano” para sumar antecedentes y lograr más cargos en la “Prilidiano Pueyrredón”. Del mismo modo, en 1962 solicitó el traslado de dos cargos titulares en Introducción a las Artes Plásticas de la Escuela Nacional de Danzas, obtenidas en el concurso de 1958, para convertirse en titular de uno de sus cargos provisorios en Grabado en la escuela preparatoria.¹²⁰

Esta “incertidumbre profesional y económica”,¹²¹ en términos de Carballo, que significaba el desempeñarse con carácter transitorio y pocas horas titulares, así como las infracciones a los derechos de los docentes, fueron problemas frecuentes que supo denunciar mediante quejas a las autoridades por vías formales, así como desde la representación irónica a través de sus estampas.¹²² Tal es el caso del aguafuerte *Autoridades en un colectivo y una mosca* (1965, aguafuerte) (fig. 31), en donde, además del entonces presidente Illia, trazó a su lado el rostro del ministro de Justicia

¹¹⁸ Cf. Fichas de calificación docente de A. C., ENBA “Manuel Belgrano”, 1959-1969 (FD AC, CEE).

¹¹⁹ Entrevista de la autora a Julio Flores, Buenos Aires, 19 de mayo de 2021. Flores asistió al Taller de Grabado dictado por A. C. en la ENBA “Manuel Belgrano” en 1966, y luego se desempeñó como Ayudante del Taller de Grabado de A. C. en la “Prilidiano Pueyrredón” desde 1977.

¹²⁰ Copia Resolución n°1558, Min. de Educación y Justicia, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1962 (FD AC, CEE).

¹²¹ Copia de carta a la Presidenta de la Junta de Clasificaciones de la Dirección de Enseñanza Artística de A. C., Buenos Aires, 11/12/1964 (FD AC, CEE).

¹²² Véanse por ejemplo: carta a la Presidenta de la Junta de Clasificaciones de la Dirección de Enseñanza Artística de A. C., Buenos Aires, 28 de julio de 1965; carta a A. C. de la Junta de Clasificación de Enseñanza Artística Zona I, Buenos Aires, 13 de septiembre de 1965; carta a la Presidenta de la Junta de Clasificaciones de la Dirección de Enseñanza Artística de A. C., Buenos Aires, 10 de diciembre de 1964; “Opinión sobre la anulación de un concurso docente”, s.d. [1965]; carta al director de la ENBA “Manuel Belgrano” de A. C., Buenos Aires, 3 de abril de 1966; copia de carta al Director Nacional de Educación Media y Superior de A. C., Buenos Aires, noviembre de 1977 (FD AC, CEE).

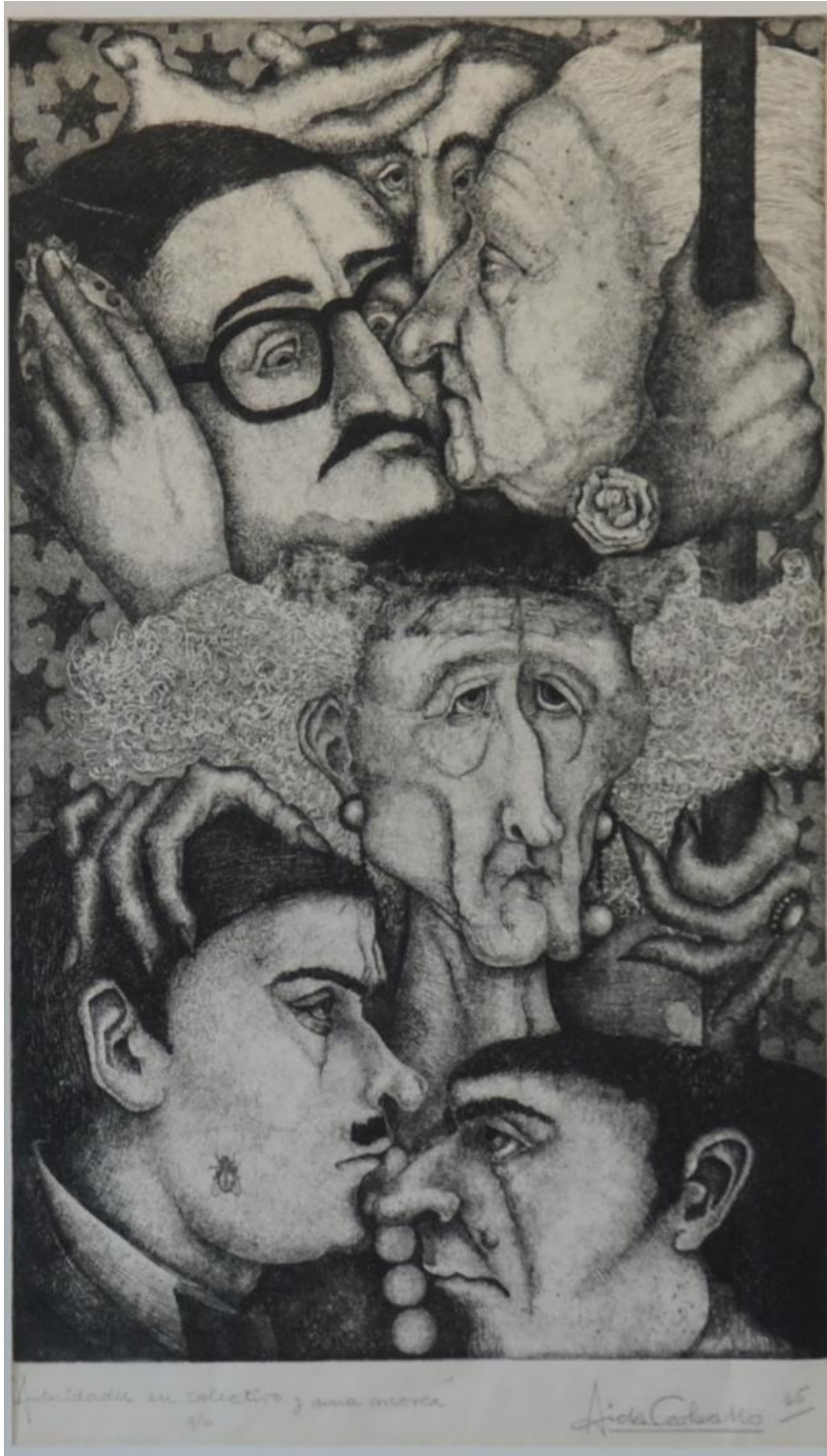


Fig. 31. Aída Carballo, *Autoridades en colectivo y una mosca*, 1965, aguatinta, 3/10. Colección MPBA "Emiliano Guiñazú-Casa de Fader" (Mendoza)

y Educación Carlos Román Santiago Alconada Aramburú, a quien meses antes había enviado una carta quejándose por las infracciones del Estatuto Docente cometidas en un concurso docente que había sido anulado en perjuicio suyo.¹²³ Además, grabó los

¹²³ Copia de carta al Min. de Educación y Justicia de A. C., Buenos Aires, 28 de diciembre de 1964 (FD AC, CEE).

rostros de “la Directora de Cultura, del Director de Bellas Artes, el chofer y una mosca”,¹²⁴ que con ironía se posa sobre el grupo. Unos años antes, el boletín de La Mesa de Grabadores, agrupación liderada por Carballo y Alfredo de Vincenzo, habían aplaudido las declaraciones previas de Illia a la toma del cargo referidas al aumento del presupuesto educacional y apoyo a los artistas.¹²⁵ Lejos de la solemnidad de dicho artículo, en 1967, la grabadora expresó en una entrevista “Cómo me iba a perder eso que es tan divertido, no?”, añadiendo que cuando presentó la estampa al Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano” en 1965 nadie reconoció a Illia a pesar de las verrugas. Además en dicha ocasión, confesó que se había ensañado con “la Directora de Cultura, nadie la quería”.¹²⁶ La figura del presidente, asociada a una tortuga y a la de un abstraído de la situación general del país por varios caricaturistas del período,¹²⁷ era ubicada por Carballo como uno más en el colectivo, sitio central de la vida urbana y del movimiento en la ciudad. Al mismo tiempo, al situarlo apretado y rodeado de sus funcionarios vinculados a la educación y el arte, a los que se le posaba una mosca, revelaba un sentimiento subyacente diferente al expresado en 1963: “meto a toda la gente a la que le tengo rabia, que sufran como yo cuando viajo”.¹²⁸

Retomando su desempeño como docente en estos primeros años, sus clases y las muestras organizadas con obra de estudiantes, se vieron complementadas con una serie de disertaciones y conferencias organizadas en algunos casos por la misma escuela o por sus estudiantes. Estas actividades para las que era frecuentemente convocada, dan cuenta del significativo lugar que ocupaba como referente del grabado en el ámbito de formación artística. En efecto, en 1960 participó del Seminario de Artes Plásticas de perfeccionamiento docente con una presentación sobre el Grabado

¹²⁴ “Los grabadores vienen y van”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 21 de febrero de 1967, p. 61. No he podido identificar aún quienes eran estos otros dos funcionarios públicos ya que los cargos mencionados no existieron con dicha denominación. Durante la Presidencia de Illia, Antonio de la Torre fue nombrado como Subsecretario de Cultura de la Nación, José Edmundo Clemente como Director General de Cultura, Alejandro Castagnino fue el Director de las Salas Nacionales, y el jefe de la División Artes Plásticas y Exposiciones fue Horacio Muratorio. Por su parte, Samuel Oliver entre 1963 y 1970 fue el director del MNBA.

¹²⁵ S/t, *El gato negro. Boletín de la mesa de grabadores*, Buenos Aires, n°1, octubre de 1963 (FD AC, CEE).

¹²⁶ “Los grabadores vienen...”, *op. cit.*

¹²⁷ Amadeo Gandolfo, “Tía Vicenta, entre Frondizi y Onganía (1957-1966)”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, núm. 2, agosto de 2013, p. 7-10.

¹²⁸ “Los grabadores vienen...”, *op. cit.* Un análisis más profundo sobre este tipo de escenas enmarcadas en el transporte público y la estructura compositiva con énfasis en los retratos se desarrolla en el siguiente capítulo.

organizada por la ENBA “Manuel Belgrano”; en 1961 dio la conferencia “Grabado Argentino” programada por la Comisión de Cultura del CEAP en la misma escuela;¹²⁹ en 1963 realizó la disertación didáctica titulada “Grabado y Sociedad”, a la que nos referiremos en el siguiente capítulo, y en 1966 otra titulada “Grabado Moderno” también en la preparatoria; entre otras conferencias que excedieron los ámbitos educativos.¹³⁰

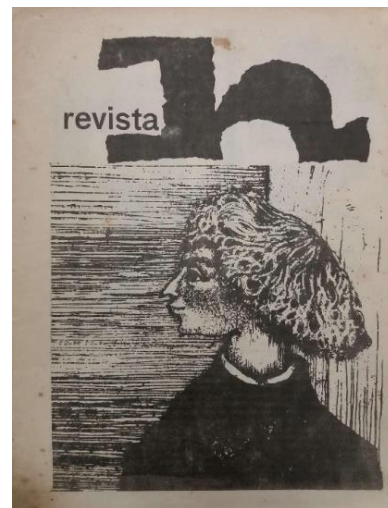


Fig. 32. Tapa *Revista H*. FD AC, CEE

De forma similar, colaboraciones con otras actividades organizadas especialmente por los estudiantes de las ENBA, dan cuenta también del profundo vínculo que sostuvo con el estudiantado. Tal es el caso, de los Salones Estudiantiles a los fue convocada como jurado en 1960 y 1961,¹³¹ y la donación de su obra para el incremento de fondos del CEAP.¹³² Del mismo modo, las participaciones en la revista estudiantil *H*, donde se reprodujo un fragmento de su aguafuerte-aguatinta *La ciudadana* y se imprimió un texto de su autoría en 1962 (fig. 32), mientras en otras páginas los estudiantes se preguntaban todavía por los planes de estudio y reafirmaban sus intenciones de jerarquizar la enseñanza artística e integrar el Consejo Directivo de escuela.¹³³ En este sentido, aunque el plan de 1958 prometía la actualización permanente de programas a través de las comisiones docentes, dicha proposición no tuvo “un alcance real” para los estudiantes.¹³⁴ Consecuentemente, los reclamos por su

¹²⁹ Cartas a A. C. de la ENBA “Manuel Belgrano”, Buenos Aires, 29 de junio de 1960 y 10 de agosto de 1960; del CEAP, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1961 (FD AC, CEE).

¹³⁰ Por ejemplo, en el marco del Programa organizado por Pécora, Carballo coordinó la mesa redonda “Problemas del Grabado”, en la que intervinieron Payró, López Anaya, Ideal Sánchez y Américo Balán, y preparó una disertación en el marco de exposición homenaje a Carlos Filevich. Programa Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte. Buenos Aires, MNG, octubre 1963 (archivo Mabel Rubli); Fotocopia certificada de carta a A. C. de la ENBA “Manuel Belgrano”, Buenos Aires, 8 de agosto de 1966 (FD AC, CEE).

¹³¹ A. C., *Currículum Vitae...*, *op. cit.*

¹³² Carta a A. C. del CEAP, Buenos Aires, 21 de febrero de 1962 (FD AC, CEE).

¹³³ A. C., “La estampa Moderna. El expresionismo”, *Revista H*, Buenos Aires, octubre 1962, pp. 5-8 (FD AC, CEE). Véase también: “y nuestros ideales del '55?”, *Revista H*, Buenos Aires, octubre 1962, pp. 3-4.

¹³⁴ Hugo Monzón, “La renovación periódica de los planes de estudio no se respeta totalmente”, *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1971 (ICAA n° 783725, archivo Hugo Monzón, Instituto de Historia Argentina y americana “Dr. Emilio Ravignani”). Cf. “Apruebase [sic.] el plan..., *op. cit.*, p. 2.

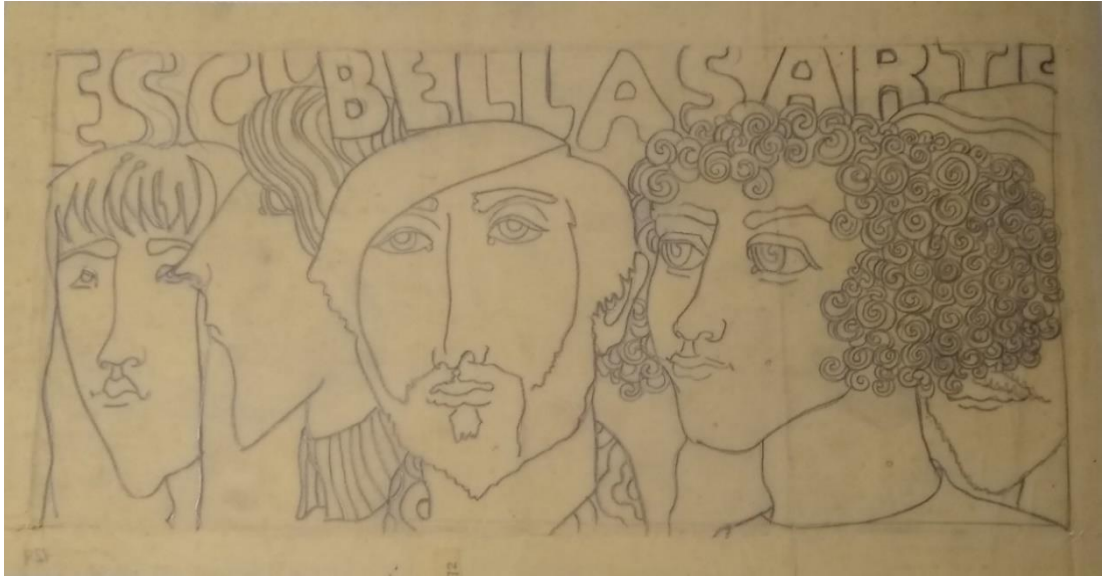


Fig. 33. Aída Carballo, s.f. [*Escuelas Bellas Artes*], lápiz sobre papel. Colección Héctor Barbenza

adecuación y los cuestionamientos a algunos docentes continuaron en las siguientes dos décadas. En 1971, por ejemplo, Carballo formó parte del grupo de docentes y artistas que se pronunciaron públicamente preocupados por la detención de 150 estudiantes de las ENBA durante una asamblea sucedida en la “Manuel Belgrano”,¹³⁵ apoyando “las necesidades de renovación total del sistema educativo artístico”.¹³⁶

De manera similar a las autoridades representadas en el colectivo, estos acontecimientos y personajes formaron parte del repertorio visual de la artista. Aunque no siempre de manera explícita, como es el caso de *Estudiantes* (1972, lápiz color) (fig. 33 y 34). Por ejemplo, es posible pensar que *Adilardo y la fuga de los calvos* (1971, aguafuerte y aguatinta) (fig. 35), evocaba al movimiento estudiantil en general al retratar en primer plano y usar un nombre similar al del militante estudiantil

¹³⁵ “Los padres de 150 estudiantes detenidos reclaman su libertad”, *Clarín*, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1971 (ICAA n° 783688, archivo Juan Carlos Romero, CEE).

¹³⁶ Gamarra, Jorge, Lea Lublin, Emilio Renart et al. “[Los artistas y amigos de las artes...]” 2 de octubre de 1971, mimeo (ICAA n° 783712, archivo Juan Carlos Romero, CEE). El documento fue firmado por A. C., entre otros docentes y críticos como: Juan Carlos Romero, Diana Dowek, Lea Lublin, Jorge Gamarra, Emilio Renart, Vicente Zito Lema, Jorge González Mir, Elda Cerrato, Margarita Paksa, Marie Orensanz, Ary Brizzi, Nelly Perazzo, Carla Albano, Armando Sapia, María Laura San Martín, Noemí Gil, Eduardo Rodríguez, Blanca García Uriburu, León Ferrari, Luis Zubillaga, Luis Fernando Benedit, Alberto Pellegrino, Ricardo Mosquera, Perla Benveniste, Roberto Duarte, Ricardo Tau, Enrique Aguirrezabala, Mireya Castex de Valero, Tulio Novello y María Juana Heras Velasco.

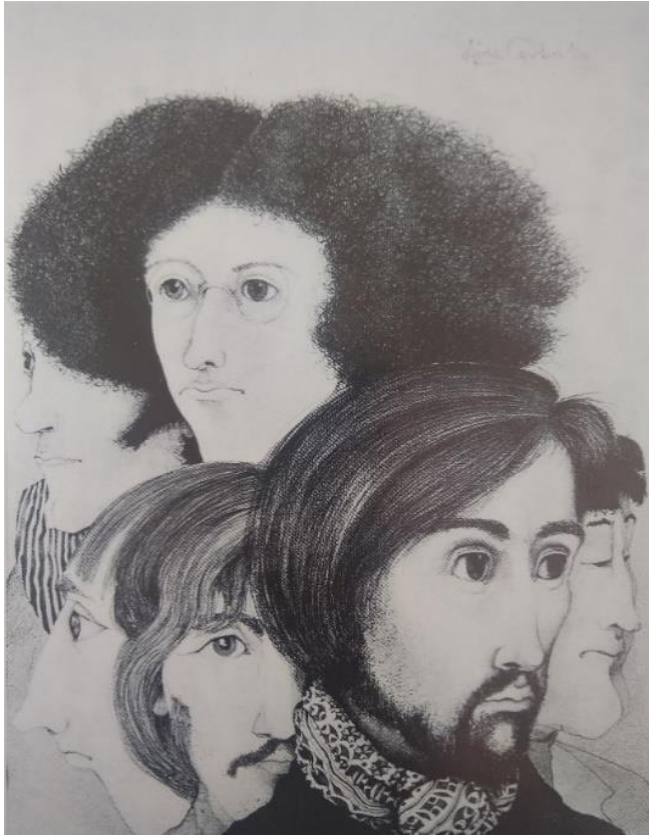


Fig. 34. Aída Carballo, *Estudiantes*, 1972, lápiz color. Catálogo *Aída Carballo*. *Antología mágica*. Buenos Aires, Gradiva, del 30 de octubre al 12 de noviembre de 1973

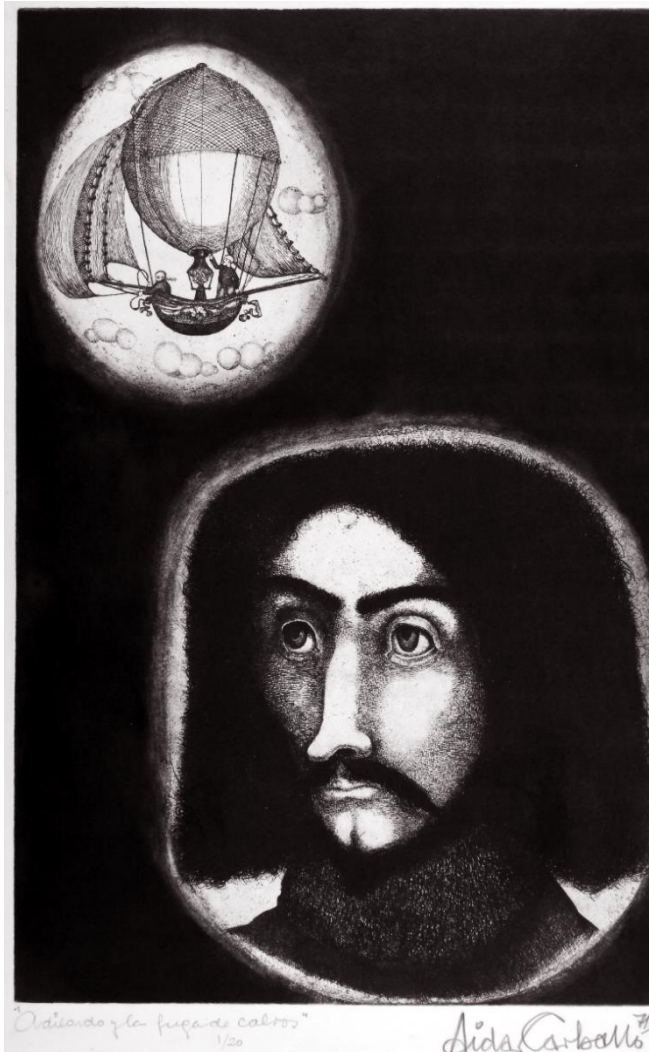


Fig. 35. Aída Carballo, *Adilardo y la fuga de los calvos*, 1971, aguafuerte y aguatinata, 1/20. Colección MAMBA

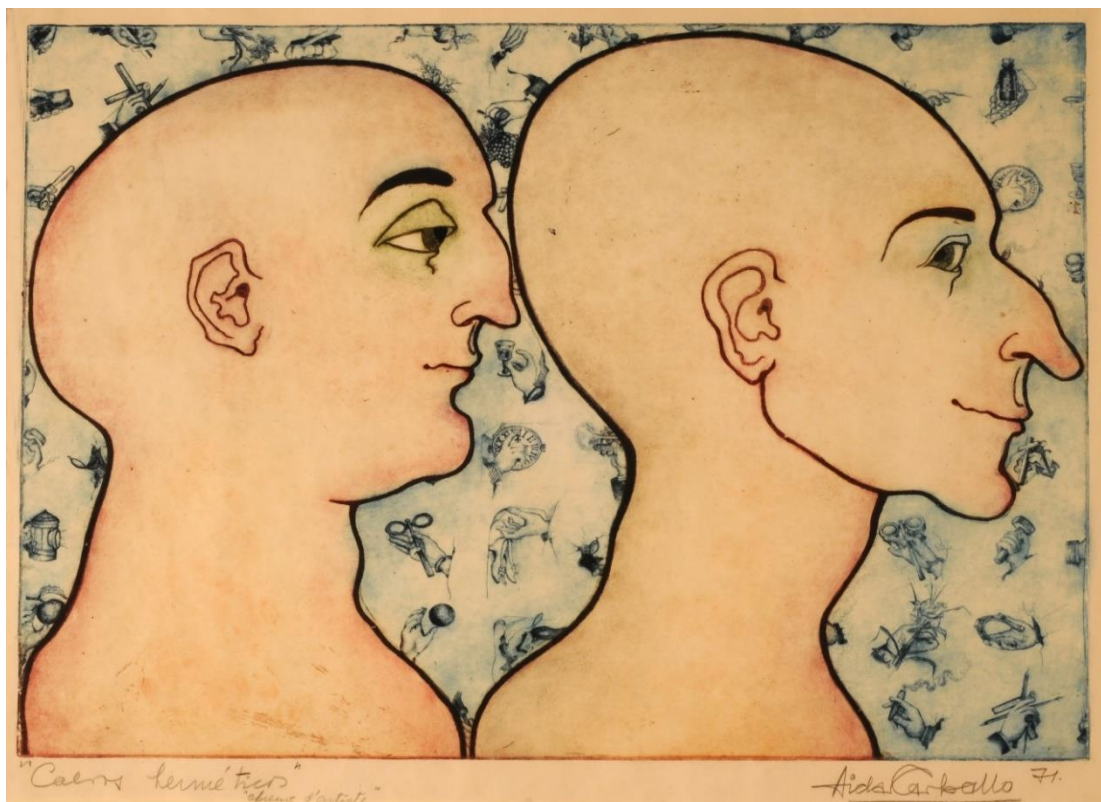


Fig. 36. Aída Carballo, *Calvos herméticos*, 1971, aguafuerte-aguatinta, prueba de artista. Colección MNBA



Fig. 37. Naum Goijman, en <http://naumgoijman.blogspot.com/2012/07/naum-goijman-en-su-atelier.html> (acceso: 08/08/2021)



Fig. 38. Imagen tomada de “Germinal Noguez entrevista al escultor Julio Gero 1966”, Archivo DiFilm, 27 segundos, en <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=11AB3WADW4w> (acceso: 08/08/2021)

Adilardi, quien participaba de los reclamos en las escuelas en 1971.¹³⁷ En un segundo plano, recortado del profundo negro en una especie de burbuja de pensamiento, se observa un globo aerostático que se aleja con dos personajes masculinos a bordo. Impresa el mismo año de las asambleas de los estudiantes que derivaron en “juicio

¹³⁷ Entrevista de la autora a Diana Dowek, Buenos Aires, 18 de julio de 2019 y a Eduardo Stupía, Buenos Aires, 22 de mayo de 2021.

estudiantil público” a los profesores Naum Goijman y Julio Geró,¹³⁸ la estampa fue presentada unos años después al Cuarto Salón Ítalo, donde obtuvo el Premio Adquisición al Grabado. En el mismo certamen, Carballo presentó la estampa contemporánea *Calvos herméticos* (1971, aguafuerte-aguatinta) (fig. 36). Sobre un fondo compuesto por manos que sostienen variados elementos, a la manera de los tradicionales ejercicios de dibujo, contrastan dos rostros de perfil. En sus bajadas de cejas y narices prominentes podrían recordar a los profesores que ese año les estudiantes habían querido que se retiraran por lo que señalaban como “total incapacidad docente, falta de comunicación a nivel humano, agresividad, valoraciones despectivas e incapacidad de análisis frente a los trabajos” (fig. 37 y 38).¹³⁹ En otras palabras, su producción artística no permaneció ajena a su rol como docente y, en especial, al profundo vínculo entablado con sus estudiantes.

1.4 Proyectos pedagógicos: la Historia del Grabado desde la “Prilidiano Pueyrredón”

Como ya se ha mencionado, la intensa dedicación docente de Carballo se desarrolló también en la ENBA “Prilidiano Pueyrredón”. Allí desarrolló entre 1959 y 1961 un programa de estudios en Historia del Grabado que resultó inédito y excepcional en el contexto educativo como en el campo artístico. El nuevo plan de estudios de 1958 - que buscaba “superar la antinomia teoría-práctica y recuperar la unidad filosófica-estética”-,¹⁴⁰ incluía cátedras de Historia del Arte e Historia de la Cultura, mientras preveía la creación en el tercer ciclo de enseñanza de un profesorado en el primer campo de estudio. Además, el plan señalaba que

La organización de las escuelas de artes visuales admitirá el funcionamiento de comisiones de profesores: la actualización permanente de los programas será tarea primordial. Convendrá establecer un sistema de técnicas de evaluación de los

¹³⁸ Hugo Monzón, “Juzgan a sus profesores los alumnos de la escuela Pueyrredón”, *La Opinión*, Buenos Aires, 14 de agosto de 1971 (ICAA n° 778928, archivo Hugo Monzón, Instituto de Historia Argentina y americana “Dr. Emilio Ravignani”).

¹³⁹ Hugo Monzón, “Juzgan a sus...” *op. cit.*

¹⁴⁰ “Apruebase [sic.] el plan de estudios para la Escuela de Artes Visuales. Decreto n°2551”, *Boletín Oficial*, Buenos Aires, 3 de abril de 1958, pp. 2-6. La carrera Historia de las Artes sería creada finalmente en 1963 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Un análisis sobre su conformación y desarrollo en Marta Penhos y Sandra Szir (comp.), *Una historia para el arte en la UBA*. Buenos Aires, Eudeba, 2020.

resultados, para corregir errores, modificar programas, crear cursos de perfeccionamiento docentes y cursos libres para los alumnos y egresados¹⁴¹

Es quizás en este marco de posibilidades que la docente emprendió la escritura de su programa para Historia del Grabado, materia que se desconoce si tenía carácter de optativa u obligatoria, ya que no estaba prevista en el plan de estudios. Desde el primer momento, la docente propuso un desarrollo de la asignatura en tres años de estudio que excedía las instancias de clases teóricas. En efecto, la evaluación anual aspiraba a vincular los contenidos históricos con la praxis artística, propia de las escuelas-taller, mediante la realización de una monografía junto a un grabado de reproducción. Asimismo, la cátedra propuso otras actividades, como la compra y traducción de bibliografía y la creación de un Gabinete de Estampas, proyectos que se analizan más adelante.

Respecto de los contenidos de los programas de estudio de la cátedra, la primera unidad introducía una definición del grabado y el vínculo entre estampa, sociedad e ilustración. De esta manera, proponía desde el inicio abordar, por un lado, la condición más particular de la disciplina, esto es, la obra de arte múltiple, diferenciando las connotaciones simbólicas entre el grabado “original” y el “de reproducción”, asociando este último a aquellas impresiones que traducen una obra de arte ya producida.¹⁴² Por el otro, el programa planteaba los tradicionales vínculos de la producción gráfica con su contexto social y su función ilustrativa. El primer año continuaba con el estudio de la historia de la disciplina junto con el de la fabricación del papel y los orígenes de la tipografía, abarcando desde las miniaturas del siglo IX hasta las ilustraciones de libros en el siglo XVI en Francia, con un recorrido que incluía los maestros grabadores de Alemania, Italia y Países Bajos, y que en su ponderación de ilustraciones de libros llevaba implícita la impronta que había tenido la formación

¹⁴¹ “Apruebase [sic.] el plan..., *op. cit.*, p. 2.

¹⁴² En un texto que posiblemente haya tenido fines didácticos, Carballo señala que la situación concerniente a la idea de grabado original, aunque en su definición teórica es clara, es compleja con respecto a la práctica del comercio, en donde se venden como originales copias de reproducción. Allí además 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. Cf. A. C., “La estampa original”, s.f. (FD AC, CEE). Estos planteos no eran ajenos a las nociones de grabado original y de reproducción que en el campo artístico argentino habían circulado con cierta presencia en la década del cuarenta con el objeto de validar y jerarquizar la cualidad artística de la estampa múltiple. Al respecto, véase: Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Comp.), *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, p. 165-194; *Arte plural: el..., op. cit.*, pp. 50-56.

de Carballo en la ESBA con su orientación en artes del libro.¹⁴³ El segundo año incorporaba además de dichos países a España, incluyendo nuevamente a los considerados grandes maestros desde el siglo XV al XVIII.¹⁴⁴ Finalmente, el tercer año pretendía introducir una idea de estampa moderna que reforzaba la idea de la estampa original. Además de proponer una evolución de las diferentes técnicas centradas en Inglaterra y Francia desde el siglo XIX hasta principios del XX, incorporó fotografía y producciones gráficas en el marco de las vanguardias históricas. Asimismo, presentaba a distintos referentes masculinos de cada movimiento: desde Goya hasta Hayter, pasando por Vernet, Daumier, Picasso e incluso artistas como Kandinsky buscando incorporar “tendencias de la estampa contemporánea”.¹⁴⁵

De este modo, los contenidos organizados de manera cronológica presentaban un discurso histórico eurocentrista centrado en “grandes maestros”, concepto basado en el supuesto universal del artista masculino, blanco y heterosexual, como han advertido Parker y Pollock.¹⁴⁶ Respecto de la genealogía de la que las grabadoras no formaban parte, las historiadoras feministas del arte han observado que la Historia del Arte en tanto formación discursiva ha excluido estructural y activamente a las mujeres.¹⁴⁷ Aunque la problemática acerca de la posibilidad de encontrar en la bibliografía canónica referentes artísticos que no fueran varones será abordada con mayor profundidad en el tercer capítulo, es menester señalar aquí que, si bien los textos de consulta de cada uno de los tres programas incluyen nombres de algunas grabadoras, estas representan una minoría a la que no se le dedican análisis profundos. Por el contrario, en muchos casos son introducidas solamente por sus vínculos filiales, fraternos o maritales con artistas varones, y en ningún caso son presentadas como grandes figuras reconocidas.¹⁴⁸ En tal sentido, Pollock ha advertido que “cualquiera que se introdujese en la historia del arte o que absorbiese sus protocolos y su lenguaje, asimilaría también sus ideologías generadoras y sus sistemas de valorización

¹⁴³ A. C., “1º Año Programa Historia del Arte del Grabado”, [1959] (FD AC, CEE).

¹⁴⁴ A. C., “Programa Historia del Grabado 2º Año”, [1959] (FD AC, CEE).

¹⁴⁵ A. C., “Historia del Arte del Grabado. Programa para 3º Año”, [1959] (FD AC, CEE).

¹⁴⁶ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women..., op. cit.*

¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. XVIII-XIX.

¹⁴⁸ La bibliografía total de los tres cursos es: *Historia del Grabado* de Esteve Botey, *L'estampe (La estampa)* de Jean Laran, *La gravure (El grabado)* de Jean Bersier, *Orígenes del arte tipográfico en América* de Guillermo Furlong, *Le livre Français (El libro francés)* de Robert Brun, y *La Gravure (El grabado)* de León Rosenthal.

condicionados por el género”.¹⁴⁹ La propuesta pedagógica desarrollada por la docente artista, entonces, no era ajena a su propio tiempo histórico: los proyectos de recuperación de trayectorias de las artistas y los estudios profundos sobre sus aportes por parte de historiadoras, no llegarían hasta una década después con la crítica feminista en el contexto europeo y norteamericano, y recién a fines del siglo en el contexto argentino.¹⁵⁰

De manera semejante, se debe considerar que, tal como ha sido señalado por Carla García y Ana Schwartzman, el enfoque enciclopedista que privilegiaba la historia del arte que se pretendía universal a partir de un abordaje tradicional de estilos y épocas sucesivas, era el discurso habitual en espacios especializados de enseñanza en la Argentina, como el de la UBA.¹⁵¹ Este desarrollo histórico evolutivo también era característico de la asignatura Historia del Arte que sí formaba parte del currículo obligatorio aprobado en 1958 de las ENBA “Prilidiano Pueyrredón” y “Manuel Belgrano”. No obstante, dicho programa planteaba además como particularidad el estudio de manifestaciones artísticas en América y Oriente.¹⁵²

En lo que respecta a la bibliografía, esta era toda de procedencia francesa, salvo el ya clásico texto de Guillermo Furlong *Orígenes del arte tipográfico*, que se incluía en el programa inicial del primer año. Consecuentemente, la cátedra desarrolló un proyecto de traducción de textos en el que se incluyó libros como *Les Primitifs de la Gravure sur bois (Los primitivos del Grabado en madera)* de André Blum -que entre Carballo y estudiantes comenzaron a traducir desde 1959-, entre otros editados en los últimos veinte años.¹⁵³ Todos eran libros de origen francés, menos uno: el artículo

¹⁴⁹ Griselda Pollock, “A lonely preface” en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women...*, *op. cit.*, pp. XX.

¹⁵⁰ Un primer estudio sobre las artistas mujeres en la historiografía del arte nacional fue realizado por Laura Malosetti Costa a principios del milenio, quien notó sus presencias en los salones finiseculares. Por su parte, Andrea Giunta, desde la década de los noventa se aproximó a la obra de las artistas del siglo XX. Cf. Laura Malosetti Costa, “Una historia de...”, *op. cit.*; Andrea Giunta (1993), “La mirada femenina y el discurso de la diferencia”, en Francisco Lemus (cur.), *Tácticas luminosas. Artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas*, Buenos Aires, Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2019, pp. 135-138.

¹⁵¹ Carla García y Ana Schwartzman, “Historia del Arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)”, *Boletín de Arte*, núm. 15, septiembre 2015, p. 53.

¹⁵² La propuesta de un método de enseñanza de orden cronológico en ambos trayectos, tenía como objeto que los estudiantes logaran asociar escuelas y estilos interesándose “por el proceso que los une”. Decreto n°2551, *op. cit.*, p. 3.

¹⁵³ Además, tradujeron: los capítulos I, II y III de *La Gravure Française (El grabado francés)* de Emile Dacier; *Le Livre Français* de Robert Brun; los capítulos I, II, III, IV y V de *La Gravure* de Jean E. Bersier; *La Gravure* de Leon Rosenthal; *Historie du livre (Historia del libro)* de Eric Grollier. Asimismo, se inició la traducción de *L'Estampe* de Jean Laran. Cf. A. C., “Labor desarrollada por la

“Contemporary Color Litography” de Gustavo von Groschwitz, recientemente publicado por la revista inglesa *The Studio* en julio de 1958. Esta inclusión contrastada con la preferencia de la grabadora por la estampa monocromática, sumada a la incorporación de la fotografía y producciones gráficas de las vanguardias históricas, revela la intención de formular una mirada histórica actualizada sobre la disciplina.

Hacia finales de 1958 Carballo viajó Francia con una beca de la Embajada francesa, que había obtenido con una carta de recomendación institucional firmada por el director de la ESBA, López Anaya.¹⁵⁴ 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.¹⁵⁵ 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 1960.¹⁵⁶ A su vez, el Gabinete de Estampas había sido dirigido por Jean Laran, uno de los autores que comenzó a traducir en 1960. En este sentido, así como es probable que a partir de dicho viaje haya accedido a buena parte de la bibliografía propuesta, es probable también que los Gabinetes de Estampas creados en distintos países europeos desde el siglo XVII fueran modelos de otra de las particularidades de su propuesta didáctica: la creación de un Gabinete de Estampas para la escuela.

En particular en Buenos Aires, durante la década del cuarenta la Galería Müller había poseído un Gabinete que exhibió regularmente obra gráfica francesa, inglesa, holandesa o alemana de los siglos XVI al XIX. A diferencia de las exposiciones de la galería, que cerró en 1955, el proyecto de la cátedra se anclaba en el espacio pedagógico. No sólo por su inscripción institucional, sino que, en tanto repositorio de imágenes, la creación de tal acervo podía servir de apoyo para el estudio. De hecho, la

cátedra desde el 17 de marzo de 1959”, [1961]; Pablo Barragán, “Actividades del Archivo de Estampas de la Biblioteca de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón” dirigido por la Prof. Aída Carballo”, Biblioteca ENBA “Prilidiano Pueyrredón”, s.f. (FD AC, CEE).

¹⁵⁴ Carta de presentación de A. C. del Director de la ESBA, Buenos Aires, 25 de noviembre de 1958 (leg. n°329- A. C., archivo MCEC, UNA).

¹⁵⁵ Carta a la Directrice du Centre Pédagogique de Sévres de Ambassade de France en Argentine, Buenos Aires, 06 de noviembre de 1958; fotocopia de documentación personal y certificado de estudios en Académie de Paris, París, 12 de febrero de 1959 (FD AC, CEE).

¹⁵⁶ Émile Verger, “L’atelier à l’École nationale supérieure des beaux-arts de Paris entre 1960 et 2000. Un lieu d’apprentissage adapté à son époque?”, en Dominique Poulot, Jean-Miguel Pire y Alain Bonnet (dirs.), *L’éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 133.

observación de estampas de su autoría era un recurso de enseñanza al que Carballo supo recurrir en sus clases de Grabado, como atestigua Matilde Marín.¹⁵⁷ En este sentido, es necesario considerar especialmente la formación de la docente en la ESBA, donde existía una importante colección de libros y láminas.¹⁵⁸ Allí también se había creado recientemente el Gabinete de Estampas que prometía, en palabras de López Anaya en 1963 -cuando había sido inaugurado a su vez el Gabinete del MNBA-, ser “el más grande de América Latina”.¹⁵⁹ Mientras que el gabinete de la ESBA incluía ediciones de bibliófilos y estampas realizadas por los artistas que se habían formado en la institución, el propuesto por Carballo en 1959 buscaba incluir no sólo los grabados de sus estudiantes realizados en ese curso sino además la producción de artistas locales con cierto reconocimiento, para lo cual, la docente solicitó la donación de un “grabado original” al menos a 24 grabadores contemporáneos, 12 varones y 12 mujeres, de entre los cuales una buena parte se habían formado también en la escuela de la costanera. Asimismo, la petición tuvo la voluntad de integrar a representantes de otros polos de producción artística nacional, como Rosario, con Juan Grela, y Córdoba, con Laura del Carmen Bustos Vocos. Si en su programa no había incluido el estudio de grabadoras, la selección de donantes sí daba cuenta de una intención de representación equitativa y una valoración de sus contemporáneas.¹⁶⁰

El proyecto de Gabinete radicado en la Biblioteca de la “Prilidiano Pueyrredón”, incluía además un fichero de grabadores locales y la intención de armar una nómina completa de libros sobre la disciplina que estuvieran disponibles en distintas bibliotecas públicas de Capital Federal, Córdoba y Mendoza.¹⁶¹ De esta

¹⁵⁷ Entrevista de la autora a Matilde Marín, Buenos Aires, 21 de mayo de 2019. Marín asistió a los talleres de Grabado a cargo de Carballo en su segundo y tercer año en la “Manuel Belgrano” (1965 y 1966).

¹⁵⁸ En la actualidad el Gabinete de Estampas de la ESBA está siendo catalogado. Un proceso de revalorización que se inició a partir del Proyecto de Investigación Científica y Tecnológica 2017-1703 “Educación artística, academia e instituciones culturales. El caso de la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova y sus relaciones con las instituciones de formación artística argentinas (1923-1970)”, dirigido por Silvia Dolinko, y en el que participo como integrante becaria.

¹⁵⁹ Fernando López Anaya, *El grabado argentino...*, *op. cit.*, p. 35. Acerca del Gabinete de Estampas del MNBA, véase: Silvia Dolinko, *Arte plural: el...*, *op. cit.* pp. 171-173.

¹⁶⁰ Los grabadores convocados fueron: Moncalvo, Marina Yvorra, Horacio Ronchetti, Carmen Portela Lagos, Osvaldo Svanascini, Domingo Bucci, Américo Balán, Fernández Chelo, G. Ituarte, Laura del Carmen Bustos Vocos, Clara Carrié, Leopoldo Torres Agüero, Ideal Sánchez, Julia Vigil Monteverde, Juan Cartasso, Luis Chareun, Elina Querel, Mabel Rubli, Juan Grela, Rebuffo, Laico Bou, Hebe Salvat, Beatriz Juárez y Enrique Peyceré. Sólo se ha podido corroborar que los últimos once mencionados enviaron estampas. Pablo Barragán, “Actividades del Archivo...”, *op. cit.*

¹⁶¹ Las bibliotecas a las que se escribió estaban radicadas especialmente en espacios educativos vinculados a las artes de Mendoza y Córdoba (bibliotecas de la Universidad Nacional de Cuyo, de la

manera, la propuesta pedagógica de Carballo excedía las instancias de clases, al proponer actividades vinculadas a posibilitar el acercamiento y acceso de estudiantes a bibliografía especializada y la creación de las colecciones mencionadas. Hasta el momento, como ha señalado Dolinko, el grabado argentino se encontraba acotado a circuitos escindidos en los que, a su vez, los discursos y análisis canónicos respecto de la materia solían detenerse en explicaciones técnicas.¹⁶² En este sentido, la propuesta de Carballo, contribuía a ampliar los marcos referenciales de los estudiantes aportando una lectura histórica sobre la disciplina. El proyecto educativo no se presentó abierto para un público amplio, como sí lo hicieron otros emprendimientos durante la década de los sesenta y setenta que buscaban dar a “conocer esta producción, legitimarla y dinamizarla como vehículo de discursos artísticos y sociales”.¹⁶³ Sin embargo, su inscripción en una escuela de donde los estudiantes podían egresar como docentes para la enseñanza secundaria, normal, especial y técnica, se presentaba como una oportunidad de difusión y valoración de la disciplina cuyo estudio en términos generales había quedado históricamente relegado frente a la pintura y la escultura.

El primer curso lectivo de la cátedra finalizó con felicitaciones por parte de Erio Luis Silva, el Director Interino de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón” por la labor pedagógica y sus iniciativas.¹⁶⁴ Paradójicamente, al inicio del segundo año, el mismo Silva dictaminó, según Carballo, que la materia se debía acotar a un único año de estudio.¹⁶⁵ Frente a la falta de tiempo y de recursos como diapositivas, la docente decidió que convenía dedicarse especialmente a profundizar el estudio de los considerados “primitivos de la madera y de la talla dulce”, es decir la xilografía y el aguafuerte europeo de los siglos XIV, XV y comienzos del XVI, momento en el que se imprimen las primeras copias conocidas de la segunda técnica.¹⁶⁶ Una decisión que se

ESBA de la Universidad Nacional de Córdoba y de la Escuela de Bellas Artes de Córdoba) y de la capital (bibliotecas de la Facultad de Filosofía y Letras, ENBA “Manuel Belgrano” y ESBA), así como otras de índole general (bibliotecas del Maestro, la Nacional Mariano Moreno y del MNBA). Pablo Barragán, “Actividades del Archivo de Estampas de la Biblioteca de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón” dirigido por la Prof. A. C.”, Biblioteca ENBA “Prilidiano Pueyrredón”, s.f. (FD AC, CEE).

¹⁶² Silvia Dolinko, *Arte para todos...*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁶⁴ Carta a A. C. del Director Interino de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón”, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1959 (FD AC, CEE).

¹⁶⁵ A. C., “Labor desarrollada por...”, *op. cit.*

¹⁶⁶ *Ibidem*. En un texto posiblemente utilizado como material didáctico, Carballo señala que el nuevo uso del término Talla dulce para referirse al buril es “lamentable”, sosteniendo el viejo empleo como sinónimo del grabado en hueco, dentro del que se incluye el aguafuerte. A su vez, en otro de sus

alineaba con el lugar tradicional que ocupaba la xilografía en la educación artística como uno de los procedimientos predilectos. Definiendo la especificidad de la disciplina en relación con la europea, el programa continuaba proponiendo una lectura histórica de la práctica artística desconocida para buena parte de los artistas. Asimismo, daba a conocer especialmente a “los primitivos de la talla dulce” con sus particulares recursos compositivos y técnicos de la imagen, aspectos retomados por Carballo desde su producción de impronta tradicional, como se verá en el siguiente capítulo.

En febrero de 1961, un Decreto del Poder Ejecutivo eliminó la materia de la oferta educativa, frente a lo cual el proyecto pedagógico iniciado, con su Gabinete y traducciones, quedó incluso.¹⁶⁷ En 1964, Carballo volvió a la escuela para hacerse cargo de algunas horas del Taller de Grabado, y luego también del de Dibujo. Aunque con interrupciones producto de las finalizaciones de cargos suplentes y provisorios, allí continuó hasta marzo de 1980 cuando se jubiló luego de casi 35 años de antigüedad total en la docencia (ver Anexo 1.3).¹⁶⁸

En dichos espacios, especialmente en el taller de Grabado, integró la enseñanza de la historia de la disciplina a la formación práctica. A diferencia de otros docentes más tradicionales que enseñaban metódicamente el paso a paso de cada técnica, Carballo alentaba el aprendizaje desde la experiencia en su taller: a partir de una primer instancia de trabajo con los bocetos, proponía luego el trabajo constante sobre la matriz: probando, imprimiendo, observando, corrigiendo sobre las pruebas de impresión y revisando la matriz hasta alcanzar los resultados deseados.¹⁶⁹ Incorporando la prueba y el error, el estudio de la materia se veía complejizado a su vez con disertaciones histórico-teóricas acompañadas de diapositivas.¹⁷⁰ Este proceso que se iniciaba con los bocetos, lejos estaba de su experiencia como estudiante en la ESBA donde había trabajado con modelos compositivos en yesos, figuras, cabezas o con propuestas temáticas determinadas por el docente. Carballo, por su parte, proponía

escritos indica que “la primera copia [de aguafuerte] data de 1513”. Cf. A. C., “Grabado. Talla-dulce”, s.f. (FD AC, CEE); A. C., “La estampa original...”, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶⁷ A. C., “Labor desarrollada por...”, *op. cit.*

¹⁶⁸ Copia Expediente n° 804-585293-01 A. C., Caja Nacional de Previsión para el Personal del Estado y Servicios Públicos, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1983. Si de la ENBA “Prilidiano Pueyrredón” se jubiló en marzo de 1980, de la ENBA “Manuel Belgrano” había logrado una jubilación parcial desde principios de 1977. Cf. Notificación de acuerdo y cobro de prestación A. C., Secretaría de Estado de Seguridad Social, Caja Nacional de Previsión para el Personal del Estado y Servicios Públicos, Buenos Aires, [1978] (FD AC, CEE).

¹⁶⁹ Entrevista de la autora a Julio Flores..., *op. cit.*

¹⁷⁰ *Ibidem.*

que les estudiantes trabajaran adaptando a cada técnica dibujos de su propia invención.¹⁷¹ Sin embargo, algunas particularidades de sus clases dejaban constancia de su formación en las artes del libro en la ESBA: en especial el hincapié sobre la historia y la factura artesanal del papel, del libro, de la imprenta tipográfica y en especial la historia del grabado.¹⁷²

En este sentido, es que es posible entender que su actuación como docente concilió tradición y modernidad tanto en sus clases de Historia del Grabado como en el Taller de Grabado propiamente, reformulando aquello que había aprendido en sus años como estudiante. Si en el primer espacio curricular, los contenidos históricos vinculaban el proceso de consolidación de la tradición hasta los nuevos desarrollos de la gráfica moderna, en el segundo, supo proponer al estudiante experimentar con imágenes propias que no necesariamente debían responder a lineamientos académicos –como en su caso habían sido las figuras humanas, paisajes y animales–, aunque valiéndose de la enseñanza de recursos técnicos netamente tradicionales. Estas tensiones entre tradición y modernidad continuarán siendo analizadas en el siguiente capítulo, abocado a la reconstrucción y estudio de la producción gráfica de Carballo.¹⁷³

¹⁷¹ Véase por ejemplo el programa de Grabado institucional con anotaciones manuscritas de Carballo: Cursos regulares 1957 Programa grabado, ENBA “Manuel Belgrano”, Ministerio de Educación y Justicia (FD AC, CEE).

¹⁷² Véase por ejemplo el trabajo escrito de la estudiante para la Prof. A. C.: Ana María Posse, “El libro”, noviembre de 1964 (FD AC, CEE).

¹⁷³

Capítulo 2. Una ciudadana desde su taller. Particularidades de la producción gráfica de Carballo.

Busco el ruido de las calles de esta misteriosa Buenos Aires y me envuelve el torbellino de su tráfico, con sus colectivos hacinados en los que encuentro la charla de mis alumnas, la figura doctoral de mis colegas, e imagino sentados en sus asientos al presidente de la Nación, al Ministro de Educación, a mis vecinos de barrio, a mí misma; me alíneo disciplinadamente junto a los postes de paradas y, en las largas esperas recojo el alma popular estampada en las paredes –el corazón con dos nombres y una flecha, la sigla política, la carestía de la vida-, la llevo a mis cartones. Es el alma de la ciudad transitando por mis litografías, mis dibujos, mis grabados.²⁴¹

Aída Carballo camina por las veredas, cruza la calle, y lentamente van apareciendo algunas de sus estampas. A *El corazón, la calle y la lluvia*, le siguen *Departamento F*, *La cola*, *Autoridades en colectivo* y *una mosca*, y otras. Ingresa a su taller, se acerca a la mesa donde comienza a trabajar, entinta la matriz y la pasa por la prensa. El mágico momento en donde se separa el papel de la chapa nos revela finalmente *No hagan olas*. El cortometraje *Aída y su mundo* (Mara Horeinstein, 1970) pretendía mostrar el ambiente de la artista: la ciudad de Buenos Aires, con sus calles y plazas, y su taller en San Telmo. La voz en off de la notable actriz María Rosa Gallo leyendo un texto escrito por Carballo con colaboración del crítico Ernesto Schoó, se funde con sus grabados y las imágenes en blanco y negro. En el tránsito entre la calle y el taller, el cortometraje enlaza aspectos vinculados a la tradición gráfica: da visibilidad a aspectos del oficio, un sentido valorado por los amantes de la disciplina, y a su vez, las imágenes en blanco y negro, nos recuerdan el predominio de la resolución monocromática en el grabado.²⁴² El cortometraje muestra una idea romántica en relación con el momento de observación de la realidad circundante e introspección de la artista, para luego adentrarse en la creación de imágenes. *Aída y su mundo*, había sido producida bajo el Régimen de Fomento al Cine de Cortometraje del FNA. Desde el principio de los sesenta, en el marco de un impulso de films breves por parte de dicha institución,²⁴³ se habían realizado varios cortos que documentaron sobre el grabado argentino, con un

²⁴¹ Oscar F. Haedo, “Aída Carballo la artista y la ciudad”, *Femirama*, mayo de 1971, pp. 72-73.

²⁴² Fue presentada en el VII Festival Internacional de Cine de Cortometraje en Buenos Aires. En la segunda fecha del evento fue la única producción cinematográfica en blanco y negro. Programa VII Festival Internacional de Cine de Cortometraje, Buenos Aires, Min. de Cultura y Educación, 1970 (FD AC, CEE).

²⁴³ Javier Cossalter, “El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética”, *Sociohistórica*, núm. 40, e035, segundo semestre de 2017.

interés que daba cuenta del particular lugar de auge y consolidación de la disciplina gráfica en el país.²⁴⁴

Este capítulo está enfocado en reconstruir la participación artística de la grabadora en el campo local, en un período signado por los procesos de resignificación del grabado, de modernización y cuestionamiento del propio canon e institucionalización de la disciplina. El objetivo es doble: examinar una selección de estampas en las que se condensan búsquedas iconográficas, técnicas y estéticas, e indagar cómo Carballo lee y significa la tradición gráfica local e internacional desde su producción, considerando sus posibles referentes artísticos y los espacios de exhibición y circulación de su obra.

Para lo cual, en primer lugar, se aborda un corpus de obras gráficas que dan cuenta de cómo las calles, las casas, los muros y los patios e interiores de edificios se transforman en escenarios narrativos para los personajes que propone, y cómo estas figuras van adquiriendo protagonismo en sus imágenes hasta volverse centrales en la representación. Tal como lo describen sus palabras recuperadas en el acápite y el cortometraje, la ciudad y las personas que la habitan constituyen asuntos reiterados en la producción artística de Carballo. Sus imágenes contienen meticulosos detalles, son construcciones verosímiles. La grabadora recortaba fotografías de la prensa gráfica que le permitían observar particularidades arquitectónicas de la ciudad de Buenos Aires –y de otras ciudades que le interesaron también-.²⁴⁵ Probablemente estas imágenes recolectadas hayan sido combinadas con apuntes de observación, a los que ha referido en algunas ocasiones y que comportan su propia experiencia ciudadana.²⁴⁶ Tal vez sea por esto que no es posible ubicar el punto específico de la ciudad representada, puede ser cualquier barrio, vecine, estudiante, pareja u hospital. A partir de estas referencias iconográficas la grabadora compone sus escenografías, reelaborando un discurso propio sobre la ciudad y sus habitantes. El desarrollo del capítulo sostiene que esta contigüidad entre la representación de la urbe, a través de ciertos elementos representativos en particular como el muro, los colectivos y la

²⁴⁴ Tal es el caso de *Grabado Argentino* de Simon Feldman (1962), que, aunque iniciaba con tomas de Adolfo Bellocq trabajando en su taller, luego trazaba un amplio panorama histórico del grabado difundiendo obras de artistas a partir del siglo XVIII hasta el XX, arco en el que se encontraba Carballo. Otro cortometraje de la década sobre grabadores son el dedicado a *Víctor Rebuffo* de Simón Feldman (1963) y *Gaufrage n°9* sobre López Anaya dirigido por Nicolás Rubió (1960).

²⁴⁵ Recortes de prensa en FD AC, CEE.

²⁴⁶ Oxy Morón, *Revista MEEBA...*, *op. cit.*

palabra urbana, y les ciudadanos, no sólo condensa sus búsquedas iconográficas, técnicas y estéticas sino también su propia manera de habitar la ciudad, en tanto mujer y artista con un recorrido experiencial propio.

En segundo lugar, se aborda una serie de grabados en los que explora las poéticas abstractas en un contexto de modernización de la gráfica. El estudio de estas experiencias permite comprender en profundidad sus elecciones estéticas, ratificando el desarrollo de una producción anclada en la figuración.

La idea de vecines, presente en muchas de sus estampas sin una descripción espacial, también nos remite a la proximidad en la ciudad. Estas representaciones pueden, además, considerarse un contrapunto de las imágenes más intimistas, pero extrañadas a su vez, que tienen como protagonistas a internos e internas de hospicios o a parejas heterosexuales que son analizadas en tercer lugar. Allí, la artista obliga al espectador a detenerse en escenas de las que suele escapar la mirada, disolviendo de esta manera el registro urbano para dar lugar a motivos de la existencia privada. Como se desarrolla a lo largo de todo el capítulo, la contraposición iconográfica se reproduce también en cuanto a las decisiones técnicas y de circulación de obra. En otras palabras, las escenas citadinas fueron en su gran mayoría resueltas en grabado en metal –aunque además de la litografía, a fines de la década del sesenta comenzó a incorporar, aisladamente, heliogramas y serigrafías– y exhibidas en salones, premios y bienales. Mientras, las carpetas litográficas con mayor cantidad de impresión de ejemplares, fueron pensadas principalmente para circulación entre coleccionistas y galerías privadas. Atender también a la construcción, tirajes y circulación de estas series, alumbra una historia que proporciona nuevas lecturas sobre la producción de Carballo.

Finalmente, se retoman ciertas estampas en cuyas composiciones priman las descripciones retratistas en contextos que aluden a lo urbano. Asimismo, se reconstruye y problematizan las últimas participaciones en salones y premios de Carballo. En este sentido, lo largo de este capítulo se pone de manifiesto la conformación y consolidación de Carballo como grabadora en un contexto histórico particular. En síntesis, se observa cómo resignifica desde su obra la tradición gráfica local en la que la representación urbana y el compromiso social juegan un rol preponderante, y se pone de relieve cómo su producción se vincula también con una extensa tradición ligada al *beau métier*.

2.1 Entre el taller y los salones, la calle

Los comienzos de todo artista están fundamentalmente, generalmente, en influencias adquiridas durante los años de estudio. Luego, así como el perro se sacude el agua, uno va emergiendo por sí mismo, haciéndose un lenguaje propio. A través del tiempo logré capitalizar una imagen que en los comienzos me parecía totalmente absurda, una especie de imagen de entrecasa. La he logrado trabajando, insistiendo. Y creo que todavía no está del todo lograda; porque eso lleva la vida entera.²⁴⁷

En 1948 Carballo obtuvo uno de los tres Premios al Grabado del XXXIII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores (SAyG) con su aguafuerte *El corazón, la calle y la lluvia* (fig. 39). El año anterior había realizado sus primeras apariciones públicas en el contexto de convocatorias oficiales, presentándose al SAyG y al SN. Para estos años, la disciplina había alcanzado una valoración inédita hasta el momento dentro del campo artístico local. Evidencias de ello son la cantidad de galerías que exhibieron estampas (aunque en su mayoría europeas), la inauguración de una sección autónoma de Grabado en el SN,²⁴⁸ y también los diversos proyectos de exhibiciones y editoriales que recopilaron, visibilizaron y otorgaron circulación a la producción gráfica de artistas locales en la década de los cuarenta. Tal es el caso de *Panorama del Grabado desde Sívori hasta hoy* (Museo Municipal de Buenos Aires, 1939), *El Grabado en la Argentina 1705-1942* (Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario, 1943) o la publicación *Sesenta y cinco grabadores en madera. La xilografía en el Río de la Plata* cuyos editores fueron Oscar Pécora y Ulises Barranco (Ediciones Plástica, 1943).²⁴⁹ En el marco de este proceso de especialización del grabado en tanto disciplina artística en la escena local, los Salones de la SAyG resultaron un espacio convocante para los grabadores, por la posibilidad de mostrar su obra y eventualmente venderla.²⁵⁰

²⁴⁷ Declaración de Aída Carballo en Osvaldo Seiguerman, “Lo real y lo imaginativo”, *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1980, p. 12 (FD AC, CEE).

²⁴⁸ En el reglamento de la primera exposición (1911) los procedimientos gráficos se incluían dentro de la sección Artes Decorativas, pero ninguna estampa fue exhibida hasta 1913. En 1920, al suprimirse este apartado, los grabados se incluyeron en Pintura, hasta 1948 cuando se conformó como una sección autónoma. “Exposición Nacional de Arte. Su reglamentación”, *Athinae*, Buenos Aires, año III, núm. 33, 29 de mayo de 1911, p. 150-151; catálogo *Exposición Nacional De Arte*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1913; catálogo *XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas*. Buenos Aires, Secretaría de Educación de la Nación, 1948.

²⁴⁹ Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados...”, *op. cit.*

²⁵⁰ La agrupación, inicialmente denominada Sociedad de Acuarelistas Pastelistas y Aguafuertistas, presidida por Alejandro Christophersen y Cupertino del Campo, y luego renombrada SAyG, organizó su salón anual desde 1915 hasta al menos 1959. Durante los primeros años de funcionamiento del salón

Un año después del premio obtenido en 1948, Carballo se presentó al Salón de Arte de La Plata obteniendo el Primer Premio Adquisición de Grabado con otro ejemplar de la misma chapa que, como ya se señaló, posiblemente había sido impreso en la ESBA. Si la crítica del año anterior apenas la había mencionado señalado su trabajo como “un fino aguafuerte”,²⁵¹ esta vez además celebraron su obra como una de los más interesantes:

El primer premio de grabado exalta a una de las obras más atrayentes del Salón: “La calle, el corazón y la lluvia”, que firma Aída Z. Carballo. Es una aguafuerte lírica, sugestiva, difícil de realizar pero realizada, con su calle misteriosa que se aleja hacia el sueño entre hermosas arquitecturas.²⁵²

Dentro de la jerarquía implícita al interior 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”.²⁵³ Con un punto de vista alto y una perspectiva lineal, en su estampa la artista le otorga protagonismo a la arquitectura acentuando la diferencia de tamaños de los personajes, con la clara centralidad del principal. La presencia de aves de corral y balaustradas, ventanas con vitrales, balcones de hierro forjado y arcos de medio punto, que conviven con un edificio moderno de varias plantas hacia final de la vía, describen un barrio donde aún persistían las vecinas sentadas en los pórticos y los niños jugando en la vereda. En su imagen, un corazón trabajado con un alto nivel de realismo contrasta con la representación, figurativa pero no naturalista, de la muchacha que se encuentra en primer plano. Su rostro redondo, su pelo largo y despeinado y su cuerpo, remiten a la etapa juvenil en la que ya no se juega en la calle pero que tampoco se es una adulta.

se exhibieron allí más estampas que en los SN. Por ejemplo, si en 1917 se presentaron 49 aguafuertes en uno, se exhibieron sólo 6 grabados en el otro, entre buril, grabados coloreados y aguafuertes. Con el tiempo se incrementaron las presentaciones en ambos, aumentando también la participación de grabadoras. Catálogos *III Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas*. Buenos Aires, 1917; *IX Salón Anual*. Buenos Aires, Comisión Nacional de Bellas Artes, 1917. Una reconstrucción sobre el funcionamiento de la SAyG en: Jacinta Keisman, “Nacimiento y ocaso de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas”, en María Inés Saavedra (ed.), *Buenos Aires: artes plásticas, artistas y espacio público. 1900-1930*. Buenos Aires, Vestales, 2008, p. 158.

²⁵¹ “El XXXIII Salón Anual de los grabadores y de los acuarelistas”, *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1948 (FD AC, CEE).

²⁵² “Quedó inaugurado el XVIII Salón de Arte de La Plata”, *La Nación*, Buenos Aires, s. d. [1949] (FD AC, CEE).

²⁵³ Raquel Edelman, “El VII Salón de Mar del Plata. El grabado y el dibujo”, *Ver y estimar*, Buenos Aires, vol. 1, núm. 1, abril de 1948, p. 20.



Fig. 39. 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.

Cierta presencia melancólica de la imagen acentuada por la lluvia y el corazón, permitirían pensar en una alusión autorreferencial, un aspecto advertido por sus discípulos Iglesias Brickles y Tapia Vera.²⁵⁴

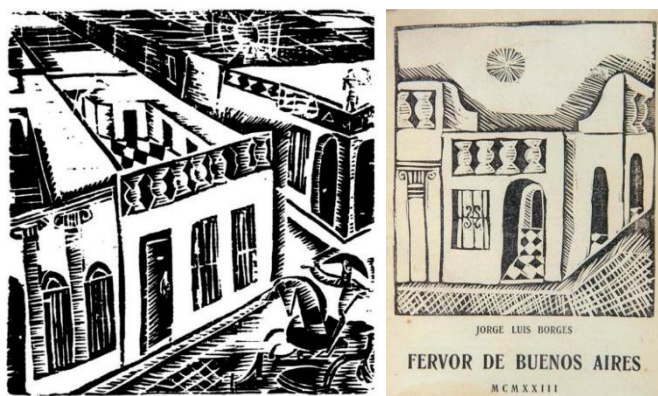


Fig. 40 y 41. Izq. a der.: Nora Borges, *Paisaje de Buenos Aires*, xilografía; *Fervor de Buenos Aires*, xilografía. Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*, Bs. As., FNA, 1994, p. 21 y 24.

Como ya ha sido señalado, algunos elementos arquitectónicos recuerdan a los trabajos de Norah Borges,²⁵⁵ quien casi treinta años antes representaba la ciudad y sus casas bajas de balcones con balaustradas a partir de sus recuerdos familiares.²⁵⁶ Si bien en toda una serie de sus grabados la representación urbana se tensiona con la utilización de los recursos plásticos más sintéticos, como el facetamiento de los planos y su rebatimiento, Borges también representó la ciudad sin hacer uso de la sintaxis cubista.²⁵⁷ *Paisaje de Buenos Aires* (1921, xilografía) o la portada de *Fervor de Buenos Aires* (1923, linóleo) (fig. 40 y 41), son ejemplos de ello. Aun así, sus estampas dan cuenta de la iconografía urbana desde un lenguaje moderno que se revela a través de ciertas características propias de los procedimientos de desbastado de la matriz de madera o linóleo, como el particular aspecto que adquiere la línea y las formas, y los resultantes tonos plenos en negro y blanco. Este tratamiento es diferente en las obras de Carballo quien, a través de finas líneas, posibilitadas por el minucioso trabajo de obturación y exposición del metal al ácido, describió la ciudad desde un lenguaje realista y como contexto narrativo para sus personajes, cómo se sostendrá en el capítulo.

En 1947 Carballo había comenzado a participar con sus grabados de distintos salones nacionales, provinciales y municipales, aprovechando las posibilidades de dar

²⁵⁴ Entrevista a Eduardo Iglesias Brickles y María Inés Tapia Vera..., *op. cit.*

²⁵⁵ Silvia Dolinko, "Aída Carballo. La cola", *op. cit.*, p. 64.

²⁵⁶ Patricia Artundo, *Norah Borges. Obra...*, *op. cit.* Leonor Fanny Borges Acevedo (Buenos Aires, 1901-1998) viajó con su familia a Europa en 1912. Estudió en la Ecole des Beaux en Ginebra-Arts, donde aprendió la técnica xilográfica. Regresó a Buenos Aires junto a su hermano Jorge Luis en 1921.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 32-37.

visibilidad a su obra y así emprender su carrera como artista (ver Anexo 1.1). En 1951, se organizó su primera muestra individual en la Galería Müller, una de las pocas galerías con un espacio sostenido para el grabado –vale recordar su Gabinete en la década del cuarenta ya mencionado-, en la que presentó principalmente sus trabajos en cerámica aunque también aguafuertes y aguatinas.²⁵⁸ Como se ha desarrollado en el capítulo anterior, su trabajo como ceramista fue en estos primeros años un ingreso económico importante; sin embargo, con el fallecimiento de su padre en 1952 y sus posteriores internaciones en centros de salud, su actuación profesional se vio disminuida, para ser retomada plenamente en el segundo lustro de la década del cincuenta. Ya formando parte del claustro docente de las ENBA “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, obteniendo el Segundo Premio Adquisición con *La ciudadana* (1960, aguafuerte) (fig.42).

El aguafuerte presenta una mujer que sostiene en sus manos un periódico y, cuyo rostro de perfil, direcciona la mirada hacia el cartel que por detrás reza ALERTA. En segundo plano se erigen altas paredes manchadas que configuran un callejón y acentúan la soledad de la presencia humana. Por detrás, de entre una maraña de cables, se asoma la ciudad con sus edificios de fachadas simples, antenas de televisión, postes de luz, carteles publicitarios, ropa tendida y chimeneas. A diferencia del primer grabado premiado, la nueva escena urbana presentaba un espacio público descuidado. Del barrio confinado a un territorio íntimo de la infancia, a la advertencia de ocupar la calle en solitario. El cartel que pone en alerta a la ciudadana y su periódico, indican una escena política-social particular. En 1960, bajo el gobierno de Arturo Frondizi, persistía el clima de tensión generado por el gobierno de facto de Aramburu, la proscripción del peronismo, las manifestaciones del movimiento obrero y de los estudiantes. En un contexto de recrudescimiento de huelgas y la implementación de

²⁵⁸ Catálogo *Aída Carballo*, Buenos Aires, Galería Müller, 1951 (archivo Palais de Glace).

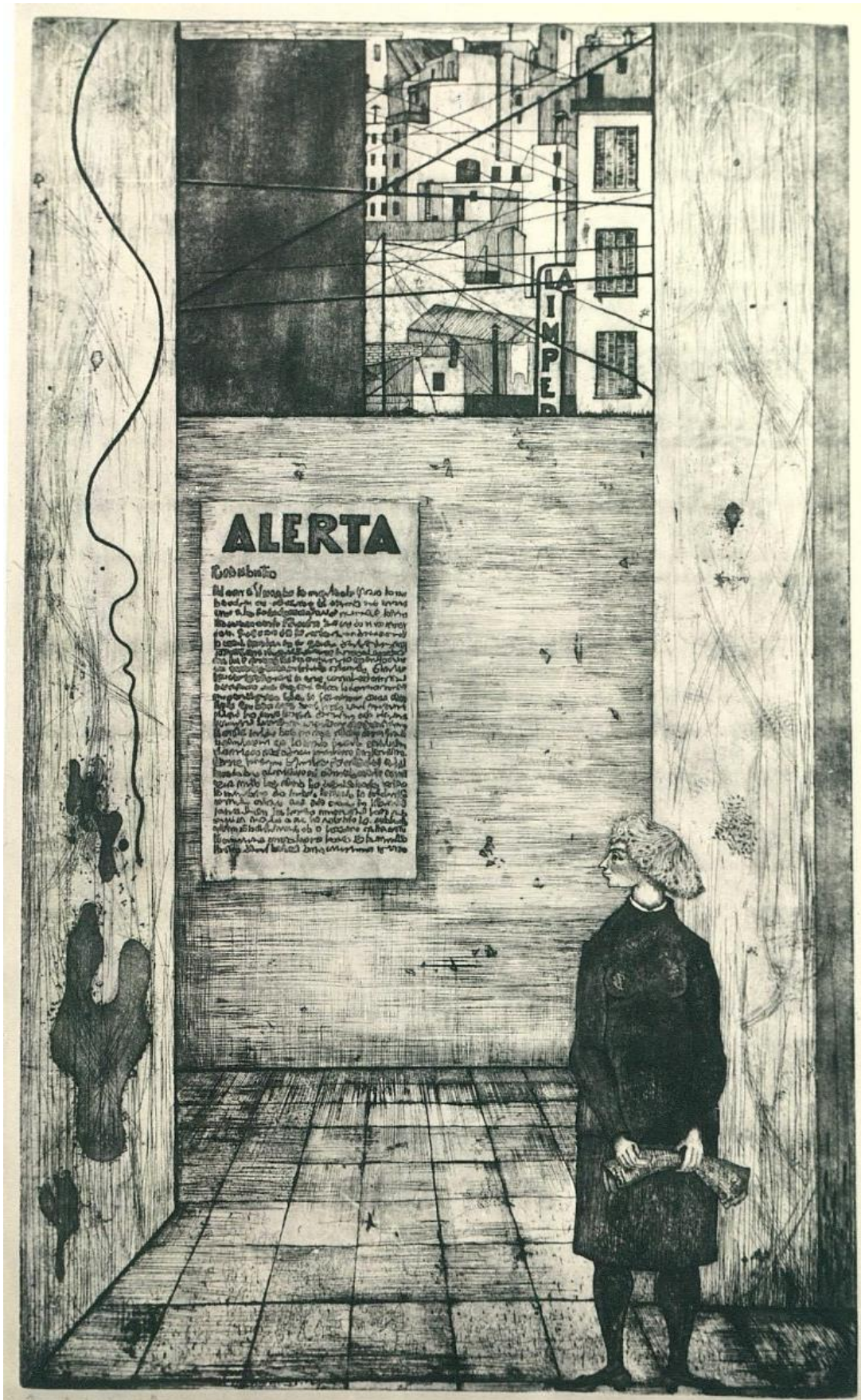


Fig. 42. A. C., *La ciudadana*, 1960, aguafuerte, 36.5 x 60 cm. Colección Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", n° 972

sabotajes como instrumento de resistencia obrera, Frondizi hizo uso de las facultades judiciales habilitadas por el plan CONINTES, desde fines de 1958 hasta mediados de 1961, otorgándole una participación cada vez más amplia a las Fuerzas Armadas en la represión social.²⁵⁹

Ambas representaciones proponen ciudades completamente diferentes en las que se modifica la noción acerca del espacio público y el rol que ocupa la mujer en él. 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.²⁶⁰ Entre el tiempo transcurrido entre *La calle, el corazón y la lluvia* (1948) y *La ciudadana* (1960), muchas cosas habían cambiado en la vida personal de Carballo y en el contexto social. 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, cuya dimensión más visible fue la posibilidad de emitir el voto 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 pocas ocasiones.²⁶¹ Aunque no se ha encontrado un registro visual que permita observar su iconografía, es claro por su título que el carácter de la escena junto con la estampa de 1948, difieren de la 1960. Por un lado, en *La calle, el corazón y la lluvia* todas las vecinas, menos la muchacha central, aparecen en ventanas y pórticos, es decir, en el umbral entre lo público y lo privado. Por el otro, a partir de las variantes “mujercitas” o “ciudadanas” para nombrar a las protagonistas en el espacio público, lugar que históricamente ha sido renuente a la presencia femenina, 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. La ingenuidad de la muchacha de rostro redondo que mira la lluvia caer con su corazón a flor de piel da paso a una ciudadana adulta atenta a la ciudad que habita junto a otras.

²⁵⁹ César Teach, “Golpes, proscripciones y partidos políticos”, en Daniel James, *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007, pp. 18-62.

²⁶⁰ Valeria Manzano, “Ella se va de casa. Los jóvenes, el género y la sexualidad”, en *La Era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 159.

²⁶¹ Expuesto en la primera retrospectiva en 1969, una referencia al mismo aparece también en un listado de obras de la galería de arte Nice. Fotocopia del catálogo *Aída Carballo* en Diario de 1969 del Teatro San Martín (Centro de Documentación de Teatro y Danza); listado manuscrito en hoja membretada Nice Galería de Arte (FD AC, CEE).

Hasta el momento, el paisaje urbano había sido un tema revisitado por muchos artistas locales. Presente también en la obra de grabadores de este período, se fue configurando como un tópico iconográfico de la tradición gráfica moderna. En un momento en que las exposiciones de grabados en galerías locales no eran habituales, la artista francesa radicada en Buenos Aires Léonie Matthis exhibió aguafuertes y punta secas de paisajes urbanos porteños y marplatenses en ambas localidades y en el SN.²⁶² Pío Collivadino, por su parte, incursionó en el paisaje urbano introduciendo un tema inédito hasta el momento: el suburbio de la ciudad.²⁶³ Como director de la ANBA, inauguró la cátedra de aguafuerte en 1913 y formó en las técnicas de grabado en metal a otros artistas.²⁶⁴ Tal es el caso de Guillermo Facio Hebequer, quien representó diferentes barrios y escenarios urbanos.²⁶⁵ También el de los docentes de grabado Catalina Mórtola, quien, además de desnudos y paisajes rurales, grabó escenas barriales de la ciudad,²⁶⁶ y Adolfo Bellocq, quien se ocupó de representar las duras condiciones de las familias proletarias y el arrabal porteño.

Silvia Dolinko ha señalado que, durante la primera mitad del siglo XX en Argentina, ciertas características de la producción gráfica han ido configurando una tradición del grabado.²⁶⁷ Al respecto, las escenas urbanas de Carballo, de resolución monocromática y con una fuerte impronta figurativa y narrativa, así como su impecable resolución técnica, -que la crítica exaltó como veremos en el tercer capítulo, pero que también ella se encargó de sostener-, permiten considerar sus grabados en diálogo con esta tradición local.²⁶⁸ Ambas obras premiadas en los Salones -la de 1948

²⁶² La pintora y grabadora (Troyes, Francia, 1883-Buenos Aires, 1952), formada en París, expone en el Salón Witcomb de Buenos Aires (1913) vistas de la ciudad en aguafuertes, punta secas y témperas; y en el Salón Witcomb de Mar del Plata (1917), aguafuertes y puntas secas con escenas de la ciudad y balneario. El aguafuerte *La Catedral* fue parte de su envío al SN en 1914, siendo la única mujer grabadora. “Salón Witcomb. Exposición Léonie Matthis”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año II, n°67, 8 de agosto de 1913; “Marplatenses. Aguas-fuertes y puntas-secas de Léonie Matthis”, *Fray Mocho*, Buenos Aires, año VI, n°255, 16 de marzo de 1917, s.p. Sobre la trayectoria de Matthis véase: Georgina Gluzman, *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires, 1890-1923*, Buenos Aires, Biblos, 2016.

²⁶³ Catalina Fara, “Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano”, *Papeles de Trabajo*, año 6, núm. 10, noviembre de 2012, pp. 253.

²⁶⁴ Laura Malossetti Costa, *Collivadino*, Buenos Aires, El Ateneo, 2006, p. 347.

²⁶⁵ Alberto Collazo, *Facio Hebequer*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 2-3.

²⁶⁶ Sobre su participación en el SN véase: Georgina Gluzman, “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n° 71, diciembre de 2018, p. 51-79.

²⁶⁷ Silvia Dolinko, “Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina”, en *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, París, L’Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, julio de 2016, p. 2.

²⁶⁸ Entendiendo que sus obras enviadas a salones y exhibidas en muestras, no se alejan de los minuciosos procedimientos técnicos tradicionales. Por el contrario, cultivó trazos limpios, un meticuloso manejo de

y la de 1960-, denotan el alto nivel de observación del contexto urbano y su heterogeneidad arquitectónica. Para este momento, la ciudad de Buenos Aires ya se había configurado como un motivo ampliamente difundido entre los artistas luego de un progresivo aumento del género paisaje que, como ha señalado Catalina Fara, se visibilizó especialmente en los SN.²⁶⁹

En el caso de los grabadores, Bellocq había definido 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”,²⁷⁰ asuntos que se observaron frecuentemente en las exposiciones de los diversos salones. Si, por un lado, *El corazón, la calle y la lluvia* no fue presentado al SN, por el otro, Carballo se había presentado por primera vez al certamen en 1947 con *Grabado del Símbolo* (1946, aguafuerte) (fig. 43) y por segunda en 1949 con *Las voces* (1949, aguafuerte-aguatinta) (fig. 44). Ambas son escenas de clima onírico y carácter intimista en las que animales,



Fig. 43. *Grabado del Símbolo*, aguafuerte, impreso por Gabriela Aberastury. Colección de Hilario Artes Letras Oficios. Una reproducción de la estampa impresa en 1946 por Carballo fue publicada en *Revista Continente*, Buenos Aires, junio de 1948, p. 124

los materiales y un mantenimiento impoluto del soporte, utilizando preferentemente planchas rectangulares, y estampando la imagen centrada en el plano gráfico: 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.

²⁶⁹ Catalina Fara, *Un horizonte vertical. Paisaje Urbano de Buenos Aires (1910-1936)*. Buenos Aires, Ampersand, 2020, p. 226.

²⁷⁰ Adolfo Bellocq, “El grabado y la ilustración”, en *Arte y decoración*, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1935, citado en Silvia Dolinko, *Arte Plural: el..., p. cit.*, p. 76.

vegetación y nubes se entremezclan con mujeres y niños sonriendo. En 1959, se presenta por tercera vez al SN con *Mujeres comiendo tallarines* (1959, aguafuerte-aguatinta) (fig. 45), una escena doméstica en la que ya ensayaba una organización del espacio a partir de los muros similar a *La ciudadana*. En 1949, además, se había presentado al Salón Anual de la SAyG con los retratos femeninos de *La niña en el tapiz* (s/d, aguafuerte monocopia) y *La radicheta* (s/d, aguafuerte monocopia) (fig. 46), y en 1958 con *Unos novios* (xilografía) (fig. 47) al Salón Anual de Santa Fe. Ninguno de estos grabados llamó la atención de los integrantes del jurado ni de la prensa. Las obras premiadas, si bien presentaban personajes femeninos, lo hicieron en el contexto del paisaje urbano, a diferencia de las otras estampas en las que las mujeres y niñas son circunscriptas a escenas domésticas.

En esta línea temática, las producciones en la década siguiente se alejaron aún más de los temas considerados feminizados como la moda, escenas hogareñas y los retratos de muchachas. Una decisión que, como señaló Helen Langa para el caso estadounidense, puede ser entendida como reflejo del deseo de ser vista como una



Fig. 44 y 45. Izq. a der.: A. C., *Las voces*, 1949, aguafuerte-aguatinta. Fotografía en FD AC CEE; A. C., *Mujeres comiendo tallarines*, 1959, aguafuerte-aguatinta. Registro fotográfico leg. AC, MAMBA.



Fig. 46 y 47. Izq. a der.: A. C., *Unos novios*, 1958, xilografía. Catálogo *Participación Argentina en la Primera Exposición Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México*, Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1958, s. p.; A.C., *La radicheta*, sin fecha, lápiz. Posible boceto del aguafuerte-monocopia *La radicheta*. Colección Héctor Barbenza; A. C.,

profesional con ambiciones serias, evitando elegir temas que parecieran demasiado sensibles, domésticos o sentimentales.²⁷¹ Asuntos con los que, en definitiva, durante estos primeros trece años de actuación artística no había logrado ser premiada.

Además de la arquitectura y los personajes transitando las calles, Carballo comenzó a indagar compositivamente con otros elementos representativos de lo urbano, y de Buenos Aires en particular, como el colectivo. A partir de un incidente violento que presencié entre un colectivero y una pasajera, decidí retratar a la gente reunida por el azar del transporte público²⁷² con quienes se sentía identificada:

Yo viajo a diario para llegar a la Escuela Superior de Artes Plásticas en donde ejerzo como profesora. Esas vivencias nacieron precisamente a fuerza de vivirlas [...] Solapadamente me revelo contra el poder del conductor y hago causa común con los que codo a codo viajamos.²⁷³

Algunas de estas imágenes creadas durante la década del sesenta, fueron reunidas y exhibidas en 1968 en una muestra dedicada “tiernamente al pasajero del colectivo”²⁷⁴ y premiada por la Asociación de Críticos Argentinos como la Mejor Exposición del año (fig. 48). Paradójicamente, si la intención de la serie había sido rebelarse contra el poder de los conductores, la exposición le valió otro reconocimiento que la artista señaló como el más emotivo de su vida: los mismos trabajadores, a través de la Federación de Líneas de Colectivos, le otorgaron un pase libre de por vida en las por entonces 95 líneas de colectivos de la ciudad de Buenos Aires.²⁷⁵

Muchas de las obras exhibidas en dicha ocasión describen anecdóticamente situaciones cotidianas como la espera del colectivo y el viaje atiborrado. *Fragmento de pasajera* (1967, aguafuerte con color) (fig. 49), *Pasajera esperando* (1964, lápiz y acuarela), *La cola* (1964, litografía) (fig. 50), *La cola del 39* (1964, tinta litográfica), *El conductor y las basuras* (1967, aguafuerte y aguatinta) (fig. 51) y, son ejemplos de ello. Otras imágenes expuestas o contemporáneas de la misma temática, anuncian una

²⁷¹ Helen Langa, “Introduction: Challenges, Tensions, Accomplishments”, en Helen Langa and Paula Wisotzki (edit), *American Women Artists, 1935-1970: Gender, Culture, and Politics*. New York, Routledge, 2016, p. 6.

²⁷² “Un insólito premio para un arte nuevo y original”, *Clarín*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1969, p. 36.

²⁷³ “Aída Carballo contesta”, *La Capital*, Rosario, 8 de julio de 1968 (FD AC, CEE).

²⁷⁴ *Aída Carballo dibujos, color y grabados*. Buenos Aires, Galería Perla Figari, 1968.

²⁷⁵ “Un insólito premio...”, *op. cit.*; Pase Libre n°285 a nombre de A. C., Federación de Líneas de Colectivos (colección Héctor Barbenza).



Fig. 48 y 49. Izq. a der.: Carballo en la inauguración de su exposición junto a invitados en tablero pintado y expuesto para tomarse fotografías. Galería Perla Fígari, 24 de junio de 1968. FD AC CEE; A. C., *Fragmento de pasajera*, 1967, aguafuerte con color, 4/10. Catálogo *Grabados Argentinos*. Buenos Aires, MNBA, 1967, s. p

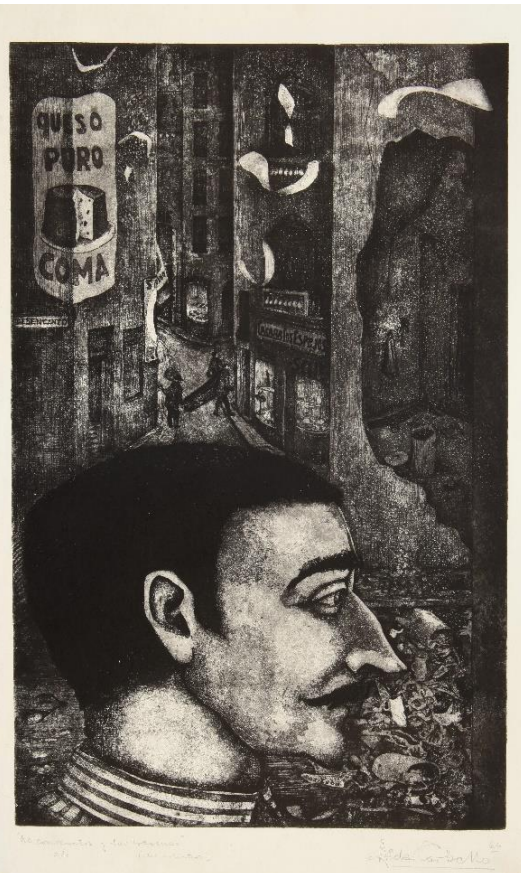
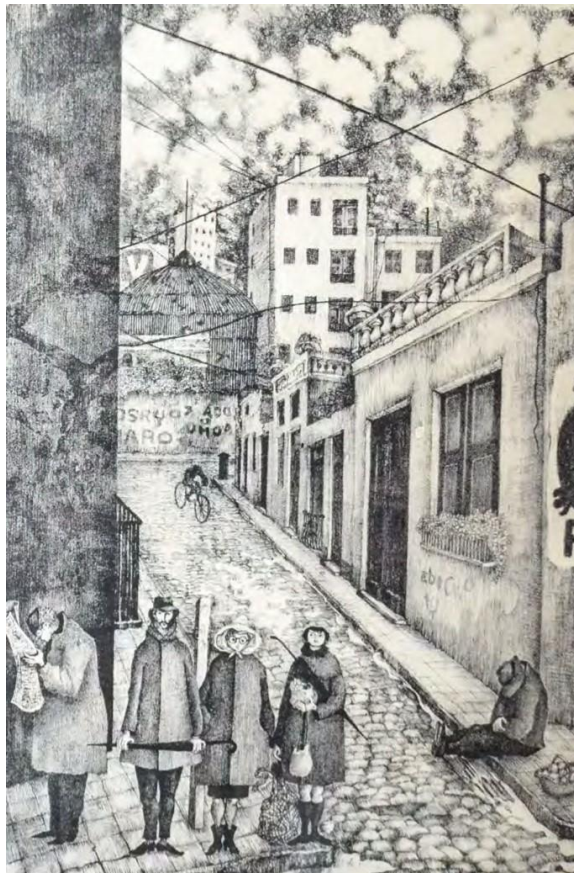


Fig. 50 y 51. Izq. a der.: A. C., *La cola*, 1964, litografía, 39/55. Colección El Fogón de los Arrieros (Resistencia); A. C., *El conductor y las basuras*, 1966, aguafuerte-aguatinta, 2/10. Colección MNBA, n° de inventario 11258

dimensión político-social explícita, como es el caso de la aguatinta *Autoridades en colectivo y una mosca*, ya analizado. Si bien, nuevamente, no han quedado registros visuales de todas las obras, los títulos permiten acercarnos de alguna manera a sus contenidos. Parece lógico suponer que *El pasajero sumiso* (1967, aguafuerte y aguatinta) y *Autoridades a nivel ministerial y un opositor* (1969, dibujo a lápiz), dejaron constancia de una inquietud social.²⁷⁶ Ejemplo de ello es la escena de interior de un colectivo en *Completo* (1968, heliograbado) (fig. 52).

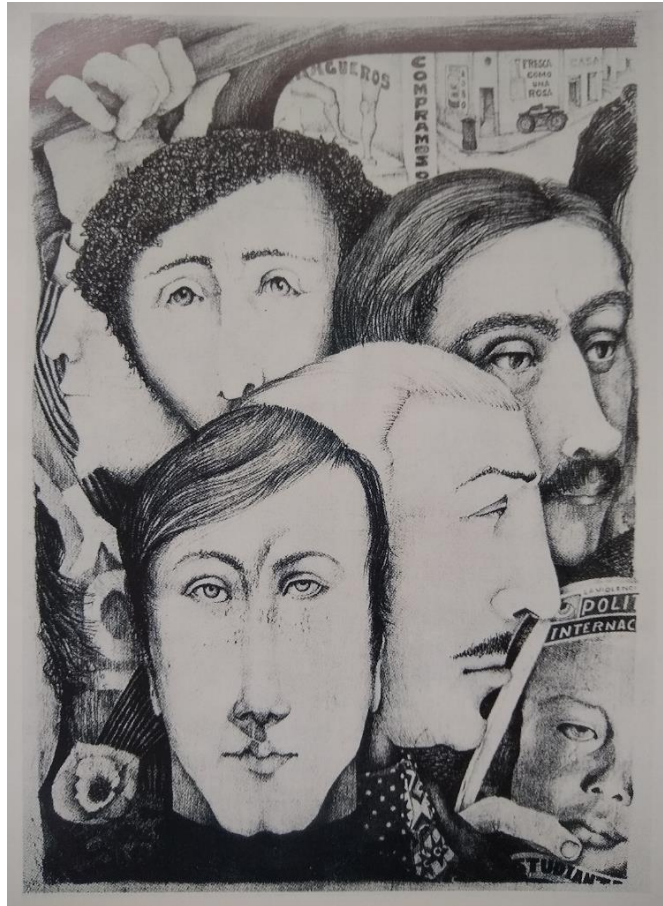


Fig. 52. A. C., *Completo*, 1968, heliograbado. Reproducido en catálogo *Aída Carballo. Antología Mágica*, Buenos Aires, Gradiva, 1973, s. p.

Con una organización del espacio que se volverá característica de ciertas estampas de Carballo -como se analizará más adelante-, entre los rostros que se agrupan dos jóvenes interpelan al espectador con su mirada. En un margen de la imagen, que había sido exhibida en la Segunda Edición del Premio Bienal de Grabado Facio Hebequer (BGFH) en 1969, se

²⁷⁶ Ambas fueron exhibidas en su muestra retrospectiva en 1982, y un lápiz y aguada llamado *El pasajero sumiso* (1963) en la muestra sobre los colectivos. En 1969, un lápiz a color titulado *Autoridades levitantes a nivel ministerial y un opositor* (1969) fue colgado en otra exposición individual, y al año siguiente *Levitantes a nivel ministerial y uno opositor* (s/d) y el grafito *El pasajero sumiso* fueron presentados en una exposición grupal en Lanús. Asimismo, el dibujo fue exhibido en una muestra en Santa Fe en 1970 y en 1976, en la exposición de su obra en Washington D.C. (EE. UU), se mostró un grabado denominado *Docile Passenger*. Por las similitudes de denominaciones, es posible suponer que son todas ellas variantes de las mismas dos obras. Cf. Catálogo *Aída Carballo Muestra Retrospectiva*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, 16 de agosto al 12 de septiembre de 1982; catálogos *Aída Carballo dibujos...*, *op. cit.* y *Aída Carballo*. Buenos Aires, El erizo incandescente, 22 de septiembre al 4 de octubre de 1969 (leg. AC, MAMBA); recibo obras Agrupación de Artistas Plásticos de Lanús, 30 de marzo de 1970 (FD AC, CEE); catálogos *El Puente*. Santa Fe, El Puente, 23 de octubre al 7 de noviembre de 1970 y José Gómez-Sicre (cur.), *Aída Carballo of Argentina Etchings and Lithographs*. Washington D.C., Organization of American States, 1976.

llega a leer en la tapa de una revista “Política internacional” y “Estudiantes”, claras alusiones a los movimientos estudiantiles y obreros internacionales de 1968. Por la ventana, además, se hacen presentes otros elementos típicos del paisaje urbano a los que Carballo recurre con frecuencia desde *La ciudadana*: los carteles, afiches publicitarios y anuncios, a los que se les suman los grafitis, que aparecen en muchas estampas como *La cola* y *El conductor y las basuras*.

El tema de Buenos Aires me ha llevado, ahora, a describir cierta alusión social: he hecho *La ciudadana*, personas en estado de alerta. No soy política pero siento lo que ocurre. Hace años cuando era una novedad, incluí palabras y letras en mis grabados. Es un toque del presente²⁷⁷

Carballo expone dos aspectos recurrentes en su producción a partir de *La ciudadana*: el uso de la palabra escrita y las alusiones político-sociales. En relación con el primero, en verdad, no era algo estrictamente nuevo: en forma de afiches publicitarios, carteles luminosos, vidrieras, formaban parte hacía tiempo de algunas imágenes que representaban el centro de la ciudad.²⁷⁸ Sin embargo, en la representación de otras zonas barriales de la urbe, no era frecuente. Al respecto, Catalina Fara señala que para la década del treinta se consolidaron ciertas características de las representaciones diferenciadas entre centro y suburbio, representado este último como la contrapartida de la vorágine del primero.²⁷⁹ Para la década del cincuenta, en los salones aún abundaban los paisajes que daban cuenta de suburbios “pintorescos”. En el caso de las obras de Carballo, las variadas tipografías reproducidas aluden a la amplia cultura visual urbana moderna, posible de ser vista en cualquier barrio de la ciudad, generando a su vez, con su fuerte presencia, un universo visual y textual particular en sus grabados. La palabra escrita se presenta no sólo como detalle de contextualización desde los periódicos, carteles y publicidades callejeras, grafitis o como fondo, sino también para construir claves de lectura. A diferencia de las obras de otros artistas de los sesenta -como las caligrafías de León Ferrari, donde el grafismo ilegible se convertía en un objeto plástico articulando líneas abstractas con un contenido vinculado a la realidad política inmediata-,²⁸⁰ Carballo dispuso el texto

²⁷⁷ Inés Malinow, “dice Aída Carballo: ‘el amor es como la muerte: no se puede hacer nada para variar su curso’”, s. d., p. 84 (FD AC, CEE).

²⁷⁸ Por ejemplo, la litografía *Calle Corrientes* de Facio Hebequer (1933).

²⁷⁹ Catalina Fara, *Un horizonte vertical...*, op. cit., p. 176-177.

²⁸⁰ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2015, p. 273-274.

legible como parte del paisaje urbano y, en muchos casos, también enlazado con el contexto político-social. En efecto, en algunos grabados aparecen como planos descriptivos de la urbe, como en el aguafuerte-aguatinta *Departamento F* (1962) (fig. 53), presentado en 1963 en los salones de Arte de Mar del Plata y en el Anual de Santa Fe, en donde es galardonada con el Premio Adquisición Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA). Pero, en otros casos, desde un lenguaje de manifestación popular, aluden a consignas populares y a expresiones individuales en la urbe, un espacio no mediatizado por su acceso abierto y colectivo.

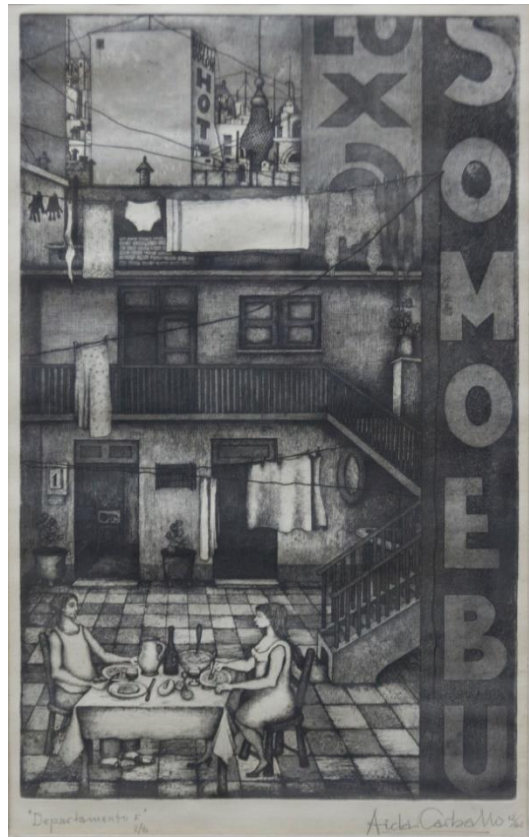


Fig. 53. A. C., *Departamento F*, 1962, aguafuerte-aguatinta, 2/6. Colección MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez”, n° 1660

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 y/o políticos. En tal sentido, tanto los llamados Artistas del Pueblo como Víctor Rebuffo tuvieron una fuerte impronta en la consolidación de una tradición gráfica social en Argentina,²⁸¹ articulando sus producciones con sus adhesiones a ideologías de políticas de izquierda y con un interés dado a representar la ciudad como territorio de las desigualdades sociales.²⁸²

²⁸¹ Silvia Dolinko, “Consideraciones sobre la...”, *op. cit.*, p. 2.

²⁸² Miguel Ángel Muñoz, *Los artistas del pueblo 1920-1930*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2008; Silvia Dolinko, “Conflictos en blanco y negro. Víctor Rebuffo y el arte al servicio del problema social.” XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009.

Por su parte, Carballo incorpora ciertas alusiones sobre los contextos político-sociales. Sin embargo, su producción difiere de las de estos grabadores, en tanto no se ocupa de representar a los obreros en contextos fabriles, portuarios o zonas urbano-marginales. La obra de Carballo auna la minuciosa descripción del contexto urbano desde la arquitectura, los empedrados de las calles, la cartelería, los afiches y las pintadas callejeras en los muros, en una representación amplia de la ciudadanía que se movilizaba por los barrios de la ciudad incluyendo a las mujeres. Con respecto a esto último, si bien los grabadores nacionales de la primera mitad del siglo las habían incorporado en escenas urbanas, primaron las representaciones femeninas en situación de prostitución -en sus contextos denigrantes- o como las madres sacrificadas de los obreros.²⁸³ En particular, las representaciones de temas maternales, daban cuenta del impacto que había tenido la producción de la socialista Käthe Kollwitz en el país, quien constituyó una referencia importante del arte gráfico comprometido.²⁸⁴ En contraposición, Carballo, quien también fue admiradora de la obra de la artista a quien refería como “la gran expresionista alemana”,²⁸⁵ representa a mujeres en contextos que ya no eran los de marginalidad y miseria ni en actitudes aguerridas o devastadas, sino ocupando y circulando por el espacio público. En un momento en donde los horizontes para el género femenino se van ampliando y las mujeres “se van de casa” para estudiar y/o trabajar,²⁸⁶ así como lo había hecho la grabadora, las mostró transitando la ciudad y socializando, e incluso luego, mujeres deseantes disfrutando de su sexualidad,

²⁸³ A estos dos tipos de representación simbólica, Alfredo Benavidez Bedoya suma una tercera: la mujer como cómplice del Poder utilizando sus encantos para “gozar de opulencia”. Alfredo Benavidez Bedoya, “Introducción”, en AA.VV., *El grabado Social...*, *op. cit.*, pp. 13-14. A manera de ejemplo de las imágenes gráficas de mujeres explotadas sexualmente: *Calle Corrientes* (Facio Hebequer, 1933, litografía), *Paseo de Julio* (Facio Hebequer, s/d, litografía), *Breve historia de Emma* (Spilimbergo, monocopias, 1936-1937), y la serie *Ramona Montiel* (Antonio Berni, 1962-1964). Acerca de la representación maternal: *S/t* de la serie *El Conventillo [La Madre de pueblo]* (Facio Hebequer, s/d, litografía), *La madre* (Vigo, 1930, aguafuerte), *La puerta* (Arato, s/d, aguafuerte), *Nocturno en la Boca* (Bellocoq, 1917, aguafuerte), *Inmigrantes* (Rebuffo, 1930-1935, xilografía). Además, en algunas ocasiones representaron mujeres trabajadoras rurales, como: *Fin de la jornada* (Vigo, 1936, aguafuerte), *Faena* (Vigo, s/d, aguafuerte), *Cosechadora de Yerbabuena* (Rebuffo, 1955, xilografía). Un caso inusual son *Oradora femenina* de la serie *Los oradores* (c. 1920, aguafuerte) y *La Huelga* de la serie *Las luchas proletarias* (1935, aguafuerte) de Vigo donde la mujer aparece como parte activa de la revuelta social, y *Obrera* (1934, punta seca) de María Carmen Portela.

²⁸⁴ Acerca del impacto y circulación de la imagen gráfica de Kollwitz en Argentina: Silvia Dolinko, “Consideraciones sobre la...”, *op. cit.* Sobre la representación de figuras femeninas, como madres y como participantes activas de revueltas sociales, en la obra de la grabadora alemana puede verse: Claire C. Whitner (Edit.) *Käthe Kollwitz and the women of war. Femininity, identity and art in Germany during World Wars I and II*. New Haven and London, Davis Museum, 2016.

²⁸⁵ Inés Malinow, “dice Aída Carballo...”, *op. cit.*, p. 84 (FD AC, CEE).

²⁸⁶ Valeria Manzano, “Ella se va...”, *op. cit.* pp. 115-154.

representaciones que abordaré más adelante. Tal es el caso de *La ciudadana* y de otras imágenes que imprimió después, como *Pasajera con gorro de lana* (1967, barniz blando), *Vecinas del Sur* (1977, litografía) y su serie *De los Amantes*. En definitiva, mujeres a las que no necesariamente le deparaban como destinos explícitos la maternidad o la prostitución, sino que, como ella, recorrían las calles y compartían con otras.²⁸⁷

2.2 Algunas experiencias singulares y modernistas

Es posible pensar que en el bagaje visual de Carballo se articularon diversos tiempos e instancias culturales. Mientras podemos observar cómo sus grabados resignifican 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.

Tomando por caso inicial nuevamente al aguafuerte *La ciudadana*, es significativo advertir ciertas particularidades en la representación de los muros que se disponen con una estructura similar a la del aviso de *Mur et avis* (*Muro y aviso*, 1945, litografía) (fig. 54) de Jean Dubuffet. Además de la “novedad” de la inclusión de la palabra ya referida, el efecto dramático de la ciudadana encerrada entre las paredes a la manera de las escenas litográficas *Mur et Voyageurs* (*Muro y viajeros*, 1945) (fig. 55) se enlazan con un tratamiento visual donde las manchas en las paredes parecieran condensar referencias a la producción informalista. Tal vez Carballo, quien hablaba y escribía francés,²⁸⁸ haya tenido la posibilidad de ver algunas estampas del consagrado artista, que buscaba dar cuenta de la violencia urbana durante la guerra y discutir con la tradición artística francesa,²⁸⁹ en su viaje a Francia entre fines de 1958 y principios

²⁸⁷ Como en el caso de otras artistas latinoamericanas contemporáneas, los señalamientos de género advertidos y analizados en su producción no fueron reconocidos explícitamente por su creadora. Cf. Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, *Radical Women: Latin..., op. cit.*

²⁸⁸ En 1943 se recibió de Profesora de Francés del Curso Medio en la Alianza Francesa. A. C., *Currículum Vitae..., op. cit.*

²⁸⁹ Una lectura sobre la serie litográfica *Les Murs* y la discusión con la tradición artística francesa en la posguerra en Silvia Dolinko, “El hipopótamo en el bazar: quiebres a la tradición francesa en la obra de Jean Dubuffet”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes- X Jornadas CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2003, p. 429-441.



Fig. 54 y 55. Izq. a der.: Jean Dubuffet, *Mur et avis* (Muro y aviso), 1945, litografía; *Mur et Voyageurs* (Muro y viajeros) 1945, litografía. Reproducciones en AA.VV., *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*. Madrid, Círculo de Bellas Artes y Fundación Seoane, 2008, p. 71 y 63

de 1959 o en la prestigiosa revista francesa *XXe siècle* en la que supo publicar sus litografías y cuya edición de 1958 había estado dedicada al motivo del muro.²⁹⁰ 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, contraponiéndose con su prolija y premeditada ejecución técnica.²⁹¹

Algo similar ocurre con la xilografía ejecutada en 1958 y exhibida en la Primera Bienal de Pintura y Grabado de México. En *Nylon* (fig. 56) 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

²⁹⁰ Jure Mikuž, “Las fuerzas mágicas del muro”, en AA.VV., *Jean Dubuffet o el idioma de los muros*. Madrid, Círculo de Bellas Artes y Fundación Seoane, 2008, p. 26.

²⁹¹ Por estos años en Buenos Aires, Jorge Roiger trabajó desde la fotografía también 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 desprolijas alejado de todo referente icónico. Aunque en 1959 expuso algunas fotografías abstractas individualmente 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. Juliana Robles de la Pava, “La fotografía informalista de Jorge Roiger (1959-1962)”, *Boletín de Arte*, La Plata, núm. 16, septiembre 2016, pp. 43-49.

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. 57 y 58), otros en los que las figuras geométricas y retículas cuadradas estructuran la composición (fig. 59-63). En un tercer grupo, más cercano al tratamiento de los muros en *La ciudadana*, se encuentran figuras geométricas y orgánicas se combinan con texturas visuales en distintos tonos de grises (fig. 64 y 65).



Fig. 56. Aída Carballo, *Nylon*, 1958, xilografía. Registro fotográfico leg. AC, MAMBA

Dentro de este último, se puede ubicar *Pasar mágico* (fig. 66), el aguafinta con el que obtiene el Tercer

Premio en el L SN de Artes Plásticas (1961) y el aguafuerte *Pasar con pelos* (fig. 67), 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 Premio Adquisición de Grabado, la crítica señala que Carballo “ensaya con éxito experimentos singulares”.²⁹² Nuevamente monocromáticas, de formato rectangular y en eje vertical, difieren de las anteriores estampas por su carácter modernista, en tanto que proponen un alejamiento con relación a la tradición ilustrativa

²⁹² “Inauguróse [sic] el 50 Salón Nacional”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1961, p. 6.

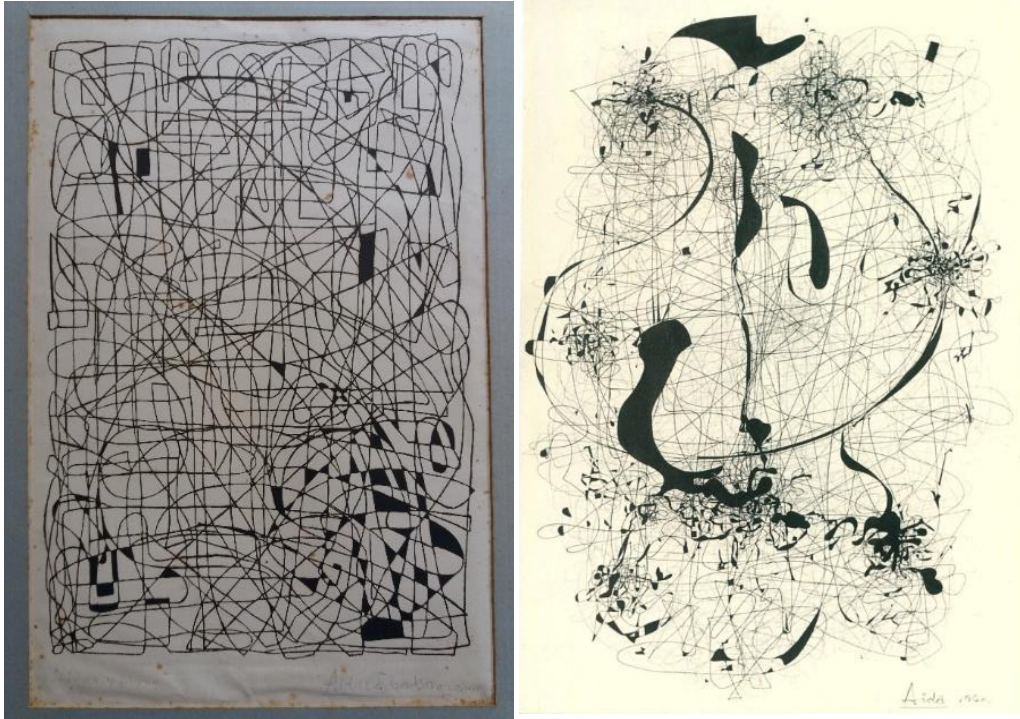


Fig. 57 y 58. Izq. a der.: A. C., *Línea y plano*, s/f, aguafuerte, ¼. Colección Héctor Barbenza; s/t, [tinta], 1960. Registro fotográfico leg. AC, MAMBA

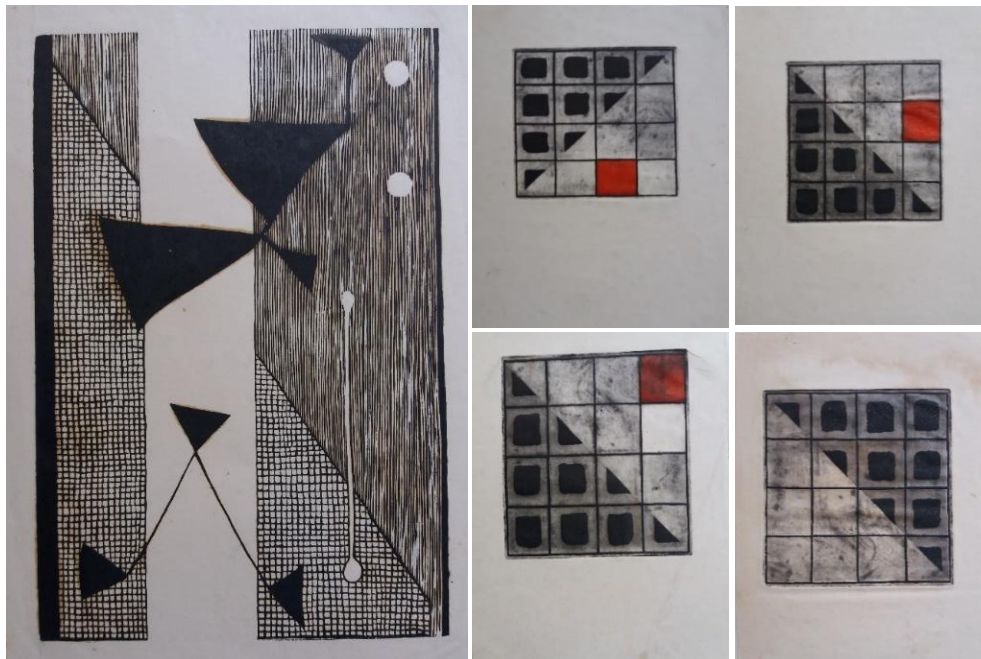


Fig. 59-63. Izq. a der.: A. C., *El Keller*, 1959, aguafuerte, 3/10; A.C, pruebas de estado, aguafuertes coloreados. Colección Héctor Barbenza

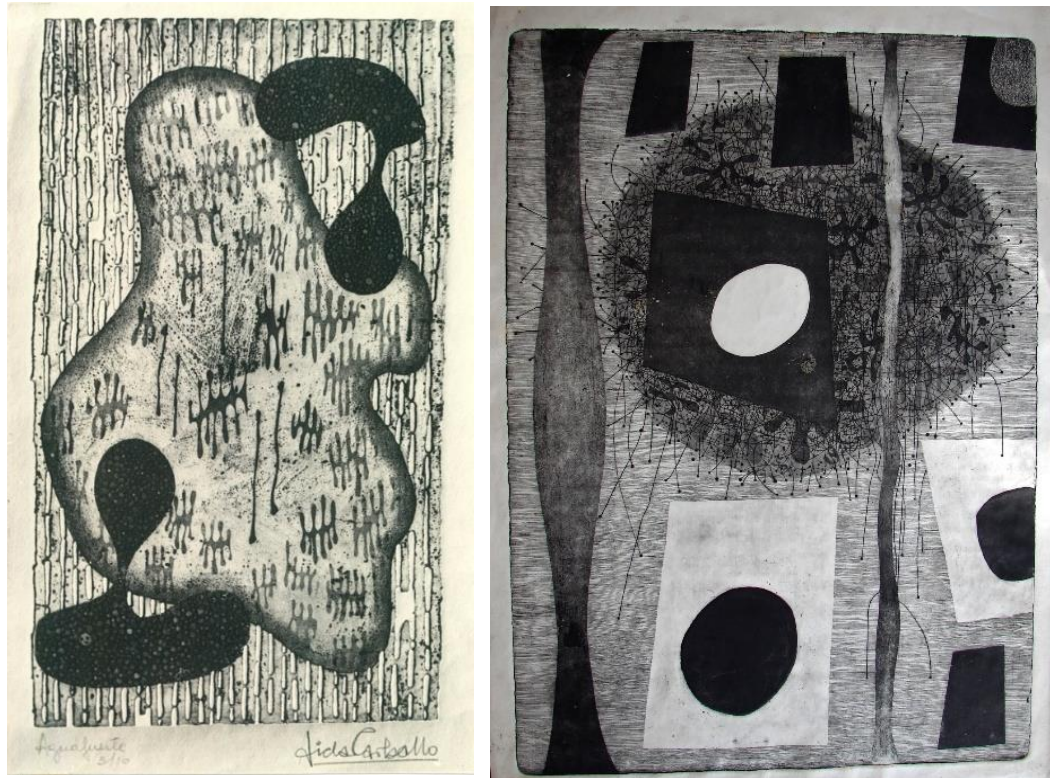


Fig. 64 y 65. Izq. a der.: A. C., s/t, s/f, aguafuerte, 3/10. Registro fotográfico leg. AC, MAMBA; Aída Carballo, s/t, s/f, aguafuerte-aguatinta. Colección Héctor Barbenza

y figurativa del grabado y una autorreferencialidad en las formas y recursos visuales.²⁹³ En la primera, diversas figuras en distintas 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 se irradian también finas líneas. Al interior de algunas figuras, unas rugosidades sobresalen con varios milímetros de espesor (fig. 68). El negro profundo de estas formas contrasta con el trapecio que mantiene



Fig. 66. *Pasar mágico*, [1961], aguatinta. Catálogo ilustrado *L SN de Artes Plásticas*. Buenos Aires, Ministerio de Educación y Justicia, 1961, p. 211

²⁹³ En 1961 además, se presenta con un aguafuerte titulado *Pasar al Salón de Mar del Plata*. Lamentablemente no he encontrado un ejemplar de dicha estampa ni un registro visual de esta. Por la similitud de títulos, es posible suponer que también se trató de una imagen no figurativa.



Fig. 67. A. C.,
Pasar con pelos,
1959, grabado
gofrado, 6/10.
Colección
MNBA, n°11533

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. 69). 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”. 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

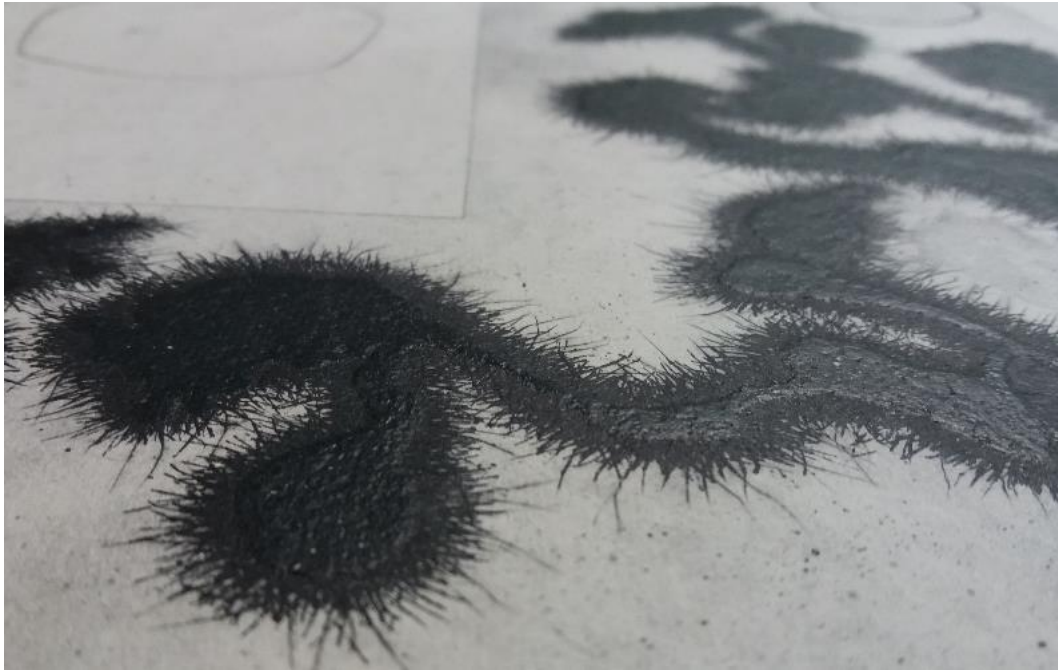


Fig. 68. Vista rasante de rugosidades en *Pasar con pelos*. Colección Héctor Barbenza

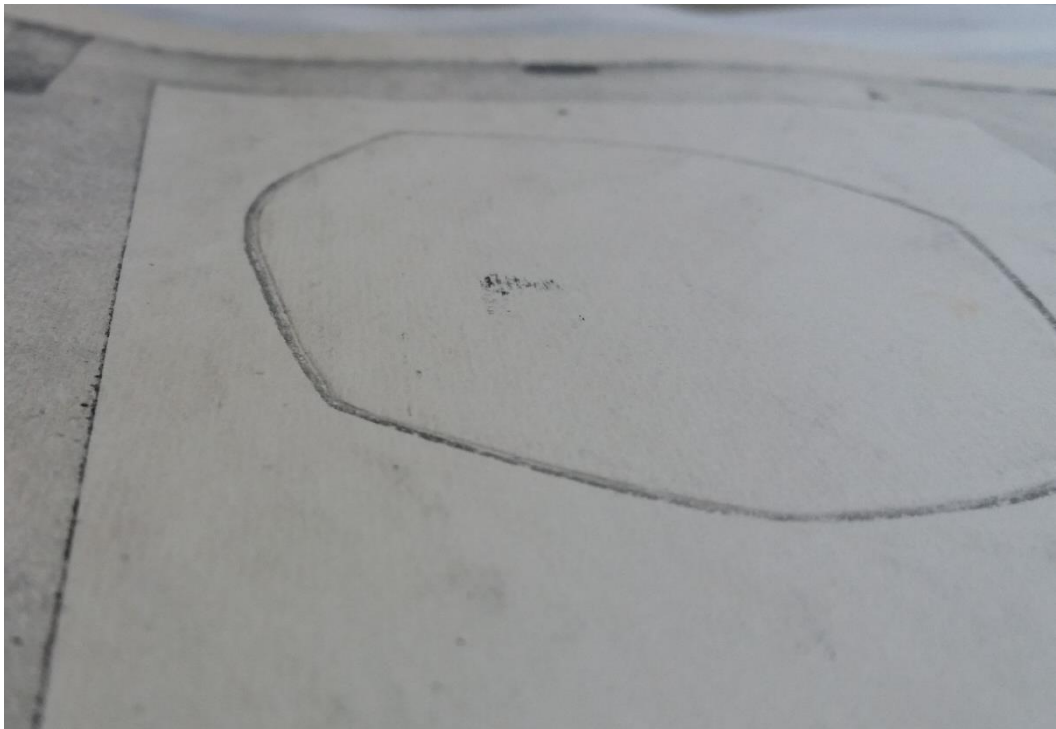


Fig. 69. Vista rasante de figura circular en *Pasar con pelos*. Colección Héctor Barbenza

relieves en el papel “más sobresaliente que lo normalmente necesario”.²⁹⁴ 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, logra evidenciar la presencia del soporte y destacar la materialidad del papel. También conocido como gofrado, el efecto no era, en palabras de Carballo, “una invención absolutamente nueva”,²⁹⁵ de hecho, como se describe más adelante, López Anaya venía incursionando en este procedimiento desde hacía unos años. En el caso particular de Carballo, que 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.²⁹⁶

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.²⁹⁷ Beatriz Juárez, por ejemplo, quien en 1954 había obtenido el Gran Premio de Honor en el SN de Dibujo y Grabado con *Del antiplano* (xilografía), en 1956 presenta la cincografía *Gris y negro* (fig. 70).²⁹⁸ A su vez, Ana María

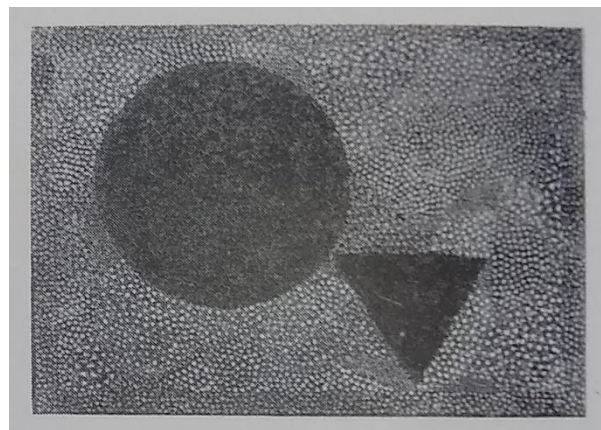


Fig. 70. Beatriz Juárez, *Gris y negro*, s/f, xincografía. Catálogo ilustrado XLV SN de Artes Plásticas. Bs. As., Min. de Educación y Justicia, 1956, p. 68

²⁹⁴ *Ibidem.*

²⁹⁵ *Ibidem.*

²⁹⁶ María Amalia García, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos aires, Siglo XXI, 2011.

²⁹⁷ Silvia Dolinko, *Arte plural: el..., op. cit.*, pp. 113-141.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 84. Beatriz Juárez (Buenos Aires, 1911-1987) fue una grabadora formada en la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader” y en la ESBA, de donde se recibió de Profesora Superior del Taller de Grabado en 1945.

Moncalvo, comenzó a grabar composiciones donde ensayaban superposiciones de líneas y planos (fig. 71).²⁹⁹ Fernando López Anaya, quien desde hacía algunos años ya 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 llevaron a imprimir estampas con volumen y en muchos casos sin entintar, desligándose de la ilustración.³⁰⁰ Por su parte, en su primer exposición individual en 1956, Mabel Rubli expuso -entre estampas de figuras lineales con fondos de planos grises (fig. 72)- dos grabados abstractos que revelan sus incipientes



Fig. 71. Ana María Moncalvo, Abstracción n°4. Colección Palais de Glace

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 (fig. 73).³⁰¹ 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 estudiaría en 1959 al radicarse en París.³⁰²

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. En el caso de

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 119. 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 N°5 “Fernando Fader” entre 1935 y 1940. En 1944 egresó como Profesora Superior del Taller de Grabado en la ESBA con el Premio Mitre (medalla de oro). Fue profesora en las ENBA “Prilidiano Pueyrredón” y “Manuel Belgrano”, y en la Universidad Nacional de La Plata.

³⁰⁰ *Ibidem*, pp. 130-132.

³⁰¹ Mabel Rubli (Buenos Aires, 1933) es una grabadora que entre 1948 y 1958 estudió en las ENBA “Manuel Belgrano” y “Prilidiano Pueyrredón” y en la ESBA. Para la investigación doctoral se propone profundizar en el estudio sobre los modos en que en particular Rubli, Moncalvo y Juárez han intervenido en tanto productoras culturales en el proceso de modernización e institucionalización de la disciplina.

³⁰² Silvia Dolinko, *Arte Plural: el..., op. cit.*, p. 118-120.

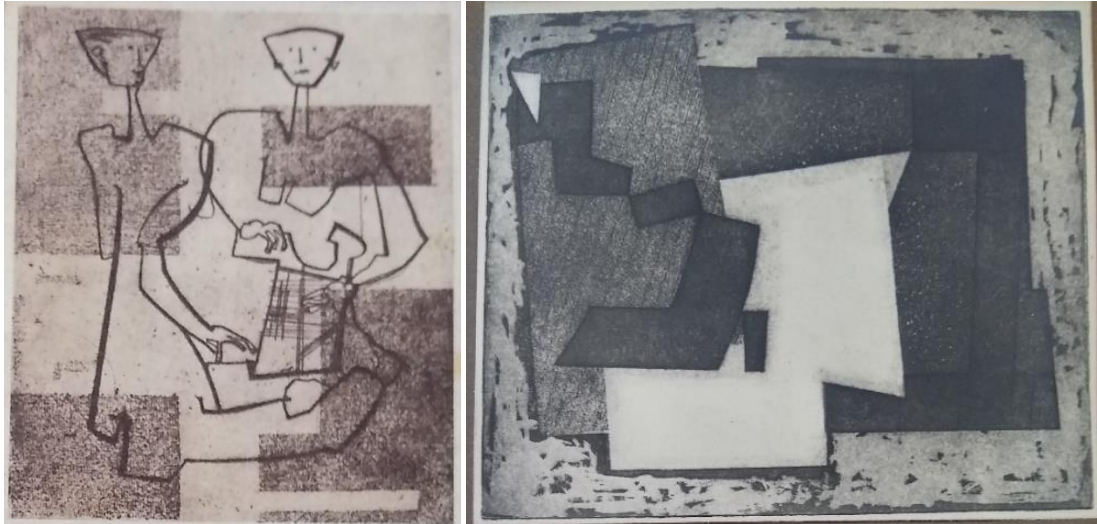


Fig. 72 y 73. Iz. a der.: Mabel Rubli, *Concierto de Lyra*, s/f, aguafuerte-aguatinta. S/t, *La Nación*, Bs. As., 21 de octubre de 1956; Sin datos, registro fotográfico Archivo Mabel Rubli

Carballo, cabe preguntarse entonces, en qué medida estas experiencias fueron procesos de negociación con el canon modernista que desestimó los enfoques narrativos.

Como se ha señalado en el primer capítulo, durante los meses 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 en la enseñanza de las artes aplicadas a la industria. Sin embargo, durante este tiempo además viajó a España y Portugal, y visitó el taller de Stanley Hayter en París a raíz de una invitación que le había hecho Julio Le Parc,³⁰³ quien también había obtenido una beca del Servicio Cultural Francés.³⁰⁴ Como se ha notado en el capítulo anterior, el artista había sido un estudiante activo durante el proceso de renovación curricular y docente en las ENBA, donde posiblemente se habían conocido con Carballo. Por esos años el grabador inglés y su Atelier 17, estaba obteniendo un creciente reconocimiento dentro del panorama cultural argentino.³⁰⁵ Hayter y Friedlander eran importantes referentes artísticos y docentes de la gráfica contemporánea. Así como sus estampas se exhibieron en Buenos Aires, la visita a sus

³⁰³ Rosa Faccaro, “Aída Carballo. El arte...”, *op. cit.*, pp. 39-40.

³⁰⁴ Julio Le Parc, *¡Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2019, p. 187.

³⁰⁵ Silvia Dolinko “Hayter with Airs of Tango. Presence and Impact of Atelier 17 on Argentine Printmaking in Mid-20th Century”, en AA.VV. *Atelier 17 and Modern Printmaking in America*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019, pp. 109-126.

talleres fue algo frecuente entre 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.³⁰⁶ López Anaya, Juárez y Moncalvo, viajaron a la capital francesa en 1955, ocasión en la que la prensa argentina señaló la visita al taller de Hayter.³⁰⁷ Moncalvo, por su parte, volvió para asistir como estudiante entre 1966 y 1967.³⁰⁸ Por su parte, al ser consultada años después por la experiencia en el Atelier 17, Carballo 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”.³⁰⁹

En tal sentido, Carballo conoció la producción de quienes eran los referentes del grabado moderno internacional y exploró con las modalidades gráficas experimentales. Pero no le interesó continuar profundizando en el tipo de indagaciones e imágenes que venían produciendo tanto los grabadores europeos como sus colegas argentinos. 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 del Primer Salón del Centro Argentino de Grabadores Modernos en la Galería Peuser,³¹⁰ y al año siguiente de la exposición que organiza dicha asociación en la Galería Galatea.³¹¹ La estética con que el Centro configura las invitaciones a ambas muestra da cuenta que los ensayos con los elementos de la abstracción eran un lineamiento importante en la gráfica contemporánea. En 1961 la abstracción era ya una posibilidad más para los grabadores locales, siendo premiados en los salones y seleccionados para representar al país en el exterior. De hecho, en el SN de ese año el

³⁰⁶ 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 EEUU y su asistente quedaba a cargo en el Atelier 17.

³⁰⁷ Silvia Dolinko “Hayter with Airs...”, *op. cit.*, p. 109.

³⁰⁸ Fotocopia de certificado de estudio de Ana María Moncalvo en el Atelier 17 de Stanley Williams Hayter, París, 6 de febrero de 1967 (carpeta 5, archivo Ana María Moncalvo, MNG).

³⁰⁹ Rosa Faccaro, “Aída Carballo. El arte...”, *op. cit.*

³¹⁰ La exposición de la asociación presidida por Albino Fernández y con 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. Folleto exposición *Primer Salón del Centro Argentino de Grabadores Modernos* (leg. AC, MAMBA).

³¹¹ La muestra incluyó además grabados de Juárez, Moncalvo, Alda María Armagni, Oscar Leyva, Laico Bou, Domingo Bucci, Miguel Ángel Elgarte y Enrique Peycere. Tarjeta exposición del Centro Argentino de Grabadores Modernos, Buenos Aires, Galatea, del 13 al 25 de abril de 1959 (leg. AC, MAMBA).

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 otorgado a la xilografía *La flor* de Juárez.³¹² 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 incursionó en las posibilidades de la abstracción continuó produciendo obras figurativas y presentándose a salones oficiales con dichos trabajos (ver Anexo 1.1). Si bien se aleja de la figuración para incursionar en nuevas posibilidades, su experimentación con el material y el lenguaje gráfico, en un momento de 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 término de obtención de premios-, resultan significativas en tanto reafirman el desarrollo de una producción anclada en la tradición narrativa y figurativa del grabado. Al año siguiente presenta una serie de litografías desechando la poética abstracta, que no será vuelta a exhibir salvo en su primera muestra retrospectiva en 1969.³¹³

2.3 Testimonios sobre piedra y metal

Quiero ser testimonio de mi época y de mí misma. Soy testimonio de una época y un lugar, de esta ciudad en los que me ha tocado vivir. Está bien: la técnica da recursos increíbles, pero los recursos técnicos son utilizables como otros tantos.³¹⁴

En 1963 la Mesa de Grabadores presentó la primera carpeta litográfica editada por la agrupación liderada por Alfredo de Vincenzo y Carballo.³¹⁵ Se trataba de *De los locos*,

³¹² Catálogo *L SALÓN NACIONAL de Artes Plásticas*, Buenos Aires, Min. de Educación y Justicia, 1961.

³¹³ Fotocopia del catálogo *Aída Carballo* en *Diario...*, *op. cit.*

³¹⁴ Osvaldo Seiguerman, "Lo real y...", *op. cit.*

³¹⁵ "Carpetas", *El gato negro. Boletín de la mesa de grabadores*, Buenos Aires, n°1, octubre de 1963 (FD AC, CEE). En uno de los textos publicados en el boletín se señala que, así como el nombre de la agrupación remitía a la mesa de café donde solía encontrarse "un grupo de grabadores" que "se lanzó nostálgico a las calles de la ciudad" la publicación tenía la intención de "sacar desde la intimidad del taller a las nuevas generaciones de grabadores". Aunque se desconoce con exactitud quienes integraban la mesa, el boletín estaba dirigido por de Vincenzo y Carballo. Asimismo, algunos anuncios al interior,

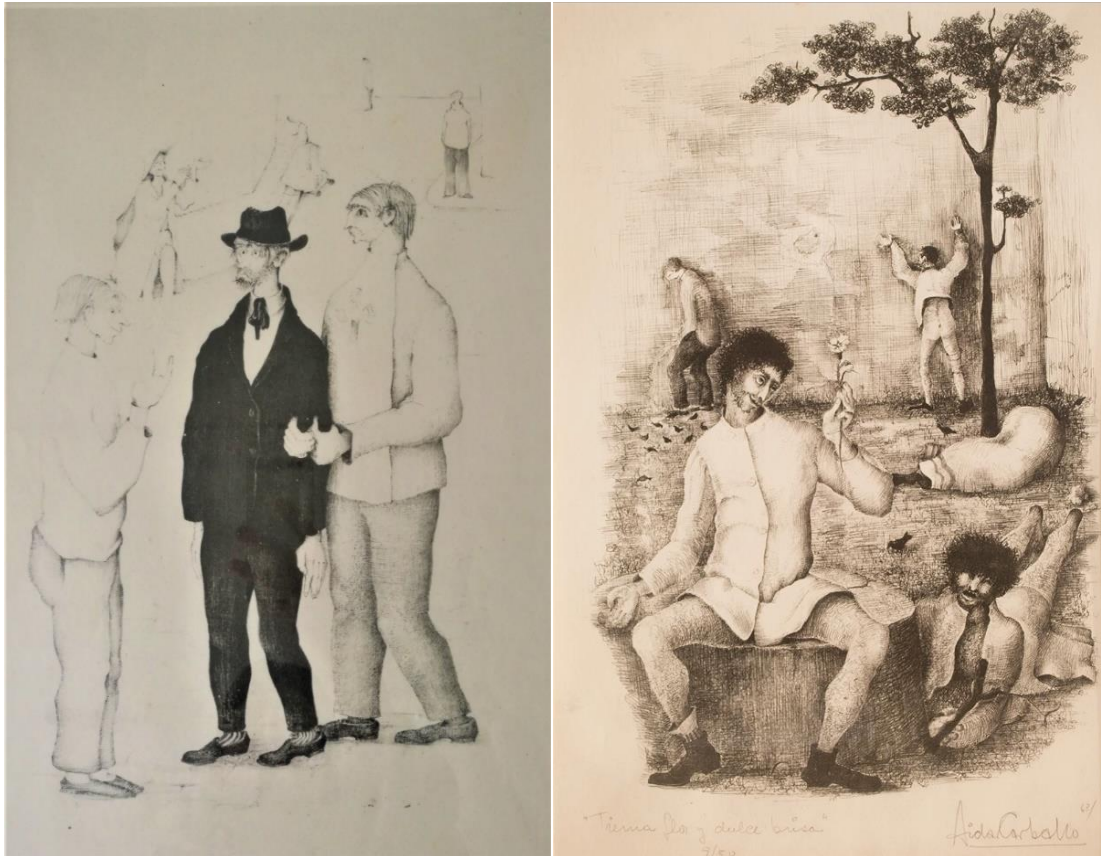


Fig. 74 y 75. Izq. a der.: A. C., *El señor, señor, entra en la casa de los locos*, 1963, litografía, 1/50. Colección Héctor Barbenza; A. C., *Tierna flor y dulce brisa*, 1963, litografía, 9/50. Colección Galería Mutualart, <https://www.mutualart.com/Artwork/-Tierna-flor-y-dulce-brisa-/2CFF5F51B8D4856E> (acceso: 29/01/2021).

que contenía las estampas: *El señor, señor, entra en la casa de los locos*, *Tierna flor y dulce brisa*, *La luz y la voz*, *Quieta meditación*, *La lombriz es una pariente leve de la locura*, *Las extrañas voces de la morada de las locas* (fig. 74-79). Las composiciones incluidas en la carpeta presentan a los personajes en diversas y extrañas circunstancias. Algunos disfrazados, otros semidesnudos, hay quienes sostienen algún objeto en particular, pero todos se presentan ensimismados en su propio espacio, sin interacción.

Dentro de la carpeta, se leía un texto firmado por Julio E. Payró. Figura clave en la formación de historiadores de arte a partir de su actividad universitaria,³¹⁶

como la actuación de Albino Fernández en España y la reproducción del programa organizado por Oscar Pécora en 1963, permiten inferir que la integraban un núcleo de grabadores modernos vinculados también a estas personalidades. Del mismo modo, se desconoce si la agrupación llegó a editar otro número.

³¹⁶ Carla García y Ana Schwartzman, “Historia del arte...”, *op. cit.*, p. 54. Un análisis crítico sobre la producción de Payró en: Juan Cruz Andrada y Catalina Fara, “Julio E. Payró”, en Sandra Szir y María Amalia García (edit.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar del arte. Argentina – siglo xx*. Buenos Aires, Eduntref, 2017, pp. 267-272.

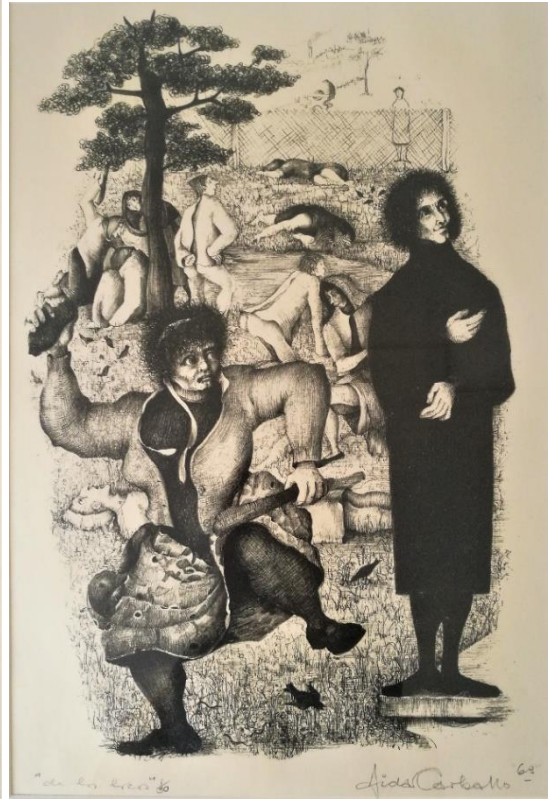
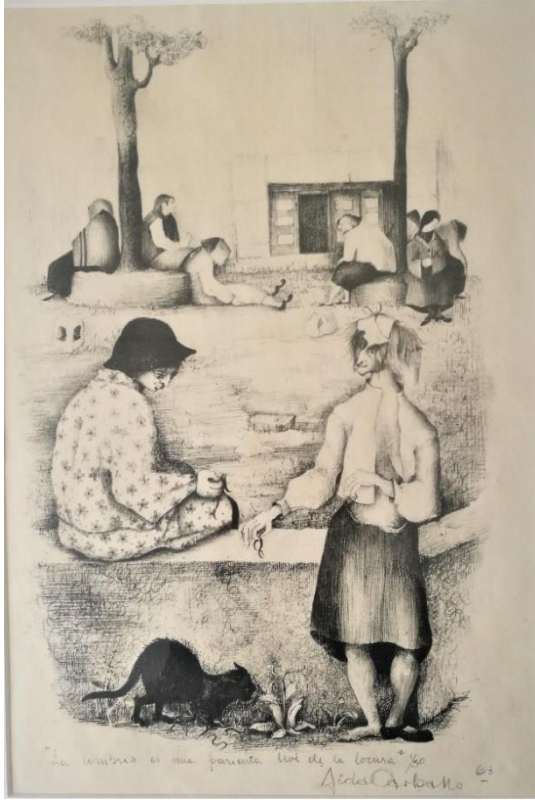


Fig. 76 y 77. Izq. a der.: A. C., *La lombriz es una pariente leve de la locura*, 1963, litografía, 1/50; A. C., *Las extrañas voces de la morada de las locas*, 1963, litografía, 1/50. Colección Héctor Barbenza

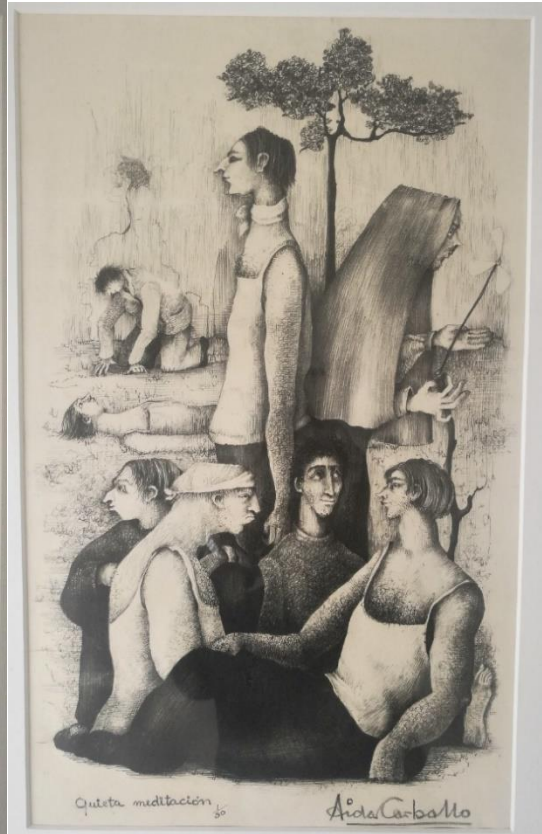
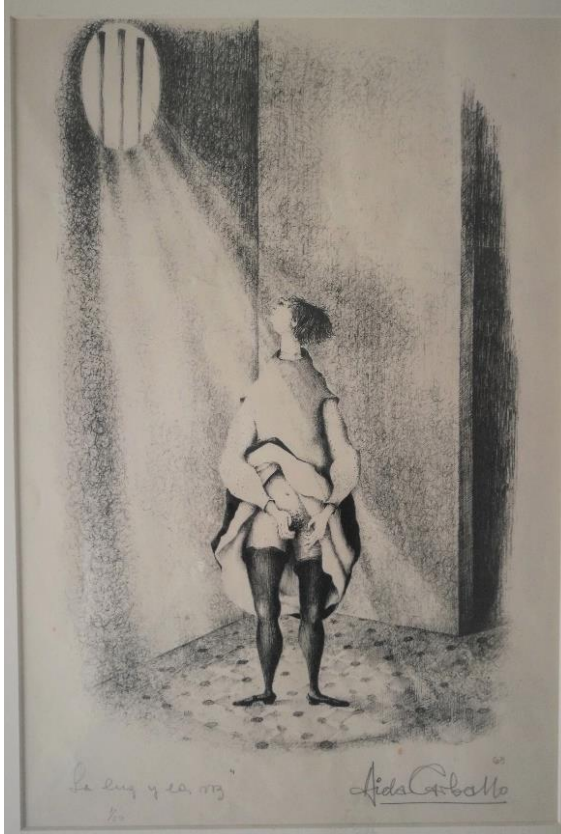


Fig. 78 y 79. Izq. a der.: A. C., *La luz y la voz*, 1963, litografía, 1/50; A. C., *Quieta meditación*, 1963, litografía, 1/50. Colección Héctor Barbenza

además de dedicarse a la crítica de arte, desde 1958 formó parte del directorio de la Comisión de Artes Plásticas del FNA. Por consiguiente, que el texto fuera escrito por Payró no era un detalle menor para acrecentar y consolidar el prestigio de Carballo. *Introito para la carpeta de los locos* inicia señalando el “renacimiento de la litografía”, continúa identificando a la artista como “eximia litógrafa” y finaliza indicando que desde Lino Enea Spilimbergo “no habíamos visto en la estampa argentina obras de resonancia humana comparables a la de esta creación de Aída Carballo”,³¹⁷ inscribiendo de este modo a la grabadora dentro de la tradición artística nacional con un claro linaje paterno, asunto que es analizado en profundidad en el tercer capítulo.

Respecto del proceso de revalorización en el contexto local, tal como Payró asentó, la grabadora argentina tuvo un rol significativo, siendo esta serie de obras probablemente la más conocida. Esa técnica gráfica, privilegiada durante el siglo XIX por sus ventajas de multiplicación y con una larga tradición de producción de imágenes en el país de la mano inicialmente de César Bacle y Andrienne Macaire,³¹⁸ había caído en desuso con la introducción del procedimiento mecánico del fotograbado. No obstante, desde la ESBA, con Guido a la cabeza, se había continuado enseñando y trabajando la piedra calcárea.³¹⁹ En efecto, en la parte posterior de la carpeta, un enunciado que introduce los datos de tiraje e impresión litográfica y tipográfica señala que la carpeta “pretende continuar la tradición litográfica porteña”.³²⁰ Lejos de la reproducción de imágenes en folletos, libros, láminas y publicaciones, la técnica estaba para esta época siendo revalorizada en el medio artístico internacional. Un proceso de creciente interés al que muchas norteamericanas contribuyeron como docentes, siendo quizás la más reconocida e influyente June Wayne con el Tamarind Lithography

³¹⁷ Julio E. Payró, “Aída Carballo” en *De los locos*. Buenos Aires, Ediciones de la Mesa de Grabadores, Colección Litografías, septiembre 1963 (colección Héctor Barbenza). Una transcripción del texto completo puede verse en el Anexo 2.1.

³¹⁸ Georgina Gluzman, Lia Munilla Lacasa y Sandra Szir, “Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838), *Separata*, año XIII, núm. 18, diciembre de 2013, pp. 3-16.

³¹⁹ Grabadores allí formados publicaron carpetas litográficas durante la década del cuarenta editadas por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires Tal es el caso de Hemilce Saforcada con *Niños y Juegos* (1948) y Rodolfo Castagna, quien luego sería docente de la casa de estudios, con *Lugares y recuerdos* (1947).

³²⁰ Carpeta *De los locos*. Buenos Aires, Ediciones de la Mesa de Grabadores, Colección Litografías, septiembre 1963 (colección Héctor Barbenza). Mientras la tipografía había sido impresa por la Imprenta Fontana, la tirada litográfica había sido realizada por Vacaicoa y Cía.

Workshop. La institución que abrió en 1960 en Los Ángeles,³²¹ era conocida por Carballo, al menos, por su variedad y calidad de papeles para grabado.³²²

Entre septiembre y octubre de 1963, Carballo decide alquilar una sala en la Galería Rioboo para poder exhibir las litografías de la carpeta acompañadas de otros aguafuertes y dibujos de la misma serie.³²³ La muestra “La casa de los locos” obtiene muy buenas críticas “a pesar de que el arte abstracto estaba en plena eclosión”³²⁴ en palabras de la grabadora. La calidad de sus estampas así como “la notable fuerza expresiva”³²⁵ de sus obras es destacada con insistencia. Un ejemplar del aguafuerte-aguatinta *Benito, Dios te mira* (fig. 80) fue exhibido en dicha ocasión y otro fue presentado en el LII SN de Artes Plásticas, obteniendo el Premio Crítica de Arte. En primer plano, el tronco de un árbol marca el eje vertical dividiendo exactamente en dos la estampa. Sobre la copa del árbol, un muchacho, que se aferra a la rama donde apoya sus pies desnudos, mira hacia fuera del plano. Luego, nuevamente un muro que cierra el espacio adquiere protagonismo. A lo largo del paredón se disponen diversos personajes, el graffiti que da lugar al título y unas facciones dibujadas configuran un rostro que “observa” a las personas, revelando la cuestión de la mirada como motivo central de la imagen. Detrás, el perfil de la ciudad oscura, que puede ser observada desde adentro y a la vez espía lo que sucede dentro del muro, recuerda que estos espacios marginales también forman parte de la urbe.

En ocasión de la muestra, la prensa señaló cómo la artista lograba trasladar al espectador a un submundo de horror y espanto pero también de esperanza.³²⁶ La grabadora nos relata en cada imagen anécdotas y situaciones particulares de cada interne, imaginadas o quizás conocidas para ella, representando a personas marginadas

³²¹ Cf. Cori Sherman North y Susan Teller, “Running the Presses. Women printmakers as teachers, 1945-1960”, en Elizabeth Seaton (edit.), *Paths to the ...*, op. cit., p. 65-81.

³²² Folletos *The beauty and longevity of an original print depends greatly on the paper that supports it*, Los Ángeles, Tamarind Lithography Workshop INC., agosto 1970 y *Revised Price List*, Los Ángeles, Tamarind Lithography Workshop INC., julio de 1970 (FD AC, CEE).

³²³ Recibo a A. C. de Galería de Arte Rioboo, Buenos Aires, 17 de abril de 1963 (FD AC, CEE).

³²⁴ “Aída Carballo quiere crear sin teorías ni prejuicios”, *Los Andes*, Mendoza, 10 de diciembre de 1965 (FD AC, CEE).

³²⁵ “Visitando Exposiciones”, *Noraltí*, Buenos Aires, 11 de octubre de 1963 (FD AC, CEE).

³²⁶ “Visitando Exposiciones”, op. cit. y “Acontecer artístico. Aída Carballo”, *Clarín*, Buenos Aires, 3 de octubre de 1963, p. 7.



Fig. 80. *Benito, Dios te mira*, aguafuerte impreso por Gabriela Aberastury a partir de la chapa de A. C. Colección de Hilario Artes Letras Oficios

de la sociedad pero también a quienes ven el mundo con otros ojos: en particular sus enajenamientos y concentración en ciertas acciones u objetos dan cuenta de ello. En tal sentido, los dibujos realizados por Carballo durante su internación en el Hospital



Fig. 81-84. A. C., apuntes de internación, lápiz sobre papel, 1955.
Colección Héctor Barbenza

Moyano a mediados de 1955 (fig. 81-88), son testimonios de su observación y toma de apuntes de las poses corporales, actitudes, vestimentas y actividades de las internas, que construyen en su conjunto una galería de personajes anónimos. Sin embargo, las litografías, con composiciones complejas que incorporan a personajes masculinos, no son una mera copia de estos dibujos. Si bien el monocromo de sus estampas le otorga



Fig. 85-88. A. C., apuntes de internación, lápiz sobre papel, 1955. Colección Héctor Barbenza

la seriedad que el asunto merece, el dramatismo de las imágenes desoladoras se descomprime en los grabados con los profusos detalles que refieren a la vida cotidiana: las flores que nacen en el borde de los muros, el gato que se acerca, el interno que baila. El crítico de arte Teodoro Craiem señaló en relación con los aguafuertes, pero en particular sobre *Benito, Dios te mira*, que “en general, aún ‘documentan’ situaciones, aún ‘presentan’ hechos, con humor, con ironía, con amarga piedad”.³²⁷ Atributos como estos fueron los señalados por Payró para asociar su producción a lo grotesco e ingenuo de El Bosco y Brueghel, correlación que Carballo no refirió, aunque sí optó por nombrarlos en alguna ocasión como maestros, resaltando “la

³²⁷ Teodoro Craiem, “Aída Carballo”, *Propósitos*, Buenos Aires, 10 de octubre de 1963 (FD AC, CEE).



Fig. 89 y 90. Izq. a der.: Martín Schongauer, *De gevangenneming* (c. 1470/1490) y *De gevangenneming* (c. 1470/1490). Colección Rijksmuseum (Ámsterdam), <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-1003> (acceso: 12/12/2020)

simplicidad y lo cerrado de sus formas”.³²⁸ Es en estas características, así como la crudeza de las escenas, la resolución del trazo, el agrupamiento de personajes por proximidad, la resolución de los rasgos de los rostros y también en la presencia de finos árboles que acompañan la verticalidad de la mayoría de las composiciones de la serie, que es posible pensar que la gráfica del Renacimiento nórdico haya operado como referente en la obra de Carballo. En particular, el grabado clásico alemán, al que en su programa de Historia del Grabado en la “Prilidiano Pueyrredón” le dedicó un lugar considerable.³²⁹

Aunque la resolución espacial y ciertas facciones en los rostros podrían evocar algunas estampas de Martin Schongauer (fig. 89 y 90) -referente ineludible en los clásicos manuales de grabado y que también era estudiado en su programa sobre historia de la disciplina-³³⁰ no sucede lo mismo si consideramos el predominio de las cuidadosas tramas lineales utilizadas en la construcción visual de las xilografías y los

³²⁸ Inés Malinow, “dice Aída Carballo...”, *op. cit.*, p. 85. Un análisis sobre los artistas varones señalados como maestros de su producción en el Capítulo 3.

³²⁹ Si en primer año propuso dedicarle dos capítulos de diez, en segundo año uno de seis. Cf. A. C., “1º Año. Programa ‘Historia del Arte del Grabado’”, s/f [1959]; A. C., “Historia del Grabado 2º Año”, S/F [1959] (FD AC, CEE).

³³⁰ De hecho, Schongauer no sólo aparece en la bibliografía de referencia del programa Historia del Grabado de Carballo, sino también en clásicos manuales de la disciplina que se publicaron a mediados de siglo en Argentina, como el de Robert Bonfils y el de Gustavo Cochet, quienes también tomaron como referencia bibliografía europea. Cf. Robert Bonfils, *Iniciación al grabado*. Buenos Aires, Poisedon, 1945; Gustavo Cochet, *El grabado. Historia y Técnica*. Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1947.



Fig. 91. Detalle en *Benito, Dios te mira*, aguafuerte impreso por Gabriela Aberastury a partir de la chapa de A. C. Colección de Hilario Artes Letras Oficios

grabados al buril de los s. XV-XVI. Carballo, además de incorporar las características líneas del aguafuerte, integra en sus estampas la posibilidad propia del aguainta - técnica desarrollada en el siglo XVIII³³¹ de crear grises y atmósferas. A su vez, hace uso de la “litografía con sus múltiples posibilidades de expresión espontánea”.³³² Esto es, la posibilidad de reproducir los caracteres del dibujo -ya que se trabaja directamente sobre la piedra litográfica con pincel, pluma o lápiz graso-.

De esta manera, en la serie *De los locos*, haciendo uso de distintas técnicas tradicionales, daba cuenta de un tema cercano a su trayectoria biográfica retomando ciertos signos propios de su tiempo. Por ejemplo, poniendo en juego la palabra escrita a modo de graffitis. Tal es el caso de *Benito, Dios te mira* como de *Deteneos: entráis en la morada de Caballero* (1963, aguafuerte-aguatinta). En ellos además recuperó los recursos abstractos explorados en los años previos en la impronta figurativa de las ramas y en el contorno de la ciudad y el cielo, en el caso del primero (fig. 91), y sobre los muros y el piso, en el segundo (fig. 92). En éste último, así como en el bonete de papel de periódico se alcanza a leer “razón”, de entre el caos gráfico de la pared se observan desde una cita al Quijote de la Mancha,³³³ cálculos matemáticos, nombres

³³¹ Arthur Hind, *A history of engraving and etching. From the 15th century to the year 1914*. Nueva York, Dover Publications, 1963.

³³² A. C., *La estampa original...*, p. 24.

³³³ “Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete.” Miguel de Cervantes, Primera Parte, Cap. VIII, en *El ingenioso Hidalgo. Quijote de la Mancha*. Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica Barcelona, 1998.

<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm> (acceso: 12/02/2021).

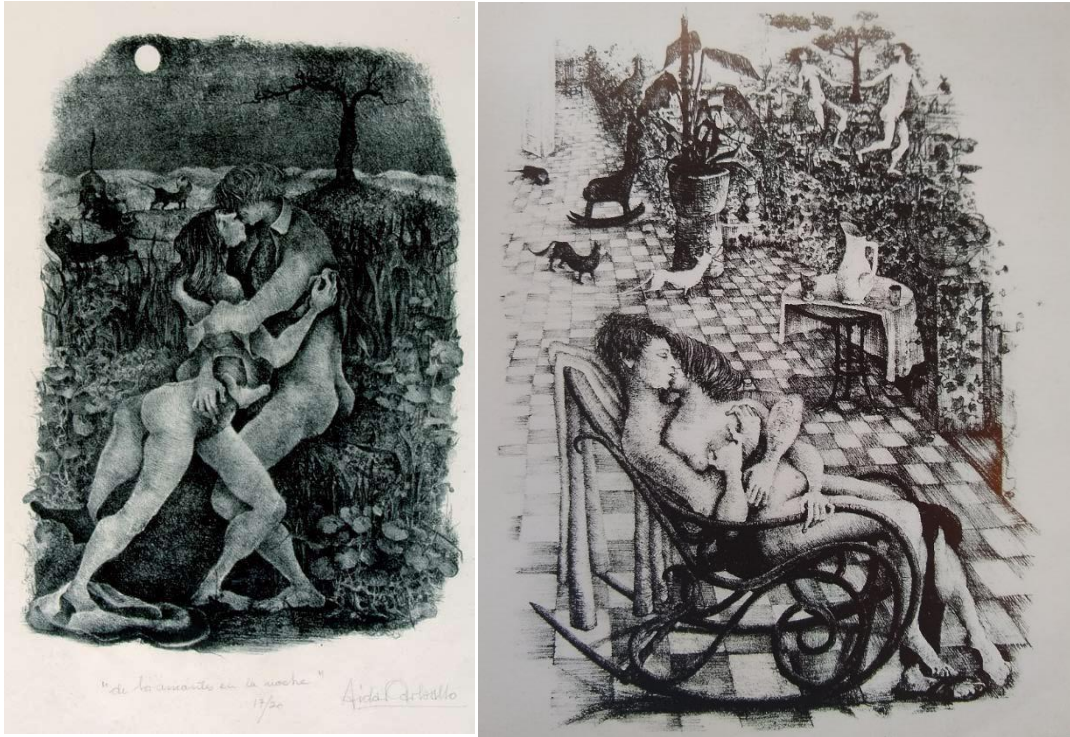


Fig. 93 y 94. Izq. a der.: A. C., *De los amantes en la noche* (1965, litografía, 17/20). Gabriela Vicente Irrazábal (cur.), *Aída Carballo (1916..., op. cit., p. 20; Amantes en la mecedora* (1965, litografía, 17/20). Colección particular

propios y frases como “viva la especie animal” y “nosotros somos cuerdos”, hasta alusiones históricas como la esvástica, que, en el contexto de la temática de la serie, podríamos entender como símbolo de la locura a la que puede llegar la humanidad.

En octubre de 1965, Carballo presentó en la Galería Proar su segunda carpeta litográfica, *De los amantes*, editada esta vez por el reconocido bibliófilo César Paluú, quien le prestaba su galpón metalúrgico en Barracas. La edición incluía la estampas conocidas luego como *De los amantes en la noche*, *Amantes en la mecedora*, *Manzanas de Río Negro*, *Amantes en los jardines*, *De los amantes en la ribera I* y *De los amantes en la ribera II* (fig. 93-98) y el poema *Suave encantamiento* de Macedonio Fernández.³³⁴

³³⁴ Ni en el catálogo ni en las litografía consignó títulos individuales, pero en las dos exposiciones retrospectivas que organizó en 1969 y 1982 las nombró de esta manera. En la muestra de 1965 se exhibieron además 5 dibujos y 4 planchas que correspondían a las ilustraciones que había realizado para el libro *Beatrices* de César Fernández Moreno. Catálogo *Aída Carballo expone su serie “De los amantes”*. Buenos Aires, Galería Proar, del 25 de octubre al 13 de noviembre de 1965; fotocopia del catálogo *Aída Carballo en Diario..., op. cit.*; catálogo *Aída Carballo. Muestra retrospectiva..., op. cit.*



Fig. 95 y 96. Izq. a der.: A. C., *Manzanas de Río Negro*, 1965, litografía; *Amantes en la ribera I*, 1965, litografía. Catálogo *Aída Carballo muestra...*, op. cit.



Fig. 97 y 98. Izq. a der.: A. C., *Amantes en los jardines*, 1965, litografía; *Amantes en la ribera II*, 1965, litografía

Alejada de los desnudos académicos realizados durante sus años de formación y de la composición xilográfica de *Unos novios* (ver fig. 47), Carballo apela en estas estampas a la nueva cultura sexual. Iniciada en la década de 1960 y protagonizada por la juventud que en ese momento eran sus estudiantes, uno de sus signos era la aceptación pública del sexo prematrimonial, que vinculaba el acto sexual al amor y la responsabilidad.³³⁵ El desnudo ha sido uno de los géneros artísticos más transitados en Occidente. Sin embargo, el cuerpo desnudo femenino, históricamente abordado en el arte desde una visión externa al servicio del deseo masculino,³³⁶ aparece en sus litografías con una actitud activa respecto del acto sexual. El año anterior a la presentación de la carpeta en la galería Proar de la calle Florida, la joven artista Marta Minujín había ganado el Premio Nacional del Instituto Di Tella con la obra *¡Revúelquese y viva!* y durante los primeros meses de 1965 había presentado junto con Ruben Santantonín *La Menesunda*. Si la construcción de colchones desde su materialidad hasta la intimidad, el placer y la cotidianeidad, como ha señalado Gluzman, invitaba al público a habitar lúdicamente un espacio vinculado al acto sexual, *La Menesunda* “quebraba con las expectativas en torno a la relación entre mujer, arte y sexualidad”.³³⁷ En este clima de ideas, pero lejos de la sexualidad mercantilizada propia de la pornografía que durante esos años estaba en desarrollo, de la obra de artistas feministas que abordaron la sexualidad representando la genitalidad,³³⁸ y de las construcciones habitables de Minujín que presentan problemas estéticos de otro tipo, Carballo da cuenta de una sexualidad asociada a la ternura, introduciendo así una iconografía inusitada en el grabado de corte tradicional.

Los escenarios que construye en las seis estampas contrastan en general con las representaciones urbanas y hospitalarias, y en particular, con las personas inscriptas en dichas imágenes, quienes a pesar de compartir ambiente y circunstancias por lo general no interactúan entre sí. En el caso de las escenas de *De los amantes*, abiertas pero íntimas, el vínculo entre las parejas y la naturaleza es constante. En forma de

³³⁵ Valeria Manzano, “Ella se va...”, *op. cit.*, p. 157.

³³⁶ John Berger, *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 2000 [1973].

³³⁷ Georgina Gluzman, “Algunos señalamientos de género en la obra de Marta Minujín”, en Claudia Oliveira (ed.), *Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado*, Rio de Janeiro, Literar, 2020, p. 7.

³³⁸ Francisco Lemus, “Frozen Sex de Minujín: antes censurada, hoy disponible”. DMAG, 2018, en: <https://dmagazine.com.ar/news/frozen-sex-de-minujin-antes-censurada-hoy-disponible/> (acceso: 12/11/2020).

tupida vegetación a la ribera del río o en el patio de una casa, los animales y la luz de luna, aludían a la condición “natural” del acto sexual.³³⁹ Además de la recurrente asociación con la naturaleza, sus representaciones se alinearon a ciertos códigos hegemónicos de belleza como los cuerpos blancos y jóvenes, y, en el caso de los varones, con sus melenas signos de la juventud. Pero, al mismo tiempo, se alejaron de otras idealizaciones corporales -presentando brazos y abdómenes abultados, así como vellos púbicos-, dando cuenta también de su experiencia como mujer heterosexual. Al respecto, posicionándose como persona con deseos, la autora señalaría años después que en la serie procuró

decir lo que pienso del amor. En realidad es el más hermoso de los juegos, el *error* de los seres humanos es haberle dado una plataforma moral; habría que ser capaz de aproximarse a él para gozarlo nada más, así sería maravilloso. Es un juego, en el gran sentido: yo he querido mostrar a parejas, deleitándose, con cabellos hermosos, con cuerpos bellos...como también se quiere tocar a un pájaro o a una mariposa cuando son atractivos.³⁴⁰

Respecto del “error” advertido por la creadora, la muestra no obtuvo el amplio reconocimiento que había logrado con su primer carpeta, suscitando “encontrados criterios, reservas y negaciones”,³⁴¹ especialmente provenientes de ámbitos más conservadores. Si bien en todos los casos se alabó la maestría de la artista, señalando los trabajos como “dignas muestras de las posibilidades de esta técnica para exigentes”³⁴² o del “más alto nivel de grabado argentino”,³⁴³ en algunos pocos artículos aparecen críticas a la elección del tema intentando inútilmente despegarse de las valoraciones ético-morales y apuntando “a proponer un moderado nivel de buen gusto

³³⁹ Esta vinculación se intensificó en una serie de lápices a color y acuarelas de fines de los setenta y principios de los ochenta en donde retoma el tema de los amantes, aunque en sus palabras “se parece sólo a la anterior en la temática [...] Los protagonistas son el polen, los insectos, los animales y los humanos”. “Aída Carballo en el país de la imaginación y la poesía”, *La Prensa*, 1 de abril de 1979 (carpeta A. C, archivo Palais de Glace). Parte de esta serie es el lápiz *Amantes y Bichos* (1978) exhibido en su retrospectiva en Fundación San Telmo en 1982. Catálogo *Aída Carballo muestra...*, *op. cit.* A su vez, en otras imágenes contemporáneas que probablemente pertenecen a esta segunda edición de la temática, incorpora además de elementos naturales personajes fantásticos, como las hadas, tal es el caso de *El eros cultural* (1980, lápiz y acuarela). Cf. Osvaldo Seiguerman, “Lo real y...”, *op. cit.*

³⁴⁰ Inés Malinow, “Dice Aída Carballo...”, *op. cit.*, p. 84-85. El destacado es mío.

³⁴¹ Cayetano Córdoba Iturburu, “Aída Carballo. Dibujos y grabados”, *El Mundo*, Buenos Aires, 6 de noviembre de 1965, p. 38.

³⁴² S/t, *El cronista comercial*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1965 (leg. AC, MAMBA).

³⁴³ “Calendario”, *Primera Plana*, Buenos Aires, del 2 al 8 de noviembre de 1965, p. 2. Véase también: “Aída Carballo”, *Argentinisches Tageblatt*, Buenos Aires, 31 de octubre de 1965 (leg. AC, MAMBA).

en las exposiciones”.³⁴⁴ Posiblemente serían argumentos similares los esgrimidos por María Emilia Green Urien cuatro años después al ver las litografías de *De los amantes* montada en la sala Carlos Morel ubicada en el hall de entrada del Teatro Municipal General San Martín. Luego de la visita de la esposa del entonces presidente de facto Juan Carlos Onganía, quien llevaba adelante una campaña de moralidad que buscaba regular actividades recreativas y la sexualidad de la juventud,³⁴⁵ se solicitó a Carballo retirar estas obras que se encontraban en el espacio más visible del Teatro. Al negarse a descolgar esos grabados que formaban parte de su primera retrospectiva, la muestra se levantó completa. Paradójicamente, semanas después el Círculo Femenino decidió otorgarle el Premio “Venus Dorada” por su actuación en las Artes Plásticas, como “reconocimiento a su trayectoria, talento, valores morales y espirituales”.³⁴⁶

En 1965, la exposición *De los Amantes* se había inaugurado un día después del cierre de la primera exhibición del Club de la Estampa, realizada también en la Galería Proar en 1965, espacio que fue su primera sede.³⁴⁷ La agrupación, en su búsqueda por una democratización del grabado, además de realizar exposiciones editó xilografías mensuales de las que se hacían impresiones de 500 ejemplares con el fin de circular a bajo costos estampas originales en una época en que los grabadores, en palabras de Albino Fernández “hacían muy pocas copias no más de 10, cuando no hacían 2 y eran para enviar al Salón Nacional, y otros Salones”.³⁴⁸

Respecto de los espacios de circulación y tirajes, para mediados de la década del sesenta, el aguafuerte ya no era la técnica más enviada y exhibida en el SN como

³⁴⁴ E.R. [Ernesto Ramallo], “Aída Carballo”, *La Prensa*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1965 (FD AC, CEE). Otro comentario de tono similar en: “Calendario”, *op. cit.*

³⁴⁵ Valeria Manzano, “Ella se va...”, *op. cit.* p. 179.

³⁴⁶ Carta a A. C. del Círculo Femenino, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1969 (FD AC, CEE). La fecha de cierre de la muestra continúa siendo desconocida. Sin embargo, fuentes hemerográficas señalan que la visita de Green Urien se produjo el 12 de noviembre. “Entregaron al Museo Sívori 80 obras de Mariette Lydis”, *Clarín*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1969, p. 20.

³⁴⁷ Mientras la exposición de Carballo se inauguró el 25 de octubre, la del Club se desarrolló entre el 4 y el 24. “¿Conoce el Club de la Estampa?”, *El Mundo*, Buenos Aires, 5 de diciembre de 1965 (archivo Mabel Rubli).

³⁴⁸ Jerónimo Zamora, “El grabador [Entrevista a Albino Fernández]”, *Nolyx anitnegra. Boletín informativo de Xylon Argentina*, Buenos Aires, año 6 núm. 16, marzo 1997, p. 5. El Club estaba constituido por De Vincenzo, Abel Bruno Versacci, Mabel Rubli, Daniel Zelaya, Norberto Onofrio, y que luego de su fundación se incorporaron: Carballo quién había sido invitada desde la primera reunión, Rebuffo, Eduardo y Pompeyo Audivert, Alda María Armagni, y Américo Balán, entre otros. En sus proyectos, el Club aunó imágenes gráficas tradicionales con otras más innovadoras. En particular Carballo participó de algunas de las iniciativas de Fernández, como la Primera Bienal Internacional de Grabado donde obtuvo una distinción (ver Anexo 1.1). Sobre la conformación del Club y su proyecto en torno a la difusión del grabado, véase: Silvia Dolinko, *Arte plural: el..., op. cit.*, p. 278-284.

lo había sido al comienzo de la carrera artística de Carballo, ocupando su lugar como predilecta el grabado sobre madera.³⁴⁹ Aunque era consciente del decrecimiento del uso de la talla dulce y de la “la primacía de la xilografía [que] lo oculta un tanto”,³⁵⁰ Carballo continuó dando prioridad al metal grabado por la acción química de ácidos para los envíos a salones y premios. En estos espacios, históricamente la litografía no había tenido amplia presentación posiblemente por la escasa producción derivada de las complejidades técnicas y dificultad de acceso a las piedras.³⁵¹ En cambio, en sus carpetas (formato usual entre los grabadores), elige retomar la técnica litográfica.³⁵² Una decisión que podríamos entender alineada al potencial del procedimiento de lograr sutilezas en la resolución de la imagen y a soportar un tiraje más amplio -ya que si bien la xilografía también admite numerosas impresiones, la resolución de la imagen, limitada a líneas y planos, es más austera-. Efectivamente, de cada litografía de la carpeta *De los locos* se imprimieron 50 ejemplares, mientras que por las tallas dulces correspondientes a la misma serie como *Benito Dios te mira* y *Deteneos: entráis en la morada del Caballero*, 20 ejemplares en total. Del mismo modo, si de la piedra de *La cola* se imprimieron al menos 55 ejemplares, el resto de las chapas dedicadas a los pasajeros de colectivos se estamparon entre 7 y 10 ejemplares.³⁵³ En el caso de *De los amantes*, es significativo advertir que una primera litografía sobre la temática, cuyo

³⁴⁹ Entre 1956 y 1963, la técnica más exhibida en el principal salón del país fue la xilografía, luego de casi 42 años en que el aguafuerte había sido la preferida (la única excepción fue la edición de 1954 del SN de Dibujo y Grabado en donde se presentaron 33 aguafuertes, 32 xilografías y 36 monocopias). Cf. Catálogos del SN 1911-1963.

³⁵⁰[A. C.], “Grabado Talla Dulce”, mecanografiado, s/f, p. 1. (FD AC, CEE).

³⁵¹ Incluida en el reglamento desde la primera edición del SN, entre 1911 y 1949 se presentaron sólo doce litografías, a partir de 1950 comenzarán a exhibirse más frecuentemente, aunque en notable minoría respecto de los aguafuertes y xilografías. Cf. Catálogos del SN 1911-1963.

³⁵² A modo de ejemplo de lo habitual que era el formato, en 1963 además de la exposición de treinta carpetas de grabados editadas por Emilio Ellena en el MNBA -conformado mayoritariamente por xilografías-, *El gato negro* anunció bajo el título “Carpetas” a *De los locos* y una segunda compilación litográfica de la agrupación con estampas de de Vicenzo y una presentación de Vicente P. Caride, una carpeta de estudiantes de la “Manuel Belgrano” prologada por Rebuffo, y la exhibición de tres carpetas de monocopias de Carlos Cañas. Ese mismo año, a su vez, Carballo programó y editó una carpeta de xilografías realizadas por sus estudiantes en dicha escuela. “Carpetas”, *El gato negro...*, op. cit.; Fotocopia carta a A. C. de la ENBA “Manuel Belgrano”, Buenos Aires, 29 de noviembre de 1963 (FD AC, CEE).

³⁵³ Cf. Cuaderno “Carballo A.” (FD AC, CEE).

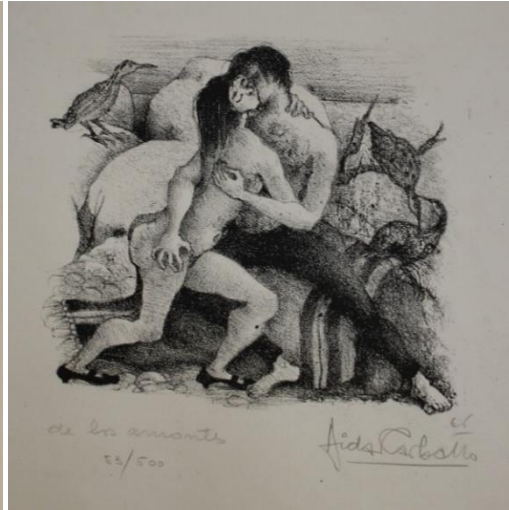


Fig. 99 y 100. Izq. a der.: A. C., *De los amantes*, 1963, litografía, 24/400, en *Voz y signo*. Bs. As., Editorial Madera sobre madera, núm. 1, 1964; A. C., *De los amantes*, 1965, litografía, 53/500. Colección MNG, n° 7216-12 y n°3128

destino había sido formar parte de la carpeta literaria *Voz y signo* en 1963, tuvo una tirada de 400 (fig. 99).³⁵⁴ Asimismo, mientras las seis litografías de 1965 fueron impresas con un tiraje reducido a 25 -17 para cada carpeta y 8 estampas sueltas por cada piedra-,³⁵⁵ los primeros 500 catálogos de la muestra estaban acompañados de una litografía de pequeño formato firmada (fig. 100).

En este sentido, aunque la piedra permitía tirajes extensos, el destino de cada impreso fue el que determinó la técnica y la cantidad de ejemplares. De hecho, en la exposición *De los amantes*, las estampas pertenecientes a la carpeta se exhibieron junto a una de las piedras y dos pruebas de artista, una de las cuales era una impresión de una piedra ya anulada. En el mismo catálogo se proporcionó esta información y también sobre los papeles utilizados y la cantidad de impresiones.³⁵⁶ De esta manera,

³⁵⁴ La carpeta *Voz y signo* contaba además con un prólogo de Manuel Mujica Lainez, poemas de Elizabeth Azcona Cranwell, Juan José Hernández, Guillermo Whitelow, John Wilcock, otro grabado de Claudio Rodríguez Ponce, e ilustraciones de Horacio Bidegain, José Costa, Noe Nojehowiz y Carlos Uriá. *Voz y signo*. Buenos Aires, Editorial Madera sobre madera, núm. 1, 1964 (MNG).

³⁵⁵ Catálogo *Aída Carballo expone su serie De los amantes*, ejemplar núm. 274. Buenos Aires, Galería Proar, del 25 de octubre al 13 de noviembre de 1965 (carpeta A. C., Biblioteca MNBA).

³⁵⁶ *Ibidem*.

además de dar cuenta del alineamiento al canon del grabado como obra impresa múltiple y de poner de relieve particularidades del procedimiento, revelaba la intención de venta de la carpeta ya que “un tiraje ‘rayado’ garantiza que la plancha o taco no podrá ser utilizada más” en las propias palabras de la grabadora.³⁵⁷

Respecto del formato de edición de las carpetas litográficas de Carballo, se debe considerar además que estas suponen otro vínculo con el espectador al permitir un acercamiento diferente del que facilita una exposición en una sala pública con las obras posiblemente enmarcadas y detrás de un vidrio –o un *passepourtout*–. La intimidad que supone sostener la carpeta y pasar sus hojas dista de la observación tradicional del cuadro colgado en la pared. Es decir, las carpetas se acercan más a la experiencia de contemplación de las ilustraciones en libros, una idea en torno al disfrute privado que había sido señalada por Pécora en 1943 en su introducción a *Sesenta y cinco grabadores en madera*.³⁵⁸ En este sentido, si bien la temática de los locos fue grabada también en metal, *De los amantes* fueron exclusivamente trabajados en las litografías aunadas en la carpeta. Una decisión que debemos considerar vinculada a la práctica de visualización individual que propone el formato, además de las particularidades del procedimiento que permite registrar el trazo inicial sin endurecerlo –como sucede en el grabado en metal–, obteniendo líneas sensibles y climas sutiles y matizados. Exceptuando el Salón de Artes Plásticas de Córdoba de 1967, cuando Carballo fue elegida y convocada por el jurado para integrar la sección Artistas Invitados, las estampas que aludían al acto sexual de manera explícita no fueron presentadas a certámenes y premios, circulando de esta manera principalmente por espacios privados.

Con los años, la grabadora debió alejarse de la litografía por la imposibilidad de “levantar piedras de gran tamaño”.³⁵⁹ Aunque continuó buscando a través de su producción ser, como rezan sus palabras al inicio de este apartado y como se profundiza en el siguiente, testimonio de su época y de sí misma.

³⁵⁷ A. C, s/t [“Algunas veces el artista hace ensayos de corrosión...”], manuscrito, p. 1 (FD AC, CEE). Sobre las litografías, indica: “Las piedras litografías deben ser graneadas de nuevo”.

³⁵⁸ Pécora en Silvia Dolinko, “Grabados originales multiplicados...”, op. cit., p. 184.

³⁵⁹ Reportaje de Oxy Morón, *Revista MEEBA...*, op. cit.

2.4 Entre el taller y los salones, la muchedumbre ciudadana

Como se ha visto, durante la década del sesenta Carballo comenzó a dar prioridad en sus estampas a la descripción de las figuras humanas por sobre la representación del espacio urbano que los contiene. Si en *El corazón, la calle y la lluvia* la descripción arquitectónica y vegetal, así como de los animales domésticos, es exhaustiva, no lo son así las figuras humanas, que, si bien a través de su ropa exteriorizan rasgos de clase, género y edad, presentan rostros redondeados y simplificados. Luego, la representación urbana pierde protagonismo para dar lugar a los personajes que lo habitan y su idiosincrasia. En otras palabras, los rostros de profusos detalles obtienen cada vez más centralidad: con facciones individualizadas posibilita imaginar referencias anecdóticas de sujetos concretos. Tal es el caso de las estampas vinculadas a autoridades, estudiantes y docentes analizadas en el primer capítulo, como el de *Autorretrato con narices* (1964, aguafuerte-aguatinta) presentado al SN en 1965 (fig. 101).

Sí participar de los salones era importante por la visibilidad de la obra y el reconocimiento de pares y la crítica de arte, en particular este certamen ofreció la posibilidad de obtener una pensión vitalicia, a partir de los 60 años, a quienes obtuvieran el Gran Premio.³⁶⁰ En la categoría Grabado, este premio no se otorgó hasta 1951, cuando se creó el SN de Grabado y Dibujo, ocasión en la que lo obtuvo Moncalvo con su aguafuerte *Los cuatro jinetes del apocalipsis*,³⁶¹ y al año siguiente Eloísa Morás con su aguatinta *Concierto*.³⁶² No obstante, a pesar de este comienzo prometedor en términos de reconocimiento a la obra de grabadoras, la tendencia a favorecer en las premiaciones a los artistas se sostuvo como en las otras disciplinas.³⁶³

³⁶⁰ Andrea Giunta, *Feminismo y arte...*, *op. cit.*, p. 48.

³⁶¹ Hasta el momento, no he podido comprobar si efectivamente el Salón de Grabado y Dibujo, escindido por estos años del SN, tuvo la facultad de otorgar el beneficio de la pensión vitalicia, ya que el reglamento no lo estipula. Tampoco he encontrado referencias al respecto en el archivo de Moncalvo, resguardado hoy en el MNG. Espero en el futuro poder profundizar sobre estos aspectos, centrales para comprender ampliamente las contribuciones de las grabadoras en la plástica nacional, en el marco de la investigación de doctorado.

³⁶² Eloísa Graciana Morás (Buenos Aires, 1915-?) fue una grabadora, maestra normal e ilustradora. Comenzó sus estudios artísticos en la Escuela Profesional n°5 “Fernando Fader”, luego ingresó a la ESBA, donde obtuvo el título de Profesora Superior de Taller de Grabado en 1945.

³⁶³ Un análisis sobre la histórica marginación de las artistas en el SN en: Andrea Giunta, *Feminismo y arte...*, *op. cit.*

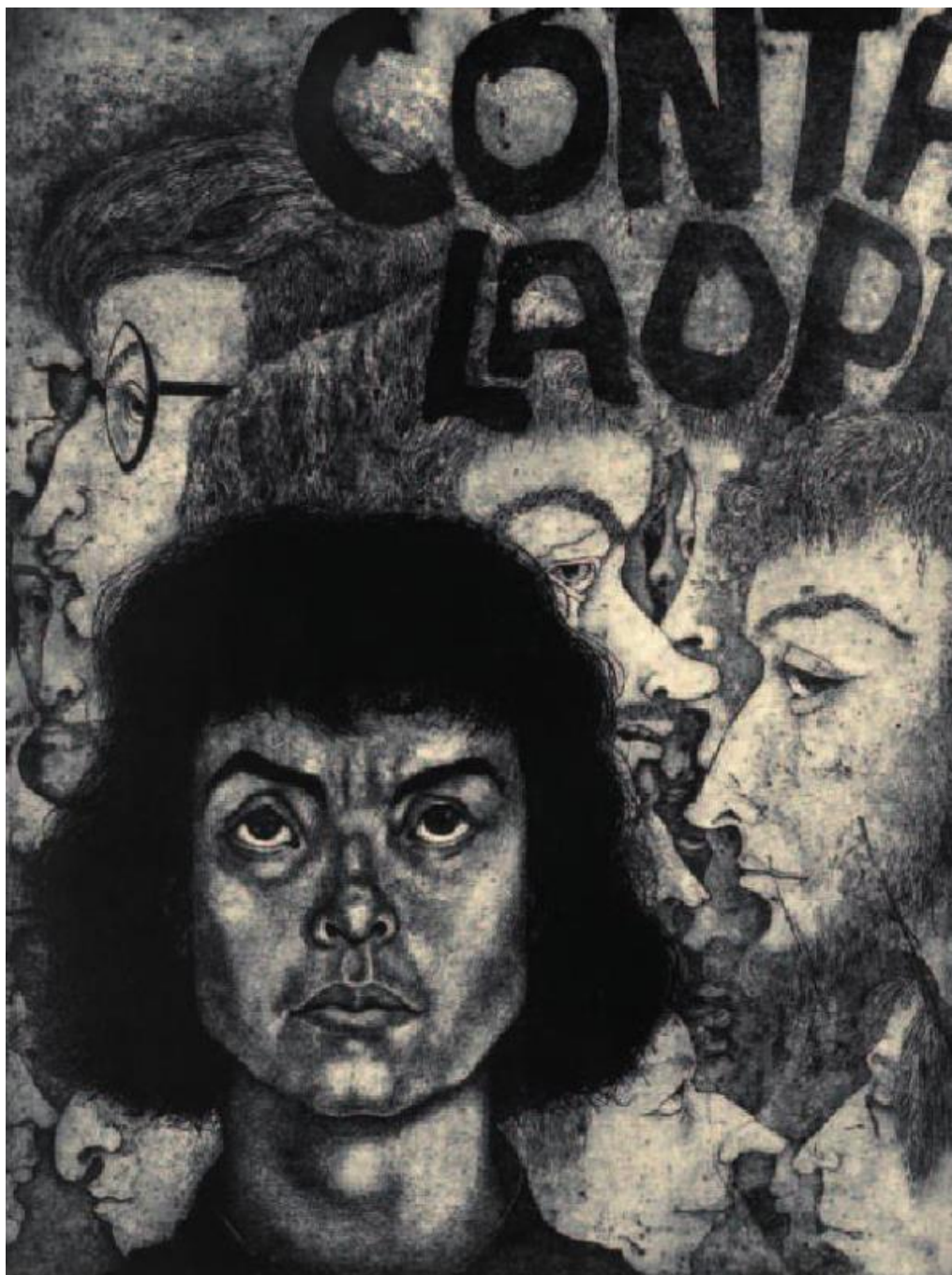


Fig. 101. A. C., *Autorretrato con narices*, 1964, aguafuerte-aguatinta. Colección Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, n° 2119

En 1964, cuando la categoría ya hacía años que había vuelto a formar parte del SN, Carballo obtuvo el Premio de Honor “Ministerio de Educación y Justicia”.³⁶⁴ Frente al

³⁶⁴ En 1951, junto con otra serie de reformas del SN, se decidió que el concurso de Dibujo y Grabado se escindiera adquiriendo autonomía. Sin embargo, en 1956, luego del derrocamiento de Perón y con el inicio de la autoproclamada “Revolución Libertadora”, la sección de Grabado se volvió a incorporar al SN. Silvia Dolinko, *Arte plural: el..., op. cit.*, pp. 73-84-

descontento de no haber ganado el Gran Premio, Carballo decide que esa sería su última participación en el SN como artista.³⁶⁵

al Salón Nacional vos mandas hasta que te das cuenta que sos manoseado. Vos ya tenés algún premio, la gente te apoya y tus obras se cotizan, pero aparece un Juan Nadie y la trenza de turno te deja de lado. Te basurean, entonces no mandas más.³⁶⁶

De esta manera, se refería a la premiación de Armando Jorge Díaz Arduino, quien en la votación había comenzado teniendo un único voto. Son desconocidas las razones que llevaron al jurado, compuesto por varones, a revertir sus votaciones.³⁶⁷ Egresado de la Escuela de Artes Decorativas de la Nación como Carballo, si bien no había continuado su formación en la ESBA, Díaz Arduino ya había obtenido algunos premios en el certamen -el Tercer Premio en 1953, el Premio Coronel Cesáreo Díaz en 1959 y el Primer Premio en 1963-. Sin embargo, en 1964 hubo quienes habían evitado mencionarlo cuando aludían “a las obras laureadas verdaderamente interesantes” exhibidas en el SN.³⁶⁸ Carballo, por su parte, para estos años ya gozaba de cierto reconocimiento. Además de los numerosos premios mencionados, y de las célebres palabras de Payró, había exhibido en numerosas ocasiones tanto en el país como en el exterior (ver Anexo 1.1). En efecto, de entre otras exposiciones colectivas, su producción había formado parte de los envíos nacionales de la ya mencionada Primera Bienal de Pintura y Grabado de México (1958) y al Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Brasil) en la exposición *Grabadores argentinos* en 1960, cuyo comité asesor había estado compuesto por Jorge Romero Brest, Osvaldo Svanascini, Julio Rinaldini y Córdova Iturburu.³⁶⁹ A su vez, sus estampas habían sido expuestas en las exposiciones *Grabadores argentinos* en Suiza (Berna, 1961) y Japón (Tokio, 1961), y en las muestras *Cinco Grabadores Argentinos* en Sudáfrica (1962) y *Grabado*

³⁶⁵ Entrevista de la autora a María Inés Tapia Vera y Marcia Schwartz..., *op. cit.* Carballo continuaría participando en algunas ocasiones del SN como jurado (ver Anexo 1.2). Como artista seguirá enviando a otros Salones provinciales y municipales, aunque sin la misma intensidad y en muchos casos en calidad de invitada (ver Anexo 1.1).

³⁶⁶ Raúl Vargas, “Aída Carballo”, *Posta*, año 1, núm. 2, julio-agosto 1977 (Archivos en uso).

³⁶⁷ En la primera ronda, Tomás Ditaranto y Juan José Cartasso votaron por Alberto Juan Borzone, Manuel Martínez Riádigos, Manuel Rueda Mediavilla y Alberto Nicasio por Carballo, y Nicanor Polo por Díaz Arduino. En la quinta votación, el único que sostuvo su voto por la obra de la grabadora, fue el artista y docente Nicasio. Catálogo *LIII Salón Nacional de Artes Plásticas*. Buenos Aires, Min. de Educación y Justicia, 1964.

³⁶⁸ “Una valoración de las obras exhibidas”, *La Nación*, Buenos Aires, 22 de septiembre de 1964, p.6.

³⁶⁹ Cartas a A. C.: del Min. de Educación de la Nación, Buenos Aires, 25 de abril de 1958; del Min. de Relaciones Exteriores y Culto de la Nación, Buenos Aires, 7 de septiembre de 1959 (FD AC, CEE).

Argentino de Hoy en Buenos Aires (1962).³⁷⁰ De todas maneras, frente a dos frecuentes participantes del salón que habían recibido galardones similares en el certamen, Carballo y Díaz Arduino, el jurado optó por premiar al varón.

El siguiente año, *Autorretrato con narices* fue exhibido en la IV Feria del Libro de Mendoza, donde Carballo obtuvo el 1er Premio en Grabado FNA. Con el recuerdo fresco de lo sucedido en el SN, la grabadora remarcó a la prensa “No es un estímulo – porque ya he tenido varios anteriormente-, pero es un importante galardón que confirma otra vez el apoyo que siempre me brindó la gente de provincia”.³⁷¹ Carballo revelaba así la peculiar importancia que tenía para ella la valoración de su obra en otras zonas del país. De hecho, como ya ha sido señalado, desde los inicios de su carrera artística había participado de diversos Salones provinciales y municipales, en particular los de Santa Fe, Mar del Plata y La Plata obteniendo varios reconocimientos (ver Anexo 1.1).³⁷²

En 1969, el aguafuerte-aguatinta fue vuelto a presentar en la Segunda Edición del Premio BGFH, evento en el que había sido invitada a participar junto a Fernández, Moncalvo, Rebuffo, Rubli, Alberto Nicasio, Norberto Onofrio, Osvaldo Romberg, Ideal Sanchez y Daniel Zelaya, un grupo que representaba distintas generaciones y lineamientos estéticos, aunque con clara predominancia masculina. Con la votación de todo el jurado menos uno que se inclinó por Carballo, la distinción fue otorgada al reconocido xilógrafo Víctor Rebuffo.³⁷³ El certamen, en tanto era el mayor

³⁷⁰ En Tokio exponen un total de 41 grabadores entre los cuales estaban: Alda María Armagni, Balán, Laico Bou, Domingo Bucci, Laura del Carmen Bustos Vocos, Beatriz Juárez, Nelia Licenziato, López Anaya, Moncalvo, Niasio Alberto, Liliana Porter y Rebuffo, entre otros. De Suiza no contamos con un listado completo, aunque posiblemente hayan sido los mismos artistas. En Sudáfrica expone junto a Fernández, De Vincenzo, Balán, y Velia Zavattaro, y en Buenos Aires de entre los 39 grabadores se encontraban: Pompeyo Audivert, Armagni, Bellocq, De Vincenzo, Filevich, Fernández, Juan Grela, Rebuffo, Rubli y Zelaya, entre otros. Cf. A. C., *Currículum Vitae...*, *op. cit.*; catálogos *Grabados argentinos en Japón*, Tokio, s/d, 12 de diciembre de 1961 (archivo digital Juan Carlos Romero, Archivos en uso), catálogo *Grabado Argentino de Hoy*, Buenos Aires, Asociación Estímulo de Bellas Artes, del 6 al 25 de agosto de 1962 (leg. AC, MAMBA). En las exposiciones en México, Japón, Sudáfrica y Argentina, Díaz Arduino no fue convocado.

³⁷¹ “Aída Carballo quiere...”, *op. cit.* Los integrantes del jurado del certamen fueron Víctor Delhez, Manuela Mur, Samuel Sánchez y López Anaya, único integrante porteño.

³⁷² Durante los años de estudios en la ESBA, era habitual que las jóvenes en particular enviaran obra a los Salones de La Plata, Santa Fe, Córdoba, Paraná y Tandil. Para el caso particular de los salones santafecinos, Gluzman señala que fueron muchas las artistas porteñas que presentaron obra y que además frecuentemente enviaban aquellas que ya habían sido exhibidas en el SN. Georgina Gluzman, “Mujeres en los...”, *op. cit.*, p. 89.

³⁷³ El voto a Carballo provino de Ricardo Braun Menéndez. López Anaya, Emilio Centurión, Carlos De la Cárcova, José Fioravanti, Payró, Alberto Prebisch, Raúl Russo, Luis Seoane y Raúl Soldi fueron los

reconocimiento en la disciplina por parte de la ANBA, se había organizado recientemente de manera diferente al SN: sus participantes debían ser seleccionados por la institución. En la siguiente edición, en 1971, Carballo volvió a recibir la invitación y envió sus obras. Sin embargo, el premio fue anulado luego de las



Fig. 102. “Inauguróse el concurso Hebecquer”, *La Prensa*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1971, caja Premio BGFH 1967-1971, archivo ANBA

protestas que algunas de las artistas invitadas pronunciaron por la reciente censura que se había producido en el II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales, por lo que propusieron no enviar obra. No enterada inmediatamente de esta medida de fuerza, Carballo se sumó luego al repudio a la “actitud de las autoridades” solicitando también la supresión del salón.³⁷⁴ Aunque el premio se suspendió, la muestra se inauguró: el registro de la prensa permite inferir la incomodidad de la grabadora frente a la pretensión de normalidad de la institución (fig. 102). Como ya ha sido señalado por Dolinko, esta no fue la primera vez que la grabadora se vio envuelta en un conflicto entre arte y política en un certamen.³⁷⁵ En 1969 en el VI Salón Libre de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo de La Plata, el Director de Cultura de la Municipalidad (Alberto M. Oteiza) encontró “inscripciones de tipo inmoral” y “de carácter político” en las obras de Ricardo Eduardo Longhini, frente a lo cual tanto Carballo como Juan Carlos Romero, integrantes del jurado junto con Miguel Angel Elgarte, sostuvieron que las obras debían ser mantenidas en la exhibición.³⁷⁶

otros jurados. “Otorgóse un Premio de Grabado”, *Clarín*, Buenos Aires, 12 de noviembre de 1969, p. 39.

³⁷⁴ Carta a la ANBA de A. C., Buenos Aires, 16 de noviembre de 1971 (caja Premio BGFH 1967-1971, archivo ANBA). Acerca del desenlace de la protesta liderada por Eduardo Audivert, Delia Cugat, Julio Muñeza, Juan Carlo Romero, Romberg y Zelaya, y de la adhesión de Carballo, Fernández y Abel Bruno Versacci, véase: Silvia Dolinko, *Arte plural: el..., op. cit.*, pp. 319-325.

³⁷⁵ Silvia Dolinko, *Arte plural: el..., op. cit.*, p. 340.

³⁷⁶ Acta del Jurado de la sección Grabado y Dibujo del VI Salón Libre, La Plata, 9 de diciembre de 1969 (FD AC, CEE).

En 1977 Carballo fue invitada a participar de la BGFH por tercera vez, junto a Moncalvo, Eduardo Audivert, Remo Bianchedi, Mele Bruniard, Roberto Miguel Bulla, Fernández, Cristina Gómez Moscoso, Reina Kochashian, Pablo Obelar, Onofrio, Cristina Santander, Carlos Scanapieco y de Vincenzo. Dentro del heterogéneo grupo, generacional y estéticamente, el premio fue otorgado a Carballo. Pero, por primera vez en la corta historia del certamen, se decidió otorgar además una mención a Moncalvo que ya había sido invitada también tres veces. Con siete votos para la primera y cuatro para la segunda, la decisión del jurado, contrarió a Carballo al sentir que debía compartir el honor. Una situación que no les había sucedido a los grabadores premiados anteriormente, a pesar de que en algunos casos las diferencias de votación fueron significativamente menores.³⁷⁷ En las ocasiones anteriores, donde las listas de invitadas habían sido variadas estilística, técnica y generacionalmente, habían sido premiados tres varones representantes de lineamientos tradicionales - Audivert (1967) y Rebuffo (1969)- y modernos -Roberto Paez (1973)-. En la cuarta premiación, por primera vez se otorgó el reconocimiento a una mujer, Graciela Zar (1975), representante de una nueva generación de grabadores que habían sido mayoría en el certamen.³⁷⁸ De esta manera, la premiación de 1977 vino a saldar una deuda de paridad con aquellas grabadoras ya maduras que, a su vez, representaban dos lineamientos estéticos diferentes. Sin embargo, es posible pensar que, al hacerlo mediante la creación de una mención excepcional, de algún modo también restaba valor simbólico al único reconocimiento que otorgaba la ANBA en la disciplina.

A su vez, conviene recordar que el premio era magro, un aspecto que no era menor para Carballo ni Moncalvo:

³⁷⁷ Entrevista de la autora a María Inés Tapia Vera y Marcia Schwartz..., *op. cit.* Por ejemplo, en la primera edición Pompeyo Audivert fue elegido con un total de 3 votos frente a los 2 que obtuvo López Anaya. En esta sexta edición del premio, Carballo recibió en la primera votación 4 votos otorgados por Ricardo Braun Menéndez, Leopoldo Presas, Basilio Uribe y Adolfo de Ferrari, Moncalvo 3 de parte de López Anaya, Ernesto Rodríguez y Raúl Soldi, y los 4 votos restantes se repartieron entre: Santander, De Vincenzo, Fernández y Kochashian. En la segunda votación, Carballo mantuvo los votos de Braun Méndez, Presas y Uribe a los que se sumaron los de Juan Carlos Labourdette, Soldi, Luis Barragán y Ary Brizzi, y Moncalvo recibió los de López Anaya, Rebuffo, De Ferrari y Rodríguez. Acta firmada del jurado del Premio Adquisición Guillermo Facio Hebequer 1977 (archivo ANBA, carpeta Premio BGFH 1977)

³⁷⁸ Les invitadas titulares habían sido: Jorge Alvaro, Ana Matilde Aybar, Horacio Beccaria, Ana Josefa Bettini, Remo Bianchedi, Rodolfo Cavilla, Delia Fabre, Martha Gavensky, Bou Laico, Eduardo Bernard, Elvira de las Mercedes Lovera, Hipolito Vieytes y María Sara Piñeiro. Catálogo *Premio BGFH ANBA*, Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", 1975.

Nos hemos reunido, hace poco, la plana mayor del grabado argentino, y llegamos a la conclusión que los premios que actualmente se otorgan son exiguos para el artista. Si bien debería premiarse la creación y no el oficio (la artesanía) parece ser que como una plancha de metal cuesta mucho menos que una escultura, algunos piensan que el premio debe ser menor. Lo mismo hablamos sobre el Premio G. F. Hebequer, y hemos tenido una discusión con el único académico que se encontraba en ese momento, Fernando L. Anaya, analizando el caso de un Gran Premio de diez millones de pesos viejos, cuando el precio de nuestras obras es evidentemente superior en el mercado. Y como si esto fuera poco, debemos entregar tres copias, incluyendo una para el archivo de la Academia. Nos interesa que los premios sirvan al artista para aprender, para conocer, para poner su taller en condiciones. Un premio debe estimular y ayudar al creador, y no solamente otorgarle renombre³⁷⁹

Con conocimiento acerca de los precios con los que se vendían los grabados en el mercado, Carballo criticaba el monto, así como el carácter de la premiación. En efecto, ella ya había vendido grabados a coleccionistas privados y museos nacionales e internacionales. Por ejemplo, un año antes, a partir de la inauguración de su muestra individual en la Organization of American States (Washington D.C.) en 1976, había podido vender mediante Galería de Arte Gradiva al menos cinco estampas.³⁸⁰ En el mercado local, además de la galería de Mara Kottof que comercializó mucha de obra gráfica durante los setentas, también otras galerías supieron tener su obra para la venta, como Perla Figari, Proar y Benzac art en los sesenta, y la Gordon Gallery en los ochenta, entre otras (ver Anexo 1.5).³⁸¹

Entre otras transacciones, unos años antes el Museum of Modern Art (Nueva York) había adquirido un ejemplar de *Autorretrato con narices* (ver fig. 101).³⁸² En la estampa, a la manera de los autorretratos frontales de Kollwitz (fig. 103-107), su mirada penetrante interpela a quien observa. Carballo se presentó a sí misma sin atributos estéticos identificados particularmente con la feminidad -como maquillaje y alhajas-, con una sombra de vello sobre sus labios y apropiándose de otra característica típicamente masculina: la nuez de Adán. Al mismo tiempo, aparece rodeada de rostros de perfil. La consigna de lucha “Contra la opresión” que corona la estampa a la manera

³⁷⁹ Rosa Faccaro, “Aída Carballo. El arte...”, *op. cit.*, pp. 40-41. La plana mayor a la que refería eran Balán, Pablo Obelar, Alfredo de Vincenzo, Albino Fernández, López Anaya, Moncalvo y Juárez, quienes se habían reunido en su casa-taller en ocasión de una entrevista conjunta en la que también se pronunciaron al respecto. A. M. P., “La Consagración del Grabado”, *La Nación*, Buenos Aires, 23 de octubre de 1977 (carpeta Aída Carballo, MNG).

³⁸⁰ Copia de carta a Gradiva de A. C., Buenos Aires, 15 de marzo de 1976 (FD AC, CEE).

³⁸¹ Nota aclaratoria: aunque en el anexo 1.5 no se encontrarán transacciones detalladas con la Gordon Gallery, es sabido que Carballo trabajó con esta galería en los últimos años de su vida gracias a una entrevista de ella. Cf. Orlando Barone, “Un encuentro con...”, *op. cit.*, p. 79.

³⁸² Carta a A. C. del Department of Painting And Sculpture Exhibitions del MoMA, New York, 12 de febrero de 1968 (FD AC, CEE).



Fig. 103, 104 y 105. Izq. a der.: Käthe Kollwitz, *Self-portrait en face* (1904, litografía a color), *Self-portrait en face* (1911, tiza sobre papel), *Self-portrait en face* (1934, litografía). Elizabeth Prelinger (cur.), *Käthe Kollwitz*. Washington D.C., National Gallery of Art, 1992, p. 6, 70 y 169



Fig. 106 y 107. Izq. a der.: K. K., *Self-portrait*, 1915, tiza litográfica. Claire C. Whitner, (Edit.) *Käthe Kollwitz and..., op. cit.*, p. 62; K. K., *Self-portrait en face*, 1923, xilografía. Elizabeth Prelinger (cur.), *Käthe Kollwitz..., op. cit.*, p. 71

de pintada callejera, adquiere nuevas capas de sentidos si se observa que todas las figuras comprimidas que rodean a la artista corresponden a varones. Sentidos que a su vez se complejizan si se considera que Tapia Vera ha señalado que se trataba de sus estudiantes, con quienes sostuvo un estrecho vínculo apoyando sus reclamos, como se planteó en el primer capítulo y que se profundizará en el siguiente.³⁸³

La decisión de presentar sólo su rostro, sin incluir su cuerpo, configura una tipología de composición en la que el encuadre intimista privilegia los minuciosos retratos, por sobre la descripción del espacio público que los contiene. Este aspecto retratista apareció en varias de las estampas ya observadas, desde las representaciones de los apretados interiores de colectivos hasta otras imágenes gráficas como *Vecinas del Sur* (fig. 108), *Muchachos de esquina* (litografía, 1977) (fig. 109), *No hagan olas*

³⁸³ Maria Inés Tapia Vera, “Aída Carballo. Aída...”, *op. cit.*, p. 104.

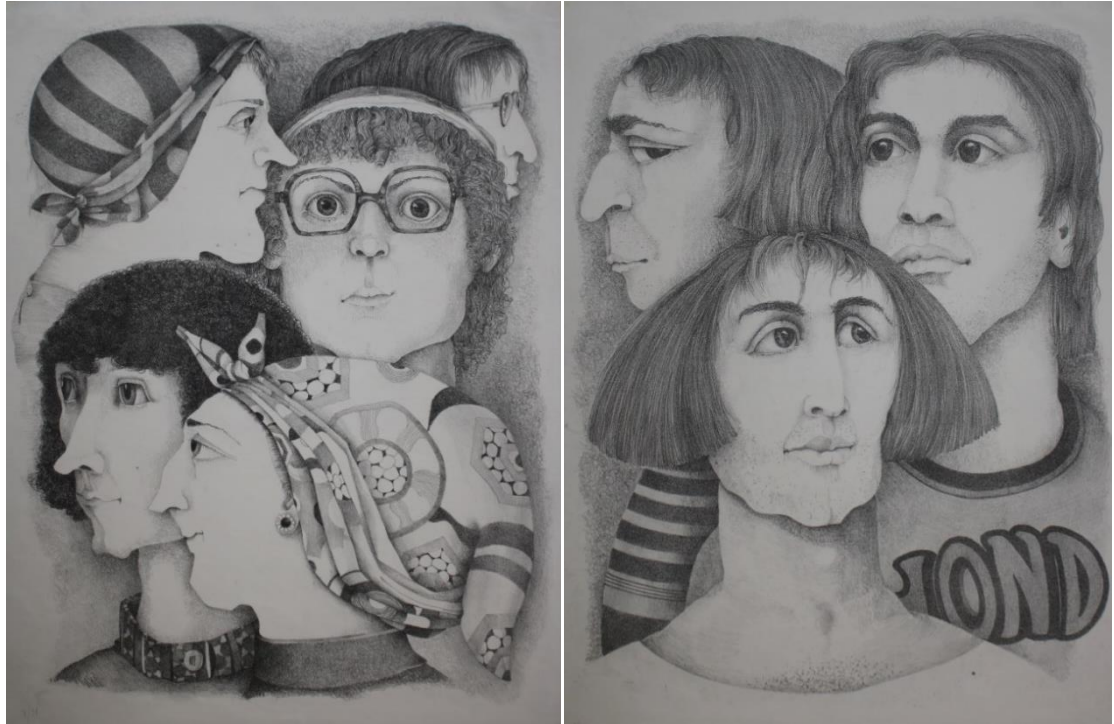


Fig. 108 y 109. Izq. a der.: A. C., *Vecinas del Sur*, 1977, litografía, 7/34; A. C., *Muchachos de esquina*, 1977, litografía, 7/34. Colección MNG, n°5999 y n°5999



Fig. 110. A. C., *No hagan olas*, 1977, aguafuerte-aguatinta, 4/15. Cat. Aída Carballo (1916-1985) *Entre el sueño y la realidad*. Bs. As., Fundación OSDE, 2009, p. 37

(barniz blando, 1968) (fig. 110) y *Calvos Herméticos* (1971, aguafuerte). En efecto, el autorretrato había sido exhibido en la muestra dedicada a los pasajeros de colectivos, ocasión en la que un corresponsal rosarino resaltó la representación de la masa a partir de “los individuos que integran la infinita unidad inconmensurable de la muchedumbre ciudadana, más sola cuanto más apretada”.³⁸⁴

Esta misma estrategia de composición utilizó para la ya analizada *Autoridades en un colectivo y una mosca*, que también había sido presentada en la muestra dedicada a quienes viajan en colectivo, entre otros espacios. Tal es el caso del Salón Anual de Santa Fe de 1967 -donde ganó el Premio Adquisición "Ministerio de Educación y Cultura" con dicha estampa-, el ya mencionado Salón de Artes Plásticas de Córdoba, la exposición *Grabados Argentinos* del Gabinete de Estampas del MNBA, la exposición *Gravure Argentine Actuelle* -organizada por Pécora desde el Museo del Grabado- que recorrió por varios años más de veinte países de Europa, y la séptima edición de la prestigiosa Exposition Internationale de Gravure en Ljubljana (Yugoslavia).³⁸⁵ Luego de ver el aguafuerte expuesto en este último evento, el director del Departamento de Dibujos y Grabados del Museum of Modern Art (Nueva York), William Lieberman -quien había sido jurado en la bienal en algunas oportunidades-, solicitó a la curadora asociado del Museo que se pusiera en contacto con Carballo. Fue así como Elaine Johnson, le escribió a la grabadora pidiendo enviara por correo aquellos grabados que considerara pudieran ser de interés para la institución, adquiriendo finalmente el autorretrato señalado.³⁸⁶ No obstante, el grabado de las autoridades también sería adquirido en EEUU, junto a otras estampas, a partir de la gestión de Ruth Benzacar.³⁸⁷ La estrategia de la por entonces joven marchand había sido un audiovisual que aunaba obra de “las más variadas y en algunos casos opuestas experiencias” de veinte artistas nacionales para su promoción, de entre les cuales

³⁸⁴ “En cuatro trazos...”, *op. cit.*, p.18.

³⁸⁵ Carta a A. C. del Museo Provincial de Bellas Artes (MPBA) “Rosa Galisteo de Rodríguez”, Santa Fe, 24 de abril de 1967 (FD AC, CEE); catálogo *XVI Salón de Artes Plásticas de Córdoba*. Cba., MEC, octubre 1967; catálogo *Grabados Argentinos*. Buenos Aires, MNBA, 28 de abril al 28 de mayo de 1967; catálogo *Gravure Argentine Actuelle*. Buenos Aires, Min. de Asuntos Extranjeros y MNG, 1967. Sobre el resto de las exposiciones véase: Anexo 1.1.

³⁸⁶ Carta a A. C. del Department of Drawings and Prints del MoMa, New York, 31 de agosto de 1967 (FD AC, CEE).

³⁸⁷ Recibo a Ruth Benzacar de Aída Carballo por obras vendidas en EE.UU., Buenos Aires, 28 de mayo de 1967 (FD AC, CEE).

Carballo era la única mujer.³⁸⁸ Benzacar, quien recién iniciaba su carrera, señaló que en particular la grabadora “impresionó por la potencia de su imagen, realista y dramática”.

Tal como el título anuncia, y como se describió en el capítulo anterior, en *Autoridades en un colectivo y una mosca* aparecen los retratos caricaturescos del entonces presidente de la Nación, su ministro de Justicia y Educación y otras autoridades institucionales. “Más corrosivo y drástico en su actuación silenciosa que algunas actitudes más estridentes que hace poco inauguraron la participación policial en las exposiciones de arte” la definió un crítico en julio de 1968.³⁸⁹ Posiblemente se refería a lo sucedido en Experiencias 1968 en el Instituto Di Tella, cuando en mayo la policía había clausurado la obra conocida como *El baño* de Roberto Plate. La comparación ponía de relieve implícitamente que mientras algunos artistas vanguardistas se propusieron pensar acciones estéticas que integraran sentidos políticos,³⁹⁰ la obra de Carballo, aunque con menor repercusión y desde un lenguaje artístico tradicional, también se inscribió en un registro social-político bajo el formato del humor y la ironía.

Además de volver a hacer alusiones a su entorno y la vida cotidiana, dicha imagen toma sujetos concretos de la actualidad política. Una estrategia que -en otro contexto político- retomó en el afiche que diseñó para apoyar y difundir la Semana de la Cultura en 1984 (fig. 111). El evento fue organizado por el *Movimiento por la Reconstrucción de la Cultura Nacional* que había fundado Carballo en 1981 junto a otros artistas e intelectuales como Ernesto Sábato, Ana Pampliega de Quiroga, Enrique Stein, Ricardo Monti y Leda Valladares. Los objetivos de la agrupación iban desde defender el patrimonio nacional frente a la mercantilización de la cultura y la censura hasta promover iniciativas para fortalecer lazos y visibilizar manifestaciones culturales

³⁸⁸ El resto de los artistas eran: Berni, Juan Carlos Castagnino, Leopoldo Presas, Carlos Torrallardona, Carlos Cañas, Rogelio Polesello, Víctor Chab, Mario Grandi, Julio Barragán, José Laxeiro, Antonio Abreu Bastos, Semino, Vicente Forte, Raúl Mazza, Ernesto Deira, Nicolás Rubiós, Roberto Aizemberg, Horacio Butler y Carlos Alonso. “Arte Pintura for export”, *Confirmado*, Buenos Aires, 13 de julio de 1967, p. 56 (FD AC, CEE). Aunque muchos de estos artistas continuaron vendiendo su obra a través de Benzac art, en el caso particular de Carballo las transacciones parecieran diluirse una vez iniciada la década del setenta. Una biografía de Ruth Benzacart y recopilación de entrevistas sobre la galería en Daniel Larriqueta y Victoria Verlichak, *Ruth Benzacart*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005.

³⁸⁹ “Pasajeros en colectivos”, *Análisis*, Buenos Aires núm. 383, 15 de julio de 1968, p. 36 (FD AC, CEE).

³⁹⁰ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y...*, op. cit., p. 284.



Fig. 111. Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional, afiche *Semana Cultura de la resistencia*, Bs. As., 10 al 17 de junio de 1984. Colección particular

de regiones que eran ignoradas en el resto del país, como las expresiones de raíz indígena y folclórica.³⁹¹ Por lo cual, organizaron diversas actividades, como recitales con la actuación de Valladares, Suma Paz, Aimé Painé, León Gieco y otros músicos folclóricos y populares menos conocidos,³⁹² eventos en donde repartían el manifiesto del *Movimiento* con el objeto de dar a conocer la agrupación y sus reclamos.³⁹³ En 1983 el manifiesto publicado en la revista cultural *Nudos*, cuyos miembros integraron la agrupación, sumó en total noventa y ocho adherentes entre artistas plásticos,

³⁹¹ Manifiesto Movimiento por la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional, noviembre de 1981, Manifiesto Movimiento por la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional, [1982] (FD AC, CEE).

³⁹² “La diversidad y la unidad en la cultura de la resistencia”, *La Marea*, Buenos Aires, año III, n° 6, mayo-julio de 1996, p. 6; Sergio Pujol, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Booket, 2007, p. 253.

³⁹³ Entrevista de la autora a Diana Dowek..., *op. cit.*

músicos, humoristas gráficos, médicos y docentes universitarios, de distintas partes del país pero con predominancia porteña (ver Anexo 2.2).³⁹⁴ De esta manera, la iniciativa excedía un reclamo sectorial para aunar científicos, intelectuales y artistas de diversas adscripciones políticas en un frente antidictatorial.

Meses después de la asunción de Raúl Alfonsín, organizaron en junio de 1984 la semana de la Cultura de la Resistencia, evento con el que buscaron demostrar la “capacidad de resistencia frente a la opresión”.³⁹⁵ El afiche de promoción presentaba una diversidad de identidades, apelando así a interpelar a un público amplio. Individualizados pero anónimos, los rostros de jóvenes de pelo largo, muchachas, un varón y una mujer con anteojos -quizás signo de miembros intelectuales de la agrupación-³⁹⁶ y una figura con vincha -que podría evocar las expresiones culturales de raíces indígenas que el Movimiento buscaba visibilizar-, se mezclan con el rostro de una mujer con su pañuelo blanco. Atado en la cabeza, la pañoleta invoca a la Madres de Plaza de Mayo, aludiendo de esta manera la denuncia por detenidos y desaparecidos que atravesaba la trama social. El soporte afiche, inusual en la producción de Carballo, era un objeto privilegiado de la expansión de la cultura visual y había sido utilizado por diversos grupos activando en el espacio público consignas de relevancia social. A diferencia de las otras producciones de Carballo, pero en diálogo con la larga tradición de la gráfica social asociada a la circulación extendida y de intervención para propagar contenidos de denuncia,³⁹⁷ la pieza gráfica estaba pensada para promocionar el último acto de la agrupación antidictatorial desde el espacio público, lugar de encuentro con la recuperación de la democracia. En la imagen retomaba la estructura compositiva retratista, característica de sus estampas, pero diluía su autoría en pos de una intención de carácter colectivo. Allí donde en los grabados artísticos apareció su firma y los datos

³⁹⁴ Algunos adherentes del manifiesto de 1981, además de los fundadores, eran: Diana Dowek, Mirta Arlt, Elvira Orphee, Ricardo Monti, Enio Iommi, Mildred Burton. Algunos meses después, se sumaron: Alicia Dellepiane Rawson, Libero Badií, Elda Cerrato, Margarita Paksa, Guillermo Roux y Mario Sábado, entre otros. A estos, en 1983 se sumaron, por ejemplo, Hermenegildo Sabat, Antonio Tarragó Ros, León Gieco, Eduardo Iglesias [Brickles], y Roberto Fontanarrosa. “Declaración”, *Nudos*, Buenos Aires, año 6, n° 12, verano 1983, pp. 4-5. El listado completo de los adherentes y dos versiones del Manifiesto en Anexo 2.2

³⁹⁵ Ana Quiroga, “Es necesaria una nueva movilización por una cultura de todos”, *La Marea*, Buenos Aires, año III, núm. 6, mayo-julio de 1996, p. 11.

³⁹⁶ Cerca del centro un varón luce unas patillas con rulos y anteojos similares a los del Premio Nobel de la Paz Adolfo Pérez Esquivel, quien firmó el manifiesto del Movimiento en noviembre de 1981.

³⁹⁷ Silvia Dolinko, “Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina”, *Separata*, año X, núm. 15, octubre de 2010.

técnicos de cada ejemplar múltiple, en el poster solo se presentaron las referencias al Movimiento y el evento.

Como ha señalado Laura Malosetti Costa y José Emilio Burucúa, “el tema de ‘la multitud’ nació tal vez en las visiones laberínticas de Altdorfer y de Bruegel, se asoció a la mancha informe y tumultuosa en Goya, Delacroix y Daumier”.³⁹⁸ En este sentido, en su recurrente elección compositiva, Carballo retoma un motivo largamente explorado por otros artistas pero desde un interés particular

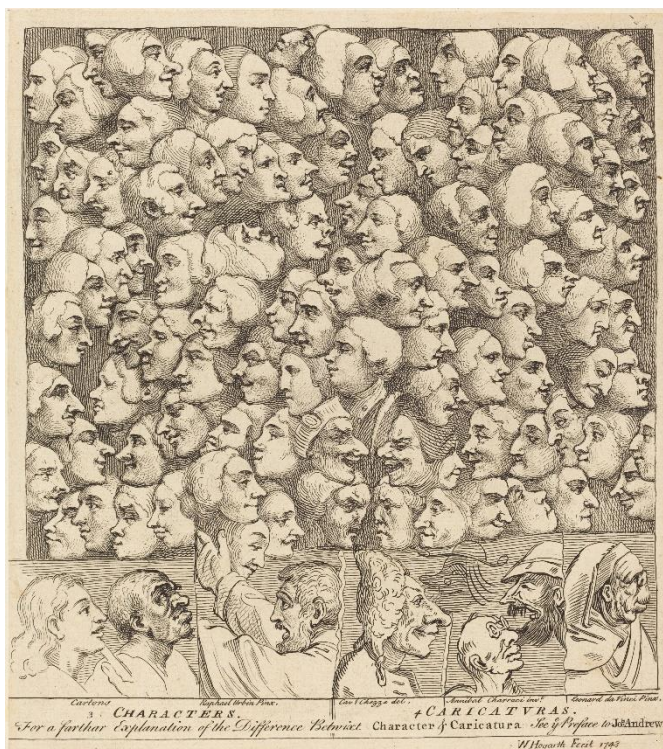


Fig. 112. William Hogarth, *Caracteres y caricaturas*, 1743, aguafuerte. National Gallery of Art (Washington D.C.), <https://www.nga.gov/global-site-search-page.html?searchterm=1944.5.107> (acceso:12/12/2020)

por otorgar singularidad a los personajes a través de sus rostros, y en algunos casos haciendo uso de la sátira y el humor. En este sentido, Iglesias Brickles y Tapia Vera han señalado las estampas de William Hogarth, que Carballo había podido ver a principio de la década del sesenta en la Galería Galatea, como uno de sus referentes.³⁹⁹ Si las variadas y exhaustivas descripciones de rostros de perfil, recuerdan a algunas imágenes como *Caracteres y caricaturas* (1743) (fig. 112), a su vez, la muchedumbre transitando la urbe, remiten también a otros trabajos del satírico inglés preocupado de igual modo por la descripción del paisaje urbano. Por ejemplo, la serie *La Historia de*

³⁹⁸ José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, “Antonio Berni y la cuestión de la temática en la pintura”, *Sesotris*, Buenos Aires, 1988, p. 38.

³⁹⁹ Entrevista de R. Otero y A. Oviedo a Eduardo Iglesias Brickles y María Inés Tapia Vera por el MEC, 2006 (carpeta Carballo Aída, archivo MEC). Hasta el momento, no he podido encontrar documentación sobre dicha exposición. Sin embargo, en la Galería Müller se exhibieron grabados ingleses y franceses del siglo XVIII en 1945 y grabados ingleses del siglo XVIII en dos ocasiones de 1948, donde quizás se incluyó obra de Hogarth. Tarjeta invitación exposiciones de la Galería Müller, Buenos Aires, octubre de 1945; tarjeta invitación exposiciones de la Galería Müller, Buenos Aires, julio de 1948; tarjeta invitación exposiciones de la Galería Müller, Buenos Aires, agosto de 1948 (FD AC, CEE).

una Calle (1735), uno de los trabajos citados por Carballo en su artículo *Grabado e imaginaria popular*.⁴⁰⁰

Es necesario recordar que durante estos años fue frecuente la circulación de imágenes gráficas de artistas europeos.⁴⁰¹ Pero a su vez las listas y apuntes sobre grabadores del viejo continente presentes en su archivo personal -posiblemente realizadas a partir de su viaje por Francia, España y Portugal-,⁴⁰² testimonian no sólo el amplio y profundo conocimiento sino también el interés que tenía por las producciones gráficas provenientes del viejo continente y por la historia del grabado. Se puede sostener así que, si bien sus estampas dialogaron con la tradición gráfica nacional, los grabadores locales no fueron los principales referentes para Carballo. Es decir, el impacto no provenía tanto de Argentina como de Europa.

No obstante, aunque es posible encontrar algunas similitudes iconográficas con los grabadores europeos en algunas de sus obras, como fueron señaladas a lo largo del capítulo, es posible pensar que ese interés se ancló especialmente en el estudio de la pericia de los procedimientos gráficos. En efecto, Carballo ha señalado su interés por estudiar tanto las estampas de Rembrandt, para el aguafuerte, como de Cranach para la xilografía -técnica que utilizó en menor medida en su producción, pero que sí enseñó extensamente en las ENBA-.⁴⁰³ Inscripta dentro de los principales lineamientos del grabado tradicional y en su formación en la ESBA, el desarrollo de esta inquietud procedimental le permitió alcanzar una calidad técnica valorada por sus contemporáneos, artistas y críticos, como se analizará en el próximo capítulo. Sin embargo, a diferencia de otros grabadores que exaltaron el oficio, Carballo subrayó: “La defensa de la técnica por la técnica misma, es como amputar el peso específico y la profunda significación de la obra de arte”.⁴⁰⁴ Para Carballo los recursos técnicos, aunque importantes, no eran lo primordial en su producción:

Hay dos caminos, el del clásico, que ama el trabajo de taller, la investigación formal, y llora ante un papel japonés hecho a mano, y el del romántico, que primero hace y después piensa. Así soy yo: no podría encerrarme a buscar técnicas, tengo que salir a la calle y vivir y ver lo que pasa⁴⁰⁵

⁴⁰⁰ A. C., “Grabado e imaginaria popular”, *Nudos*, Buenos Aires, septiembre- octubre de 1974, p. 10 (AHiRA).

⁴⁰¹ Silvia Dolinko, “Conflictos en blanco...”, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰² Cf. Manuscrito s/t [“Aldegreves Henri nacido en...”], p. 1-80 (FD AC, CEE).

⁴⁰³ Rosa Faccaro, “Aída Carballo. El arte...”, *op. cit.* p. 38.

⁴⁰⁴ Osvaldo Seiguerman, “Lo real y...”, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁰⁵ “Los grabadores vienen...”, *op. cit.* 61.

En esta línea, en apuntes manuscritos titulados *Grabado y Sociedad*, Carballo hizo hincapié en el vínculo entre el ser creador, la obra y su relación con el medio social, resaltando “la importancia del artista en la sociedad por su poder trastocador”.⁴⁰⁶ Por la coincidencia del título, posiblemente este texto haya sido el borrador de la disertación homónima realizada en la ENBA “Manuel Belgrano” en octubre de 1963 en el marco del programa Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte promovido por Pécora.⁴⁰⁷ Carballo retomó allí el concepto histórico del grabado como obra múltiple y señaló que “como situación la creación artística no se puede oponer totalmente a lo social o a lo técnico”, aunando así dos particularidades de la tradición gráfica.⁴⁰⁸

En sus estampas se perciben, desde un lenguaje y factura tradicional, los intentos de la artista por capturar, con una visión propia, formas de la identidad popular ciudadana, entre ellas, el transcurrir por las calles, la experiencia del transporte urbano y el registro anónimo de los muros. De esta manera, las personas que habitan la urbe fueron elecciones iconográficas recurrentes que, desde una resignificación del canon gráfico asociado al *beau métier* y el carácter social, revelaba temas contemporáneos y propios: “lo único que sé es que amo a la gente, la calle, la política, la vida.”⁴⁰⁹

En un contexto de incorporación de nuevas modalidades de impresión, de redefinición del médium y de experimentaciones gráficas, donde las técnicas más tradicionales del grabado serán ampliadas o puestas en cuestión, Carballo resignifica la tradición y participa activamente de la escena artística local. A partir de lo planteado, a continuación se analizarán los distintos discursos que se construyeron alrededor y sobre su figura, con el objeto de distinguir transformaciones acerca de la principales categorías construidas y utilizadas para pensar su obra, buscando problematizar los modos en que la grabadora gestionó su posición en el medio.

⁴⁰⁶ A. C., “Grabado y Sociedad”, s/f, p. 2 (FD AC, CEE).

⁴⁰⁷ La programación, que aunó actividades en todo el país durante el mes de octubre, incluyó además la presentación de la segunda carpeta litográfica de la Mesa de Grabadores con obras de De Vincenzo. Programa Contribución al mayor conocimiento del grabado como obra de arte. Buenos Aires, Museo Nacional del Grabado, octubre 1963 (archivo Mabel Rubli).

⁴⁰⁸ A. C., “Grabado y Sociedad...”, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰⁹ “Los grabadores vienen...”, *op. cit.*

Cap. 3 Discursos sobre Carballo. Fortuna crítica y legitimación de su producción

Sergio Camporeale: (... en esa época del Grupo Grabas) Y... había grabadores buenos.
Delia Cugat: Sí, claro.
Sergio Camporeale: Hubo buenos grabadores...
Silvia Dolinko: ¿A quiénes rescatan, de esa época?
Delia Cugat: Y, a mí me parecía, por ejemplo, Aída Carballo...
Sergio Camporeale: ... una muy buena grabadora. Pero ¿viste? actuaban en un circuito cerrado.¹

La crítica en general ha opinado bien de mí. Dicen que soy una maestra, que soy muy buena.²

Como se analizó en los capítulos anteriores, Carballo participó activamente en la conformación de una escena artística compleja. No ajena a los procesos de revisiones y nuevas propuestas a la disciplina, colaboró en lo que se definió desde la prensa como “resurrección” del grabado desde fines de los cincuenta,³ y tuvo una destacada actuación no sólo como grabadora sino también como docente. En tal sentido, formó a nuevas generaciones de artistas desde su intensa actuación en las ENBA como así también desde su taller particular, en donde recibió estudiantes y jóvenes artistas que buscaban formarse en técnicas gráficas y dibujo. Considerando esta situación, cabe preguntarse ¿cuál fue su fortuna crítica? ¿Qué lecturas sobre su producción, trayectoria y figura se produjeron durante el período de actividad de la artista? ¿Cuáles se consolidaron posteriormente?, más aún ¿de qué manera Carballo eligió presentarse y cómo se posicionó frente a tales discursos?

Este capítulo está enfocado en problematizar la mirada historiográfica y crítica sobre Carballo, los mecanismos de legitimación de su producción puestos en juego a partir de la literatura y la propia construcción discursiva y visual de la grabadora sobre su trayectoria. A partir de un amplio corpus de textos dentro del desarrollo de su trayectoria escritos por críticos, periodistas, curadores, coleccionistas e historiadores del arte, se relevan las categorías construidas y utilizadas para pensar y validar su obra. Con el objeto de distinguir el impacto que estas tuvieron, se analizan textos

¹ Entrevista de Silvia Dolinko a Cugat y Camporeale, Buenos Aires, 13 de junio de 2001.

² “Aída Carballo. Los muñecos están “fanés” ¿pero acaso no tiene su encanto?”, *Revista Clarín*, Buenos Aires, 17 de febrero de 1972 (carpeta A. C., archivo Palais de Glace).

³ Silvia Dolinko, *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, p. 28.

contemporáneos a su producción artística, así como los publicados luego de su fallecimiento.

Estudiar estos discursos permite detectar, por un lado, las transformaciones discursivas y ahondar en el proceso de construcción de su reputación artística, esto es, su reconocimiento y prestigio, en términos de Engel Lang y Lang.⁴ En tales sentidos, especialmente a mediados de la década del sesenta, la prensa y crítica artística resaltó su maestría técnica, las cualidades expresivas de su obra gráfica, y su sensibilidad para retratar temas sociales, cotidianos y de la realidad circundante. Las fuentes revelan que se la presentó insistentemente como una de las más importantes grabadoras argentinas. En correspondencia, el primer apartado se centra en las principales categorías construidas en los sesenta y setenta, momento de fuerte recepción de su obra en la prensa, hasta la última exposición individual de Carballo en 1982. Aunque persistieron ciertas caracterizaciones, luego de su fallecimiento el interés se centró más en vincular la producción artística con un momento particular de la vida de Carballo: ubicando a la grabadora en una posición de víctima e incorporando la noción de locura como determinante. Por consiguiente, en el segundo apartado se analizan estas lecturas y los modos que se cristalizaron sobre la producción gráfica de Carballo.

Por el otro lado, este abordaje posibilita el análisis del proceso de legitimación de su producción mediante la mención de otros artistas varones canónicos habitualmente utilizado por la crítica, y los modos en que Carballo hizo uso de este tipo de estrategias. Es sobre estos aspectos que versa el tercer apartado, en donde además se atienden a los relatos y discursos construidos por sus estudiantes y discípulos para pensar de qué manera su producción artística y como docente configuró, en términos de Schor, un linaje materno.⁵

3.1 Carballo, eximia grabadora

Durante los primeros años de desarrollo profesional de Carballo, a medida que fue ganando sus primeros premios, comenzaron a aparecer en diversas publicaciones algunas de sus obras y escuetos anuncios sobre las inauguraciones de muestras en

⁴ Gladys Engel Lang y Kurt Lang, *Etched in Memory...*, *op. cit.*, p. 6.

⁵ Mira Schor, "Linaje paterno", *op. cit.*

galerías de arte, en las que es presentada como “la poética Aída Zulema Carballo”⁶ y señalada como una “joven artista que se destaca por su originalidad y su dominio técnico” tanto en el dibujo, como el grabado y la cerámica.⁷ Es a partir de los sesenta, fundamentalmente con la presentación de la carpeta *De los locos* (1963), prologada por Payró, que Carballo gana mayor visibilidad en la prensa.

En la presentación de esta primera carpeta litográfica, uno de los temas aludidos por la crítica fue el humor.⁸ Sin embargo, fue especialmente a partir de la exhibición de distintas estampas pertenecientes a la serie dedicada a los pasajeros de los colectivos durante el transcurso de la década del sesenta, que este aspecto comenzó a ser referido más frecuentemente como una estrategia de la grabadora para dar cuenta de lo cotidiano.⁹ A propósito de la muestra de 1968 en la Galería Perla Fígari que agrupó gran parte de esta producción que venía realizando y exhibiendo en distintos salones (ver Anexo 1.1), el periodista Alberto Perrone publicó un artículo en el que además de repasar su labor artística, analizó compositivamente el uso del color y la línea, destacó las cualidades técnicas y expresivas de la obra gráfica y lo que definió como “humorismo plástico”.¹⁰ A su vez, muchos de los artículos publicados en los

⁶ “El XXXIX Salón de Bellas Artes será abierto esta tarde”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de septiembre de 1949 (FD AC, CEE). Véase también: “Quedó inaugurado el...”, *op. cit.*; “Aída Carballo”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1951 (FD AC, CEE); Córdova Iturburu, “Aída Carballo”, *Clarín*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1951 (FD AC, CEE).

⁷ “Aída Carballo”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1951 (carpeta A. C., archivo Palais de Glace). Véase también: León Benarós, “Agenda de la Plástica. Aída Carballo”, *El 40 (revista de una generación)*, Buenos Aires, 1951 (FD AC, CEE); Córdova Iturburu, “Aída Carballo”, *op. cit.*; “Aída Carballo”, *Lyra*, Buenos Aires, julio-septiembre 1951 (FD AC, CEE); “De la extraordinaria muestra pictórica”, *El Pueblo*, Río Cuarto, 12 de julio de 1956 (FD AC, CEE).

⁸ Teodoro Craiém, “Aída Carballo”, *op. cit.*

⁹ Véase: Eduardo Raúl Storni, “Aída Carballo”, *Universidad*, Santa Fe, núm. 71, abril-junio 1967 (Carpeta de recortes A. C., Biblioteca MNBA); Roselot Hernández “Notas de Arte. Aroztegui: Tapiz y Arquitectura Colonial”, *La Razón*, Buenos Aires, 29 de junio de 1968 (FD AC, CEE); E.R. “Carballo”, *Clarín*, Buenos Aires, 11 de julio de 1968 (FD AC, CEE); Juan Martín Gastelú, “El colectivo en el arte”, *Revista FATAP*, Buenos Aires, núm. 40, agosto 1968, p. 11 (FD AC, CEE); “Grabados de Aída Carballo y Luis Seoane”, *El Litoral*, Santa Fe, 30 de octubre de 1970 (carpeta A. C., archivo Palais de Glace); recorte y traducción manuscrita de “Aída Carballo”, *Argentinisches Tageblatt*, 15 de octubre de 1972 (FD AC, CEE). Carballo más de una década después señaló que, además de la serie de los colectivos, las figuras “levitantes” que grabó por estos años y principios de los setenta también estaban trabajadas desde el humor. “Aída Carballo en el...”, *op. cit.*

¹⁰ Mario Alberto Perrone, “Aída Carballo. Imagen y significado”, *Persona*, año 1, marzo, 1969.

sesenta y setenta hicieron hincapié en las cualidades expresivas de sus estampas,¹¹ y algunos vincularon este aspecto de las imágenes con ciertos “rasgos grotescos”.¹²

No tan abundante como estas caracterizaciones de la crítica fue la asociación de su producción con el realismo mágico.¹³ Carballo se refirió al respecto contundentemente en 1972: “Yo me niego a ser encasillada, no soy una mariposa. No quiero que me clasifiquen”.¹⁴ De manera similar, en 1967 se había pronunciado como “independiente”¹⁵ respecto de este género literario así como del surrealismo y el expresionismo. Por estos años, estos movimientos estéticos habían tenido una particular presencia en la escena artística. Por un lado, si el realismo mágico había comenzado a aparecer en la crítica literaria a fines de los cincuenta, una década después alcanzó “su plenitud” como género de la literatura hispanoamericana con la publicación de *Cien años de soledad* (de Gabriel García Márquez).¹⁶ Por otro lado, una serie de muestras y publicaciones en Buenos Aires retomaban el problema de la producción surrealista en el país.¹⁷ Entre ellas, *Surrealismo en la Argentina* inaugurada en 1967 en el Instituto Di Tella y organizada por Aldo Pellegrini -quien además había escrito el ensayo difundido en el catálogo-, y el cuadernillo *Ubicación surrealista de Pompeyo Audivert*, publicado unos meses después como respuesta al anterior

¹¹ “Visitando Exposiciones”, *op. cit.*; Juan Martín Gastelú, “El colectivo en...”, *op. cit.*; “Artes Plásticas. El Cuarto Salón Ítalo”, *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de agosto de 1973 (Carpeta Cuarto Salón Ítalo, MAMBA); Elba Pérez, “Suma de tragedia, picaresca, ternura y sarcasmo. La poesía de Aída Carballo”, *Convicción*, Buenos Aires, 17 de agosto de 1978, p. 17 (FD AC AR_UNSAM_IIPC_CEE.000005).

¹² “Al margen del Salón Nacional”, *Clarín*, Buenos Aires, 1 de octubre de 1964, p. 2-3; Eduardo Raúl Stormi, “Aída Carballo...”, *op. cit.*, p. 212.

¹³ Recorte y traducción manuscrita de “Aída Carballo”, *Argentinisches...*, *op. cit.* En efecto, este es hasta el momento el único artículo en la prensa que asocia directamente el realismo mágico para referir a su producción.

¹⁴ “Aída Carballo. Los muñecos...”, *op. cit.*

¹⁵ “Los grabadores vienen...”, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶ José Carlos González Boixo, “El ‘realismo mágico’: una categoría crítica necesidad de revisión”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 1, 2017, p. 118. Algunos autores han señalado las raíces del realismo mágico latinoamericano en el surrealismo francés. Cf. Andrey Kofman, “Las fuentes del realismo mágico en la literatura latinoamericana”, *La Colmena*, núm. 85, enero-marzo, 2015, p. 10.

¹⁷ Verónica Rossi, “Entramados surrealistas en Buenos Aires”, en AA. VV., *Terapia*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2021, p. 92. Otras exposiciones fueron: *Surrealismo Imaginación* en la Galería Serra (1964) y *Pintura Argentina Actual. Dos tendencias. Geometría-Surrealismo* en el MNBA (1976). En 1967 además se publicó el libro de Graciela de Sola *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina* (Ediciones Culturales Argentinas, 1967) que analizaba la importancia del surrealismo en la transformación de la literatura y el arte. Un estudio reciente acerca de los escenarios que propiciaron la apropiación y divulgación del surrealismo en el período de entreguerras en el país a través de la actuación de Pellegrini, Antonio Berni y Juan Batlle Planas en: Gabriela Francone, *Argentina Surreal. Redes, obras y artistas para una historia posible*. Buenos Aires, UNSAM Edita, 2020.

evento.¹⁸ También se publicaron monografías e inauguraron algunas exposiciones en torno al expresionismo, con especial énfasis en su vertiente alemana.¹⁹ Carballo, por su parte, eligió reforzar en sus declaraciones su condición individual de productora, alineándose a algunas de las características míticas de la noción de artista moderno: la originalidad y la autonomía.

Es en particular la cualidad técnica y el “depuradísimo oficio”²⁰ en grabado lo que se ocupó de resaltar la crítica. La idea que se trataba de una “dibujante y grabadora excepcional”²¹ se destacó repetidamente sobre su figura especialmente a partir de la exhibición de la serie *De los amantes* en 1965, aunque estos aspectos ya habían sido señalados escuetamente en la década anterior. Al señalarla como “una de las más grandes grabadoras de mayor talento de la Argentina, poseedora de un dominio técnico acabado”,²² es posible advertir que la excepcionalidad que se advertía estaba marcada por la exaltación de la excelencia técnica. Las historiadoras feministas Parker y Pollock han sostenido que esta es producto del sistema que abarca a los artistas corrientes,²³ esto es los varones blancos heterosexuales, y por lo tanto les excepcionales son las mujeres y quienes escapan de la norma. Sin embargo, respecto de estas numerosas opiniones de la crítica de arte de la década del sesenta y setenta que reconocían un “virtuosismo incuestionable de su artesanía”²⁴ o una “excepcional

¹⁸ Sobre la figura de Aldo Pellegrini, puede verse: Rubén Daniel Méndez Castiglioni, *Aldo Pellegrini, surrealista argentino*. Tesis doctoral, Porto Alegre, Faculdade de Letras de Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999. <http://hdl.handle.net/10183/13373> (acceso: 17/09/2021); María Amalia García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art. Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, en Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco (edit.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. New York, Routledge, 2019, p. 11–24.

¹⁹ Algunos de los libros editados fueron: *Introducción a la pintura expresionista* de Julio E. Payró (1970) y *El expresionismo* de José A. García Martínez (1976). Con respecto a las exposiciones: *La pintura del expresionismo alemán*, Buenos Aires, Consejo alemán de arte de Argentina, 1965; Horst Keller, *El arte gráfico del expresionismo alemán*. Buenos Aires, Consejo Alemán de Bellas Artes de Colonia- MNBA de Argentina, 1969.

²⁰ León Benarós, “Agenda de la Plástica...”, *op. cit.*

²¹ “Calendario de Primera Plana”, *Primera Plana*, 2 de julio de 1968 (FD AC, CEE). Con respecto a esta definición como excepcional, véase también: “Calendario”, *op. cit.*; “Aída Carballo”, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1965, p. 6., Eduardo Baliari, “El Grabado: una notable expresión lograda por los consagrados y por nuevos valores”, *Clarín*, Buenos Aires, 25 de mayo de 1967; E. R., “Carballo”, *op. cit.*; “Grabado”, *Decoralia*, núm. 31, septiembre de 1968 (FD AC, CEE).

²² Mariano Villegas, “Aída Carballo: Sentir a los otros”, *Diario Río Negro*, General Roca, junio 1974, p. 3 (Carpeta de recortes A. C., Biblioteca MNBA). En la misma línea de comentarios, véase: Olga Rodríguez de Pareja Núñez, “Cuarto Salón de la Ítalo”, *La Capital*, Rosario, 3 de septiembre de 1973.

²³ Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women..., op. cit.*, p. 28.

²⁴ Elba Pérez, “Suma de tragedia, picaresca...”, *op. cit.*

calidad”²⁵ en la obra gráfica de Carballo, es necesario resaltar que se encontraban alineadas con la particular valoración del oficio gráfico sostenida desde el grabado tradicional.²⁶ Para la crítica de arte más conservadora, estos aspectos eran considerados como un recurso a destacar del grabado frente a las nuevas prácticas artísticas. En efecto, en 1963 un artículo en *La Nación* presentaba a la disciplina como “único oasis de paz en este trajinar contemporáneo” y mencionaba a sesenta grabadores locales contemporáneos que, según el autor, poseían una “extraordinaria perfección técnica”.²⁷ En el grupo, aparte de Carballo, se encontraban quince mujeres más. En otras palabras, el valor otorgado a lo “excepcional” de la destreza técnica, en un contexto de redefinición de poéticas y materiales de la disciplina, fue un valor a destacar habitual y continuó siéndolo en la década del setenta,²⁸ con el repliegue de la gráfica a las técnicas más ortodoxas y al oficio.²⁹

A fines de los sesenta y primer lustro de los setenta, a los comentarios sobre el virtuosismo “fiel a la manera tradicional”, se le sumaron caracterizaciones de sus escenas que subrayaban el “sordo dramatismo cuando no de una refinada ironía” y, en menor medida, la manifestación de una “sutil melancolía”.³⁰ No obstante, más abundantes fueron las críticas que mientras valoraban la ejecución técnica retomaban también el énfasis en la particular “sensibilidad humana” señalada por Payró en 1963. En efecto, en el catálogo de la exposición colectiva *Diez maestros del Grabado*

²⁵ N.P., “Una exposición en galería Galatea”, *Lyra*, Buenos Aires, año XXVIII, núm. 219/21, 1er semestre 1972.

²⁶ Otros artículos de la década del sesenta y setenta que exaltan la excelencia técnica en la obra de Carballo: S/t, *El cronista comercial...*, *op. cit.*; “El conjunto de grabados”, *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de mayo de 1967 (FD AC, CEE); T. I. [Taverna Irigoyen], “Grabados de Aída Carballo en el Museo Provincial”, *El Litoral*, Santa Fe, 6 de noviembre de 1967 (FD AC, CEE); “Entre el horror y la inocencia”, *La Nación*, Buenos Aires 22 de noviembre de 1975 (FD AC, CEE); Carlos Arcidiácono, “Una artista sorprendente”, *Mercado*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1977, p. 96 (FD AC, CEE); “Exposiciones”, *Competencia*, Buenos Aires, s. f. [1978] (FD AC, CEE).

²⁷ Leonardo Estarico, “El grabado un idioma universal”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1963, p. 3.

²⁸ En 1977 un extenso artículo en *La Nación* dedicado al grabado lo definió como una “tarea eminentemente artesanal”. A. M. P., “La consagración del...”, *op. cit.*

²⁹ Sobre el repliegue luego del boom del grabado de los sesenta: Silvia Dolinko, *Arte Plural: el...*, *op. cit.*, pp. 383-388.

³⁰ Carlos Arcidiácono, “Aída Carballo, mágica...”, *op. cit.* En la línea del dramatismo, véase: “Arte Pintura for...”, *op. cit.*, p. 56; T. I. [Taverna Irigoyen], “Grabados de Aída...”, *op. cit.* En relación con la ironía, véase especialmente: “Aquí, en Buenos Aires”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de junio de 1968 (FD AC, CEE); y “Grabados de Aída Carballo y Luis...”, *op. cit.* A propósito de la idea de la melancolía: Hugo Monzón, “Artesanía ejemplar y melancólica belleza poseen estampas grabadas de Aída Carballo”, *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1973 (carpeta A. C., archivo Palais de Glace); Luis Aubele, “Aída Carballo transforma una galería en una casa de muñecas”, *La Opinión*, Buenos Aires, 22 de noviembre de 1975, p. 19 (FD AC, CEE).

Argentino realizada en 1973, se señaló que “la obra de Aída Carballo une de modo rotundo la más depurada maestría técnica con la más profunda humanidad”.³¹ Estas caracterizaciones no fueron ajenas a lo que se habló acerca de su obra gráfica en el ámbito internacional:

Aída Carballo es una de esas artistas que tiene un talento extraordinario para expresar el patetismo, para trascender la realidad humana para llegar a lo más profundo del subconsciente. Ninguno de sus sujetos puede escapar de su penetrante y misteriosa visión. Si bien es muy hábil en las técnicas del grabado, es esa poderosa capacidad de sentir, su sensibilidad hacia los demás seres humanos, lo que le da universalidad a su obra y la convierte en una de las artistas gráficas verdaderamente destacadas de la Argentina actual.³²

De esta manera, había sido presentada en el catálogo de la muestra *Aída Carballo of Argentina* realizada en Washington D.C. en 1976 por José Gómez-Sicre, quien era el Jefe del área de Artes Visuales de la Organización de los Estados Americanos (OEA). Desde mediados de los cuarenta el funcionario cubano era una personalidad muy influyente en las artes de América Latina y organizó numerosas exposiciones en la OEA promocionando a los artistas latinoamericanos.³³ De hecho, fue fundador y el primer director del Museum of Latin American Contemporary Art (Museo de Arte Contemporáneo de América Latina), institución que adquirió los aguafuertes *Autorretrato con autobiografía* y *Hacete Rulos María* luego de la exposición individual de Carballo en la galería de la OEA (ver Anexo 1.4).³⁴ Gómez-

³¹ Hilario Lorenzutti, *Diez maestros del Grabado Argentino*, Buenos Aires, Fundación Lorenzutti- Salas Nacionales de Exposición, del 15 de noviembre al 2 de diciembre de 1973, p. 18. Otros artículos que ponderaron tanto la técnica como la sensibilidad humana de sus grabados: Eduardo Raúl Storni, “Aída Carballo...”, *op. cit.*; “Aquí, en Buenos...”, *op. cit.*; E. R., “Carballo”, *op. cit.*; “Entre el horror...”, *op. cit.*

³² José Gómez-Sicre (cur.), *Aída Carballo of Argentina...op.cit.*

³³ Un estudio sobre la trayectoria de Gómez-Sicre en Alessandro Armato, “José Gómez-Sicre y Marta Traba: historias paralelas”, en *Internacional “Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art”*, University of Texas, Austin, EEUU, octubre 2012, pp. 118-127. Sobre el impacto de Gómez-Sicre en la OEA y su contribución a la consolidación de políticas sobre el arte latinoamericano, véase: Ivonne Pini y María Clara Bernal, “José Gómez Sicre and his Impact on the OAS’ Visual Arts Unit: For an International Latin American Art”, *Artelogie*, núm. 15, 29 de abril de 2020. <http://journals.openedition.org/artelogie/4757> (acceso: 25/09/2021); Alessandro Armato, “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, núm. 6, primer semestre 2015, pp. 33-43.

³⁴ Cecilia Belej, “Aída Carballo”, en AA. VV., *Art of the Americas. Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States*. Washington D.C., Organization of American States-Art Museum of the Americas, 2017, p. 212. La galería de la OEA se encontraba en el edificio principal de la organización, en 1976 al mudarse a la actual sede fue rebautizada como Museum of Latin American Contemporary Art. En 1991 fue renombrado como Art Museum of the Americas.

Sicre, quien promovió la idea de un arte latinoamericano,³⁵ señaló su habilidad técnica aunque puso el acento especialmente en el carácter universal de su contribución artística.

Para fines de 1975, Carballo exhibió un numeroso conjunto de grafitos y lápices acuarelas y de dos aguafuertes en torno la temática de las muñecas. La crítica señaló lo siniestro de las obras exhibidas, cuyos títulos y escenas con cuerpos dislocados en la intimidad del hogar hacían alusión a misteriosos crímenes, militares y difuntos.³⁶ Aunque dos grafitos habían sido realizados y exhibidos en 1973, fue recién en la exposición conjunta en la galería El Mensaje y en el complejo contexto político-social que vivía el país marcado por la extrema violencia política, con las acciones de organizaciones revolucionarias, el avance de grupos paraestatales y sus prácticas represivas,³⁷ que la crítica hizo estas menciones. Así como Carballo no volvió a exhibir estas obras, estas referencias sobre el terror, que ya habían aparecido en relación con la serie *De los locos* con otras connotaciones,³⁸ no volvieron a repetirse en los siguientes años donde la “cruel realidad” de las imágenes atravesó a la sociedad argentina.³⁹

Contrariamente, en 1977 aparecieron algunos artículos que introdujeron nuevos aspectos para pensar su producción que tuvieron fuerte impacto luego del fallecimiento de Carballo, como se demuestra en el siguiente apartado. El primero fue publicado en la tapa del suplemento de *Clarín*, uno de los diarios de mayor tirada del

Sobre la historia de la institución véase: AA. VV., *Art of the ...*, *op. cit.*; María Leyva, “The Museum of Modern Art of Latin America: A guide to its resources”, en Barbara Robinson (Ed.), *Artistic representation of Latin American Diversity: Sources and collections. Papers of the Thirsty-Fourth Annual Meeting of The seminar on the acquisition of Latin American Library Materials*. Charlottesville, Alderman Library-University of Virginia, del 31 de mayo al 5 de junio de 1989, pp. 417-427.

³⁵ Alejandro Anreus. “José Gómez Sicre and the “Idea” of Latin American Art”, *Art Journal*, tomo 64, núm. 4, 2005, pp. 83–84. <https://doi.org/10.2307/20068421>

³⁶ Osiris Chiérico, “Los fillos del pavor”, *Correo de la semana*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1975 (FD AC, CEE); “Entre el horror...”, *op. cit.*; Luis Aubele, “Aída Carballo transforma...”, *op. cit.*; Hernández Rosselot, “De la percepción a la realidad y ficción”, *La Razón*, Buenos Aires, 30 de noviembre de 1975 (FD AC, CEE). Algunos de los títulos de las obras exhibidas: *La muñeca criminal*, *El otro crimen de la muñeca*, *Secuencias del crimen de la muñeca Lolita*, *La muerte del viajante*, *Memorias del muñeco militar*, *La muñeca equilibrista con las flores del miedo*. El listado completo de las obras exhibidas puede consultarse en Anexo 1.1.

³⁷ Marina Franco, “El terror de estado en la Argentina (1975-1983) como parte de una historia del siglo XX”, *Almanaque histórico latinoamericano*, Moscú, vol. 31, 2021, p. 300.

³⁸ “Acontecer artístico. Aída...”, *op. cit.*; “Visitando Exposiciones”, *op. cit.*

³⁹ G.G., “Mercado de Arte. Excelentes muestras para finalizar el año”, *El economista*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 1975 (FD AC, CEE).

país. En dicho artículo, Sergio Leonardo describe minuciosamente procedimientos técnicos del grabado en vínculo con las sensaciones propias del proceso de trabajo – esto es, la ansiedad frente a los tiempos de espera, así como la sorpresa y el alivio al revelarse los resultados, aspectos desconocidos para el gran público-. Pero, a su vez, hace uso de recursos poéticos para expresar sentimientos que imagina embargan a la grabadora e insinúa ideas de suicidio y momentos de depresión, adjudicándole frases:

Y una noche sin luna, Aída contempló nuestro río y sucumbió ante la fuerza de atracción de aquella remota y amenazante negrura que la penetraba y la derruía engendrando la insoportable imagen de su insignificancia y su desconcierto. No importaba nada. No tenía que importar nada de nada. Y entonces el hecho mágico era irse del mundo. Porque irse del mundo era destruir el mundo dentro de ella. “Por qué vivir si los demás no me necesitan [...]” Destruir el ser para no ser... “Yo me sentía menos que nada. Algo que sobra siempre”⁴⁰

Estas ideas en torno a la obra de Carballo, que surgen por primera vez en espacios de difusión masiva, van a abonar a un mito, que se consolidará unos años después, de una artista víctima que plasma su sufrimiento en sus producciones y quien de manera heroica puede retornar a una vida “feliz” o “normal” superando sus trastornos psicológicos. En efecto, si bien al principio el autor resalta el reconocimiento nacional e internacional de la grabadora, destacando su “genialidad”, le interesa más vincular la producción de la serie *De los locos* con sus internaciones, celebrando su “increíble coraje, su pasmoso exorcismo”.⁴¹

De manera similar, dos años después un artículo en la tapa del suplemento de *Letras* del diario *Convicción* estaba dedicada a Carballo.⁴² Aunque este no fue el primer artículo que Elba Pérez escribió sobre la grabadora en este emprendimiento periodístico vinculado al proyecto político de Emilio Eduardo Massera, sí fue el más extenso que se divulgó en la prensa en general sobre Carballo ocupando cinco páginas.⁴³ Si en 1978, el artículo de Pérez en el mismo periódico, exaltaba la “factura

⁴⁰ Sergio Leonardo, “Aída Carballo. La prodigiosa imaginera”, *Cultura y Nación de Clarín*, Buenos Aires, 15 de septiembre de 1977 (carpeta de recortes A. C., Biblioteca MNBA).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Elba Pérez, “Aída Carballo y su cotidiano oficio de testificante”, *Convicción*, Buenos Aires, año 1, núm. 28, 11 de febrero de 1979.

⁴³ Hasta el año anterior, Massera fue miembro de la Junta Militar que gobernó de facto la Argentina a partir de 1976. Aunque el diario formó parte de lo que podría denominarse como “prensa del Proceso”, Marcelo Borrelli y Jorge Saborido señalan que en su redacción convivieron periodistas de diferentes ideologías: en las secciones donde la relación del diario con el poder quedaba expuesta era en las secciones de “Información Nacional” y Editoriales”, no sucediendo lo mismo con “Artes y Espectáculos” y el suplemento literario. Marcelo Borrelli y Jorge Saborido, “La prensa del ‘Proceso’.

técnica” y la “médula expresiva” de la obra de Carballo expuesta en la Gordon Gallery,⁴⁴ en 1979 además hacía menciones de manera explícita a las crisis de la grabadora, reforzadas por las propias palabras de la artista. Los lugares donde estuvo internada, así como los nombres de los médicos que la atendieron, y “un contratiempo afectivo y la muerte del padre”⁴⁵ son señalados como las causantes. En la segunda mitad del artículo, la crítica transcribe reflexiones de Carballo con relación a las nuevas experiencias estéticas contemporáneas y refiere a su labor como docente y proyectos a futuro. No obstante, la grabadora es presentada como una “mujer que no hesita en ratificar –y circunstanciar- tramos dolorosos de su vida, de su cotidiano oficio de testimoniante”,⁴⁶ destacando reiteradas veces su valentía para afrontar “momentos de plenitud y simas de dolor”.⁴⁷

Al año siguiente, en 1980, Pérez no volvió sobre estos temas: al escribir un nuevo artículo sobre Carballo, se centró nuevamente en la “calidad” de su obra gráfica exhibida otra vez en la Gordon Gallery.⁴⁸ Del mismo modo, tampoco lo hizo con el artículo que anunció, en el mismo periódico, la retrospectiva en la Fundación San Telmo de 1982.⁴⁹ En el contexto de esta serie de exposiciones individuales de tinte retrospectivo en la capital del país como en otras localidades,⁵⁰ a fines de los setenta la crítica en general comenzó a recapitular su prolífera producción. Aunque la constante continuó siendo el señalamiento sobre las virtudes procedimentales de Carballo, destacaron también sus composiciones, la capacidad expresiva de dar cuenta de la realidad humana y la carga emocional en sus obras.⁵¹ En efecto, Cayetano

El diario *Convicción* durante la dictadura militar argentina (1976-1983)”, *Estudios sobre el mensaje Periodístico*, núm. 14, 2008, pp. 55-56.

⁴⁴ Cf. Elba Pérez, “Suma de tragedia...”, *op. cit.*

⁴⁵ Elba Pérez, “Aída Carballo y su cotidiano...”, *op. cit.*, p. 3.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 2.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁸ Cf. Elba Pérez, “La calidad de Aída Carballo”, *Convicción*, 29 de octubre de 1980 (carpeta n°558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”).

⁴⁹ Elba Pérez, “Aída Carballo inaugura...”, *op. cit.*

⁵⁰ Entre 1977 y 1980 realizó tres muestras individuales en la Gordon Gallery (CABA). En 1978 realizó una muestra retrospectiva en Tucumán, en 1980 una exposición en el MPBA “Emiliano Guñazú-Casa de Fader (Mendoza) Mendoza y otra en el Auditorio de San Juan que incluyó más de cuarenta grabados (ver: Anexo 1.1).

⁵¹ Por ejemplo, en 1980 en ocasión de su muestra individual en la Gordon Gallery mientras Osvaldo Seiguerman destacó la “la fuerte simbiosis de lo real y lo imaginativo”, Aldo Galli señalaba la “carga emocional que se reivindica como el sentido auténtico de la obra”. Cf.: Osvaldo Seiguerman, “Lo real y...”, *op. cit.*; Aldo Galli, “Aída Carballo como grabadora y dibujante. Los dibujos de Miriam Borghini y los óleos de Nicolás Rubió”, *La Prensa*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 1980 (carpeta A. C., archivo Palais de Glace). Sobre la exaltación del oficio y la técnica entre 1977 y 1980 véase

Córdoba Iturburu al inscribir a Carballo en su historia de la pintura en Argentina, como se señaló en la introducción, la calificó como expresionista. Lejos de mencionar sus internaciones, planteó que en sus obras la artista buscaba expresar y ahondar en la realidad dramática del ser humano.⁵²

En 1981 el Centro Editor de América Latina publicó un fascículo dedicado a la obra gráfica de Carballo que incluyó un ensayo de Carlos Arcidiácono y la reproducción del texto de Payró. La edición de gran formato, con numerosas reproducciones de obra, buena calidad de papel e impresión y de circulación popular, era parte de la *Serie complementaria de Grabadores Argentinos del siglo XX* de la colección *Pintores Argentinos del siglo XX*. En correspondencia, la publicación ampliaba en cierto sentido el canon de las artes plásticas al incorporar además de la producción pictórica y escultórica, al grabado, la fotografía y el dibujo, aunque estas cuatro últimas disciplinas ofrecían un cuarto de los nombres que la serie inicial. Respecto de la selección de artistas resulta significativo advertir que en los sesenta y cuatro fascículos dedicados a la pintura y dieciséis a la escultura, las únicas mujeres presentadas eran Raquel Forner y Lola Mora, ambas consideradas excepcionales en la literatura artística argentina.⁵³ Mientras, en la de grabado se ofrecieron análisis críticos de la obra de cuatro de entre dieciséis cuadernillos: a Carballo, a quien se dedicó el tercer fascículo, le siguieron otros destinados a las más jóvenes Mabel Rubli, Liliana Porter y Delia Cugat. Aunque sus inclusiones distaban de ser equitativas respecto a la cantidad de varones seleccionados, la disciplina gráfica, que históricamente había sido considerada menor dentro de la jerarquía artística, admitía con mayor facilidad la

especialmente: Carlos Arcidiácono, “Una artista sorprendente...”, *op. cit.*; Nicolás Hernández, “Arte”, *Acción*, Buenos Aires, 1 al 15 de marzo de 1978, p. 8-9 (FD AC, CEE); Hugo Monzón, “Aída Carballo en Galería Lagard. Quince años de labor gráfica”, *La Opinión*, Buenos Aires, 20 de julio de 1978, p. 21 (carpeta n°558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”); “Aída Carballo y su permanencia en las crónicas cotidianas”, *Mendoza*, Mendoza, 26 de agosto de 1980 (FD AC, CEE); “Grabados de Aída Carballo”, *La gaceta*, Tucumán, 13 de septiembre de 1978 (carpeta A. C., archivo Palais de Glace); “Aída Carballo expondrá en el salón Auditorio”, *Cuyo*, San Juan, 14 de septiembre de 1980 (FD AC, CEE); “Expone Aída Carballo”, *Tribuna de la Tarde*, San Juan, 1980 (FD AC, CEE).

⁵² Cayetano Córdoba Iturburu, “La aventura surrealista...”, *op. cit.*, p. 75.

⁵³ Gluzman ha analizado los supuestos en torno a la creatividad femenina que ha sostenido la historiografía del arte argentino. En particular sobre el ingreso de Forner en tanto artista de mérito, véase: Georgina Gluzman, “Las bañistas de Raquel Forner: mujeres modernas”, *SZTUKA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ*, Varsovia, núm. 8, 2018, pp. 97-118. Acerca de la inclusión de Mora, vinculada a la figura de mártir, véase: Georgina Gluzman, *Trazos invisibles: Mujeres...*, *op. cit.*, pp. 25-37.

producción de mujeres, como ya ha sido introducido en el segundo capítulo.⁵⁴ El asesoramiento artístico de la colección había sido realizado por Oscar Díaz, quién era diseñador gráfico del Centro Editor.⁵⁵ El listado total de grabadores incluyó jóvenes y consagrados, probablemente buscando dar cuenta de un repertorio de producciones “modernas” y “tradicionales”, encontrándose Carballo entre el segundo grupo.⁵⁶ En particular la grabadora, ya había participado de otros proyectos de la editorial con textos de su autoría e ilustraciones.⁵⁷ Además, la serie buscaba ser representativa a nivel nacional, incorporando a grabadores de algunas provincias como Carlos Filevich y Antonio Berni. Sin embargo, en el caso de las grabadoras incorporadas, todas habían producido en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo, ciudad donde funcionaba la editorial.⁵⁸ Con una tradición historiográfica nacional centrada en la capital del país, donde se encontraba la editorial, podría decirse que el lugar de origen y formación no era menor. De hecho, no sólo Carballo supo definirse como “porteña” -y señalar que la ciudad era su tema favorito-, sino que este fue uno de los aspectos que en particular Arcidiácono resaltó en el fascículo dedicado a su producción.⁵⁹

Un año después de la publicación del fascículo, en 1982, la grabadora inauguró su última muestra individual en vida. Si bien esta no había sido la única oportunidad en que una muestra recapitulaba sus producciones artísticas, ni la que reunió la mayor cantidad de obras de su autoría, sí fue la que tuvo más repercusiones en la crítica. Con

⁵⁴ De modo similar, las series dedicadas a la fotografía y al dibujo, incluyeron la producción de cuatro y dos artistas de un total de dieciséis fascículos cada una. Estas eran Alicia D’Amico, Grete Stern, Sara Facio y Annemarie Heinrich en fotografía, y Josefina Auslender y Ana Tarsia en dibujo.

⁵⁵ Acerca de la labor de Díaz dentro del campo del diseño gráfico editorial, especialmente en el Centro Editor, véase: Amparo Rocha Alonso, “CEAL Visual. El Centro Editor de América Latina y su aporte al diseño editorial”, en Mónica Bueno y Miguel Ángel Taroncher (coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, pp. 189- 198; Federico Von Baumbach, “Negro Díaz, una manera de mirar y de enseñar a mirar”, en Gómez, M. G., Casanovas, I. y Rico, E. J., *Actas de las IV Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016, pp. 269-278.

⁵⁶ Además de las ya mencionadas, se publicaron fascículos sobre Pompeyo Audivert, López Anaya, Facio Hebequer, Rebuffo, Luis Seoane, Sergio Sergi, Daniel Zelaya, Carlos Filevich, Antonio Berni, Norberto Onofrio, Eduardo Audivert y José Planas Casas.

⁵⁷ En 1975, el Centro Editor de América Latina publica el fascículo 20 de la serie *Pueblos, hombres y formas en el arte*, titulado *La témpera*, cuya autora fue Aída Carballo. Además, en 1979 una reproducción de su xilografía *La sospecha* se usa como tapa de *Cuadernos de la historia de la literatura argentina. Capítulo 32. El folletín. Eduardo Gutiérrez*.

⁵⁸ Sobre la historia del Centro Editor véase: Judith Gociol (edit.), *Centro Editor de América Latina: una fábrica de cultura*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2017; Mónica Bueno y Miguel Ángel Taroncher (coords.), *Centro Editor de...*, *op. cit.*

⁵⁹ Carlos Arcidiácono, *Carballo. Grabadores argentinos...*, *op. cit.* Sobre las palabras de la propia artista véase, por ejemplo: Oscar F. Haedo, “Aída Carballo la...”, *op. cit.*; “Aída Carballo en el país...”, *op. cit.*

más de cien obras, se realizó en la Fundación San Telmo: espacio cultural definido por la prensa como “un punto obligado de frecuentación de todo el que se interese por los acontecimientos artísticos”⁶⁰ que en los últimos dos años había organizado significativas exposiciones de grabadores así como retrospectivas de otras artistas.⁶¹ Haciéndose eco del evento, los principales periódicos de la capital dejaron constancia de una valoración positiva de la producción artística de Carballo y su trayectoria. En efecto, el crítico de arte Hugo Monzón resaltó sus cualidades expresivas, señalando núcleos de sentido en la producción vinculados con una visión del mundo melancólica, dramática y con “notas de humor”.⁶² Es decir, las reseñas recapitulan la extensa producción refiriendo tanto a cuestiones de composición como de contenido de la obra, rescatando ideas que ya habían sido señaladas.⁶³ Por un lado, el lirismo, aspecto mencionado con sus primeros premios a fines de los cuarenta y primera exposición a comienzos de los cincuenta. Por el otro, el humor, la ironía, la ciudad de Buenos Aires y sus habitantes, recursos y temas que habían sido especialmente vinculados a las estampas pertenecientes a la serie de los colectivos y destacados principalmente durante los últimos años de la década del sesenta y primeros del setenta. Un período en el que también se señaló la fuerza expresiva para dar cuenta de lo cotidiano y la humanidad, y el sentido dramático de las imágenes. Aunque algunas caracterizaciones sobre su obra no volvieron a mencionarse en el contexto de la última retrospectiva, la artista volvió a ser calificada como “eximia grabadora”, una categoría que había sido

⁶⁰ “Aída Carballo en San Telmo”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de septiembre de 1982 (carpeta n°558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”).

⁶¹ Véase, por ejemplo: *La obra gráfica de Antonio Berni 1962-1978*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, del 14 de mayo al 14 de junio de 1980 y *Grete Stern: fotografías 1927-1980. Exposición retrospectiva*. Buenos Aires, Fundación San Telmo, del 7 de septiembre al 13 de octubre de 1981. La institución había comenzado a funcionar en 1980 fundada por Jorge Helft y Marion Eppinger. Algunos años después Helft comenzó a dirigir la Fundación Antorchas e impulsó el Programa de Promoción del Arte Argentino Contemporáneo. Un panorama sobre coleccionismo y las galerías porteñas en el último cuarto de siglo en: Cristina Rossi, *Una aproximación a la historia del galerismo en Buenos Aires 1974-2000*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Galerías de Arte, 2016.

⁶² Hugo Monzón, “Retrospectiva en la Fundación San Telmo. Elocuente muestra de Aída Carballo”, *La Voz*, Buenos Aires, 10 de septiembre de 1982 (leg. AC, MAMBA). En 1985 Monzón asumió como director del Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”.

⁶³ Véase: Elba Pérez, “Aída Carballo inaugura hoy su gran muestra en la Fundación San Telmo”, *Convicción*, Buenos Aires, 16 de agosto de 1982, p. 15; “Retrospectiva de Carballo y nuevas exposiciones”, *La Nación*, Buenos Aires, 4 de septiembre de 1982 (FD AC, CEE); “Aída Carballo en San...”, *op. cit.*; y Aldo Galli, “La gran exposición retrospectiva de Aída Carballo”, *La Prensa*, Buenos Aires, 12 de septiembre de 1982, p. 4 (carpeta n°558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”).

utilizada para referirse a Carballo por primera vez por Julio E. Payró en 1963. La maestría técnica seguía siendo para la crítica un atributo sustancial en la disciplina.⁶⁴

3.2 Carballo, víctima

Produjo conmoción y dolor en el ambiente artístico el fallecimiento de la gran grabadora y dibujante Aída Carballo. Con ella desaparece una figura descolante de nuestro medio, donde tenía un bien ganado prestigio, tanto por la notable calidad de su obra, como por la seriedad de su trayectoria [...] Un incomprensible silencio hizo sin embargo que su obra tuviese una suerte de prestigio unánime pero secreto una especie de reconocimiento callado del medio y de los entendidos, que si bien nunca titubearon al referirse a su obra en considerarla superior, aun en una comparación con la de sus pares, tampoco hicieron lo suficiente como para difundirla de un modo acabado. De ahí que el prestigio del que gozó no fuese suficiente para trascender a un nivel más popular, que con toda justicia hubiese merecido.⁶⁵

En el otoño de 1985 falleció Carballo. Los principales diarios del país publicaron obituarios que relatan su formación, los principales premios ganados, y algunos recordando también su carrera como docente e ilustradora, y adjudicando una sensibilidad especial a la artista. Algunas necrológicas, como la que abre este apartado, refieren a una especie de secreto en torno a su prestigio, que no alcanzó a exceder el ámbito de la disciplina y así lograr un reconocimiento popular.⁶⁶ Una idea que, en cierto modo, se había originado en algunos textos críticos de la década del sesenta, posteriores a la decisión de Carballo de no enviar más al SN frente a la no obtención del Gran Premio en 1964, y que fue repetida con más frecuencia luego del fallecimiento.⁶⁷ Conviene recordar que, aunque en los últimos años se había producido un auge en la circulación de estampas, quienes se dedicaban a este tipo de producción en general también se habían mantenido en espacios diferenciados de circulación y validación.⁶⁸ Sin embargo, al menos la crítica de arte, como se demostró en el apartado anterior, no había mantenido en secreto la producción de Carballo.

⁶⁴ “La línea indagando en la condición humana”, *La Razón*, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1982 (leg. AC, MAMBA).

⁶⁵ “Falleció ayer Aída Carballo, la notable grabadora y dibujante”, *La Nación*, Buenos Aires, 20 de abril de 1985.

⁶⁶ Véase también: “Silencioso final de Aída Carballo”, *La Prensa*, Buenos Aires, 28 de abril de 1985 (leg. AC, MAMBA).

⁶⁷ Véase especialmente: “Aída Carballo: El torrente secreto”, *Primera Plana*, Buenos Aires, 31 de agosto de 1965, p. 48; Aldo Galli, “Una fama secreta: Aída Carballo su determinismo y su tristeza”, *La Nación*, Buenos Aires, 24 de abril de 1989, p. 6.

⁶⁸ Silvia Dolinko, *Arte Plural: el..., op. cit.*

En particular, el crítico Ernesto Schoó fue más allá al mencionar este silencio en torno a su producción, al atribuirlo a dos factores: el temperamento de la artista, “enemigo de la sociabilidad porque sí y amigo tan sólo de los amigos” en sus términos, y la falta de difusión cultural.⁶⁹ Resulta de particular interés para esta investigación señalar, respecto de la primera justificación esgrimida, que esta idea, aparece cuando la artista ya no vivía, señalando abiertamente algo que, posiblemente, hasta entonces sólo se comentaba. Aunque los numerosos vínculos que entabló con pares y jóvenes artistas, dan cuenta de que Carballo era sociable, la artista mantuvo un espíritu independiente y con cierta reticencia a participar de eventos sociales concurridos como las inauguraciones de exposiciones.⁷⁰ No obstante, no había sido complaciente: exigió lo que consideraba le correspondía en sus ámbitos de trabajo, como se ha visibilizado en el primer capítulo, y sus internaciones en instituciones psiquiátricas eran una situación conocida en el medio.

A partir de este punto aparecen con fuerza aquellas referencias psicobiográficas que habían sido apuntadas por primera vez en 1977 por la pluma de Leonardo. Si a fines de los setenta habían aparecido de manera aislada, a partir del fallecimiento de la grabadora se reprodujeron e incrementaron hasta llegar a constituirse en una especie de lente desde el cual analizar e interpretar su producción artística a manera de testimonio personal. Como podemos observar en un artículo escrito por Elvira Orpheé unos meses más tarde de la defunción de Carballo, las ideas sugeridas en los obituarios aparecen no sólo de manera más extensa sino, acompañadas del concepto de locura:

puedo dar una breve visión de su vida y locura. Tenía veinticinco años cuando a un mismo tiempo, murió su padre y la dejó un novio. Su cerebro entró entonces en pugna con los hechos exteriores. Por falta de medios fue internada en el hospital Vieytes, hoy Borda, en estado catatónico. [...] De ese entonces sólo le quedaba su mirada punzante, pero sólo por momentos. En otros sonreía casi siempre [...] Su paisaje mental estaba tan totalmente reconstruido que no se la podía pensar como a un ser sólo sostenido por los puntales de su arte. Sin embargo, sin ellos habría sido casi una desvalida esencial

⁷¹

⁶⁹ Ernesto Schoó, “Ha muerto una gran artista. Aída Carballo cultivó una la feroz poesía urbana”, *La Razón*, Buenos Aires, 21 de abril de 1985.

⁷⁰ Entrevista de la autora a Diana Dowek..., *op. cit.*

⁷¹ Elvira Orpheé, “Aída del país”, *La Nación*, Buenos Aires, 5 de enero de 1986 (carpeta n°558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”).

Asimismo, Orpheé afirmaba la internación como el momento inicial de la “más grande grabadora argentina de esta época”,⁷² señalando que gracias a la “idea luminosa de un médico”⁷³ Carballo comienza a dibujar. De esta manera, omitía deliberadamente sus títulos académicos y los premios que ya había obtenido, datos que a la escritora no le eran desconocidos ya que la había entrevistado. A su vez, tiende a crear una falsa impresión acerca de la soltería de Carballo: “No la mimó la belleza. No conoció el amor compartido”,⁷⁴ lejos de comprender la propia agencia de la grabadora que se había formado artísticamente y había decidido no casarse ni tener hijos, como se demostró en el primer capítulo.

En 1987, un artículo dedicado a Carballo en *La Nación* anunció la publicación de una biografía escrita por Mario Alberto Perrone, señalando que “en ningún relato dejarán de figurar el humor, el amor y la locura: posiblemente ninguno más importante que el otro”.⁷⁵ En el texto se transcriben palabras que, según se señaló, provenían de sus diarios de internación. Al mismo tiempo, el artículo hace referencias directas a estas instancias vinculadas con los contenidos de sus obras gráficas. Si bien el libro *Aída Carballo, una mirada sobre la tapia de la locura*, no llegó a imprimirse con la editorial Fraterna como estaba anunciado, sí fue la base a partir de la cual Perrone publicó a mediados de la década de los noventa *Aída Carballo. Arte y Locura* con Emecé. Desde el título de ambos proyectos editoriales, el periodista ya asentaba una particular conexión entre Carballo, su obra y la locura.

A diferencia del artículo que había presentado años antes donde hacía incapie en la obra de Carballo, Perrone en su libro remarca que para apreciar a la creadora y facilitar su percepción estética era necesario recurrir a la estructura de la personalidad de la artista.⁷⁶ Para lo cual el autor, alude a sus recuerdos, presentándose como amigo de Carballo, y de otros testimonios de conocidos, alumnos y médicos que citó con poca rigurosidad, transcribiendo fragmentos de los manuscritos y de correspondencia pasiva y activa de la artista, así como secciones de aparentes diarios personales. Si bien en un primer lugar afirma que los materiales “fueron recogidos directamente, y los

⁷² *Ibidem.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Laura Linares, “El mundo entero cabe en un colectivo porteño...y Aída lo dibujó”, *La Nación*, Buenos Aires, 21 de junio de 1987, p. 30-31.

⁷⁶ Mario Alberto Perrone, *Aída Carballo. Arte..., op. cit.*, p. 9.

testimonios, aun los más indirectos, también tienen identificada su procedencia”,⁷⁷ en realidad no se aclaran fuentes, fechas o proveniencia de los documentos transcritos, de las citas ni de los textos personales de Carballo que oficiaron de acápites de cada capítulo.⁷⁸ Es en particular a partir de estas supuestas palabras de la artista que alude a pensamientos paranoicos y depresivos, resaltando las sensaciones propias de la internación, el dolor, la angustia, la miseria y crueldad con la que convivió en estos espacios.

Hal Foster ha señalado que la reevaluación modernista del arte creado por quienes padecían enfermedades mentales, siguió a la de las personas “primitivas” y las infancias.⁷⁹ Aunque el arte de quienes sufrían ciertos trastornos psicológicos había sido entendido por los románticos como condensación del genio creador, para fines del siglo XIX el valor de este tipo de producción decreció, siendo descartado o entendido desde el diagnóstico psiquiátrico y/o psicoanalítico. Sin embargo, a principios de la tercera década del siglo XX comenzó a ser revalorizado por la vanguardia histórica, en particular por ciertos artistas como Paul Klee, Max Ernst y luego Jean Dubuffet, quienes conocieron el trabajo y colección del psiquiatra e historiador del arte Hans Prinzhorn.⁸⁰ Si por un lado, la creación de las personas con enfermedades mentales fue fuente de inspiración para el surrealismo, en la posguerra Dubuffet, junto con Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri André Bretón, Henri-Pierre Roché y Michel Tapié, centraron su interés en la producción de seres marginales -como lo eran quienes recibían atención psiquiátrica-, formulando el concepto de *art brut*.⁸¹

Para el caso argentino, Gabriela Rangel afirma que la relación entre arte y locura ingresó en los círculos surrealistas de los que participaban Juan Batlle Planas,

⁷⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁸ Conviene recordar que las pertenencias de Carballo fueron heredadas primero por las hermanas con las que convivió los últimos años, disgregándose luego. En este sentido, aunque ni el Fondo Documental Aída Carballo, resguardado en el Centro de Estudios Espigas, ni el acervo que posee el heredero de las hermanas Carballo poseen dichos diarios de internación, no se puede descartar que existan otras colecciones privadas con material proveniente del archivo personal de la artista.

⁷⁹ Hal Foster, “Blinded insights: on the modernist reception of the art of the mentally ill”, *October*, vol. 97, summer 2001, p. 3.

⁸⁰ Hal Foster, “Blinded Insights: On...”, *op. cit.*

⁸¹ Según Lucienne Peiry, la definición de *art brut* para Dubuffet no estaba fundamentada en el estado mental del creador, sino que estaba basada en la ignorancia de la tradición cultural, ausencia de formación artística, reinención de las etapas del acto creador, el anonimato en la creación y desarrollo autárquico de las producciones. Lucienne Peiry, “La aventura del *art brut*: de la clandestinidad a la consagración”, en AA.VV., *Art Brut. Genio y delirio. Colección de Art Brut de Lausana*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 22-23. Lucienne Peiry fue Directora de la Colección de Art Brut de Lausana (Suiza) entre 2001 y 2011.

Enrique Molinas, Enrique Pichon-Rivière y Aldo Pellegrini, y mediante los psiquiatras Ángel Garma y Arnaldo Rascovsky,⁸² fundadores junto con Pichon-Rivière y otros de la Asociación Psicoanalítica Argentina en 1942. Para la década de los noventa, cuando se publicó la biografía de Carballo, el tema de la creación en ámbitos psiquiátricos y terapéuticos era un área de interés con cierto desarrollo. De hecho, la Asociación Psicoanalítica desde 1993 promovió investigaciones que abordaban las artes plásticas, la arquitectura y la música organizando diversas jornadas interdisciplinarias donde se presentaban y discutían avances.⁸³ En suma, el arte vinculado a la otredad, en tanto la búsqueda de formas nuevas y originales de creatividad, ha sido de particular interés para la modernidad.⁸⁴ En consecuencia, se desarrollaron diversas líneas de estudios sobre el arte y la locura que abordaron las búsquedas de los creadores y este tipo de producciones desde la historia del arte, así como desde perspectivas de la salud mental enfocadas en las posibilidades diagnósticas y/o terapéuticas.⁸⁵

El libro del periodista Perrone operó en una dirección opuesta. La selección de los textos provenientes del supuesto diario personal y en especial las reiteradas coincidencias sobre los temas que tratan, permiten pensar que hay un recorte no ingenuo o arbitrario acerca de lo que se quiere mostrar sobre Carballo. Es decir, la selección no fue azarosa: en ella se observan primordialmente ideas que remiten a una situación psiquiátrica particular.⁸⁶ En consecuencia, construye un relato cuyo centro

⁸² Gabriela Ranger, “Terapia a la sombra del Louvre”, en AA. VV., *Terapia*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2021, p. 14. Sobre el caso de Brasil, un profundo estudio sobre los discursos en torno al arte y la locura, especialmente centrado en la recepción de obras de pacientes psiquiátricos en exhibiciones de arte, en: Kaira M. Cabañas, *Learning from madness. Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2018.

⁸³ Entre ellos: las reuniones interdisciplinarias de psicoanálisis y arquitectura en el marco de la V Bienal Internacional de Arquitectura (sede de la Asociación Psicoanalítica Argentina y el Centro de Arte y Comunicación, 1993), las jornadas sobre “Psicoanálisis en la Cultura” (Centro Cultural Recoleta, 1994); jornadas sobre “Barroco Neobarroco” (Fundación Banco Crédito Argentino, 1995), jornadas de Psicoanálisis y Literatura “La cocina de la creación” (Biblioteca Nacional, 1995). En 1996 organizaron además los coloquios Interdisciplinarios “Psicoanálisis y Música” (Fundación Banco Crédito Argentino) y “Arte y Locura” (MNBA), al que se hará mención más adelante. AA. VV., *Arte y Locura*. Buenos Aires, Asociación Psicoanalítica Argentina y MNBA, 1996, p. 9.

⁸⁴ David Maclagan, *Outsider Art: from the margins to the marketplace*. London, Reaktion books, 2009, p. 9.

⁸⁵ Por ejemplo, enciclopedias tradicionales con amplia circulación como *El arte y el hombre* dedicaron tempranamente capítulos enteros al arte y la locura, véase: Pierre Roumeguère, “El arte de los enfermos mentales y de los niños”, en René Huyghe (Coord.), *El arte y el hombre. Vol. 1*. Madrid, Grupo Planeta, 1965, pp. 80-82.

⁸⁶ Teniendo en cuenta que las citas que hace Perrone corresponderían a los diarios de internación y diarios personales de la artista, fuentes no fidedignas en tanto se desconoce su procedencia, es que se ha decidido no reproducir las palabras, aún a riesgo de no presentar las correspondientes evidencias de

es patológico y se desarrolla sobre diversos aspectos de su vida, producción, maestros y vínculo con su padre. Para ello, esgrime citas y nombres de reconocidos especialistas del campo de la psiquiatría y el psicoanálisis, con quienes Carballo no tuvo trato como paciente. Por ejemplo, nombra al francés Roger Centis, para referir al impacto que significa el paso por un asilo; y a la psiquiatra Leonor Segal para narrar extensamente -en más de siete páginas- acerca de las posibles enfermedades físicas y psiquiátricas que se le atribuían a la artista, la relación entre estas patologías con sus vínculos familiares, los tratamientos a los que se sometió, enumerando situaciones de intentos de suicidio, de alucinaciones, episodios psicóticos, paranoicos y agresivos.⁸⁷ A su vez, estas ideas son reforzadas por las palabras de otras personas que la conocieron, quienes, en los relatos que selecciona el autor, plantean suposiciones sobre el vínculo que mantenía con el padre e insinuaciones sobre su vida amorosa como desencadenantes de sus problemas, algunas anécdotas agresivas y otras teñidas de conjeturas sobre el vínculo que unía a la joven estudiante con su maestro Fernando Arranz en la Escuela Nacional de Cerámica.

Pollock ya ha señalado que “hay una diferencia entre la cuidadosa interrogación del archivo que incluye materiales sobre una vida vivida y el ligar los cuadros con la noción burguesa occidental del individuo dentro de los discursos sobre la biografía”.⁸⁸ Perrone, al insistir frecuentemente en estos episodios psiquiátricos, en los estados de salud “débiles” y las internaciones, refuerza un relato psico-biográfico desde el cual reproduce y fortalece el concepto de locura como categoría principal para pensar la producción de la artista. En efecto, al detenerse en el análisis de algunas obras lo hace poniendo a estas en relación con sus internaciones a través de afirmaciones categóricas que no son desarrolladas. Por ejemplo, la obra *El personaje de la colina* (1954, grafito y lápices de cera), es vinculado con un episodio en el que supuestamente Carballo le comenta a un grabador amigo que el cuadro evocaba las voces que no había

lo enunciado. Se toma aquí esta decisión con la intención clara de no seguir reproduciendo estas ideas, ni abonar a estas lecturas.

⁸⁷ Centis (1928-2019) fue jefe del departamento de psiquiatría de adultos en Fleury-Les-Aubrais (Orleans, Francia) desde 1964 y autor del *Tratado De Psiquiatría Provisional* en 1977. Segal, por su parte, había conocido a Carballo ya que era la esposa del artista Américo Balán. Además, Perrone menciona a Nise Da Silveira (1905-1999), médica psiquiatra brasileña que se abocó al tratamiento de pacientes a través de la pintura, y Lucio V. Mansilla (1831-1913), escritor argentino finisecular, militar y también asiduo lector de temas de psiquiatría.

⁸⁸ Griselda Pollock, “La heroína y...”, *op. cit.*, p. 174.

vuelto a oír posteriormente a “su curación”.⁸⁹ Asimismo, el autor selecciona y reproduce fragmentos de manuscritos y cartas personales de la artista que refieren a situaciones amorosas enunciadas como fracasos y a su relación con sus padre, volviendo reiteradamente sobre estos temas. De esta manera, la locura aparece como dispositivo descalificador, vinculado a su vez con desengaños amorosos y al fuerte vínculo paterno.

Tras la publicación del libro, Elba Pérez, quien en 1979 había hecho mención a las internaciones psiquiátricas pero que también en reiteradas ocasiones se había ocupado de ponderar su producción en la prensa, alzó la voz públicamente criticando el libro. A través de su pluma, señaló el “intento fallido como abordaje del proceso creador” y, en especial, cuestionó severamente el uso de los fragmentos de diarios de internación así como la falta de “recaudos propios de un investigador responsable”.⁹⁰ Para Pérez existía una diferencia insoslayable entre la producción gráfica como acto creativo y los dibujos realizados en el contexto de la internación:

Aída solía referirse a aquellos días oscuros y advertía sobre el riesgo de interpretar la obra a partir de las circunstancias de la vida. “La enfermedad no crea, es el arte quien nos salva” afirmaba. Y verificaba su acento oponiendo el carácter primario, esquemático, de los bocetos realizados durante sus internaciones con la rica invención de los grabados de la serie “Los locos”⁹¹

Sin embargo, la intervención de la crítica de arte no tuvo mayor impacto. Con la publicación de la biografía en una editorial comercial importante como lo era Emecé, el libro tuvo amplia circulación y se afianzó la idea de que la vida personal de Carballo se reflejaba en su arte, posicionando a la grabadora como víctima de su propia vida.⁹² En este sentido, es significativo advertir que los catálogos y folletos de las muestras individuales que se hicieron con la obra de Carballo entre su fallecimiento (1985) y la edición del libro (1995) (véase Anexo 1.7), así como las notas que

⁸⁹ Vale señalar que, hacia el final del libro, aparecen breves análisis que parecieran alejarse del foco de la locura, aunque en la mayoría de los casos se centran en lo anecdótico de las representaciones.

⁹⁰ Elba Pérez, “Carballo vs. Carballo”, *LyS*, Buenos Aires, octubre, año V, núm. 34, 1995 (carpeta n°558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”). En la misma página que la reseña de Pérez, se publicó otra escrita por Rosa Faccaro quien, por su parte, encontraba al libro de “valor literario y documental”. Rosa Faccaro, “Carballo vs. Carballo”, *LyS*, Buenos Aires, octubre, año V, núm. 34, 1995 (carpeta n°558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”).

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² En importantes publicaciones masivas de la época se promocionó el libro. Véase, por ejemplo: Hugo Beccacece, “El festín del amor, la piedad y la locura”, *Revista La Nación*, Buenos Aires, 16 de julio de 1995, p. 26-29.

reseñaron y anunciaron dichas exhibiciones, hicieron énfasis en los aspectos artísticos. Es decir, aludieron a la maestría técnica, lo expresivo, el humor y el sentido humano y cotidiano de su producción,⁹³ refiriéndose en pocas ocasiones a la locura y sólo en tanto uno de los temas representados.⁹⁴ De modo similar, en las exposiciones colectivas que incluyeron su producción durante esta década, Carballo fue presentada dentro de una genealogía de grabadores nacionales y aludiendo a la representación de la urbe en sus estampas.⁹⁵ En efecto, en la exposición *El grabado Social y Político en la Argentina del siglo XX y XXI*, organizada en el MAMBA en 1992, Carballo fue anunciada como parte de quienes habían producido obra gráfica de contenido social y político desde el “humor piadoso”.⁹⁶ Por el contrario, los artículos, textos y catálogos de las muestras aparecidos a partir de la publicación de la biografía, explicaron su producción a partir de los detalles biográficos, con especial énfasis en la locura, y citando fragmentos del libro de Perrone.⁹⁷

⁹³ Cf. *Aída Carballo Grabados-Dibujos*. Buenos Aires, Galería de Arte Giacomo Lo Blue, del 13 de junio al 15 de julio de 1986; *Aída Carballo “Muñecos, los sueños recobrados” Dibujos y grabados*. Buenos Aires, Galería El Mensaje, julio-agosto de 1986; *Aída Carballo exposición homenaje*. Buenos Aires, Galería de Arte Forma, del 5 al 22 de agosto de 1987; *El legado de Aída*. Buenos Aires, Galería H. y H. Borgiano, del 24 de agosto al 23 de septiembre de 1992. Sobre los artículos en la prensa, véase: “Aída Carballo, mágica intimidad de Buenos Aires”, *EduCar para la democracia, Educación Permanente*, Buenos Aires, vol. 3, n.º, julio-septiembre 1986 (carpeta A. C., Biblioteca MNBA); Rosa Faccaro, “Aída Carballo Sueños”, *Clarín*, Buenos Aires, 26 de julio de 1986 (FD AC, CEE); Albino Dieguez Videla, “El arte abstracto en la Argentina y las muestras de Bigatti, Aída Carballo, Fayga Ostrower y Mildred Burton, entre otras. Aída Carballo, la dueña del asombro”, *La Prensa*, Buenos Aires, 27 de julio de 1986, p. 2; Jorge Pena, “Nuestra tapa: Aída Carballo”, *Hoy en el arte*, Buenos Aires, 1986 (colección Teresio Fara); “Homenaje AC”, *Familia Cristiana*, Buenos Aires, núm. 541, abril 1987 (leg. AC, MAMBA); Aldo Galli, “Una fama secreta...”, *op. cit.*; Algo Galli, “El grabado y el dibujo”, *La Nación*, Buenos Aires, 13 de octubre de 1990 (archivo revista Mercado, MAMBA); “Aída Carballo”, *El Economista*, Buenos Aires, 9 de septiembre de 1992 (archivo revista Mercado, MAMBA); León Benarós, “Breve antología”, *Clarín*, Buenos Aires, 12 de septiembre de 1992 (leg. AC, MAMBA).

⁹⁴ Véase, por ejemplo: Rosa Faccaro, “Aída Carballo. Crónica Gráfica”, *Clarín*, Buenos Aires, 29 de abril de 1989, p. 34 (FD AC, CEE); César Magrini, “Hálito de extraña poesía en la obra de Aída Carballo”, *El cronista*, Buenos Aires, 15 de octubre de 1990, p. 15 (carpeta n.º558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”); “El mundo de la locura”, *La Nación*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1992 (sobre A. C., Archivo Revista Mercado, MAMBA); León Benarós, “Breve antología”, *op. cit.*

⁹⁵ Cf. *La ciudad. Pinturas y grabados*. Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” y Galería Mirlo, octubre de 1986; *Grabadores Argentinos*. Córdoba Capital, MEC, julio de 1987; *Dos épocas del grabado argentino*. Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, 1988.

⁹⁶ María de los Ángeles de Rueda, “Humor y sátira en el grabado social y político”, en AA.VV., *El grabado Social...*, *op. cit.*, p. 28. En las biografías de cada artista, además de lo satírico se señala que en sus estampas la marginación aparece a través de la representación de la locura. María Cristina Fúkelman, “Aída Carballo”, en AA.VV., *El grabado Social...*, *op. cit.*, p. 58.

⁹⁷ Los únicos artículos en la prensa previos a la publicación del libro que hicieron este tipo de referencias fueron los artículos de Elvira Orphée y el que informaba sobre la publicación del libro en 1987 -ambos ya analizados-. Se debe agregar además un artículo del mismo Perrone que también anunciaba la biografía. Cf. Elvira Orphée, “Aída del país”, *op. cit.*; Linares Laura, “El mundo entero... *op. cit.*;

Tal es el caso de un artículo publicado los primeros días de 1996 en *Página 12*, donde bajo el subtítulo “Del diario de internación” un recuadro resaltaba la transcripción de un supuesto fragmento de dicho texto. También el de la exhibición de obras de Carballo en el MNBA sucedida unos meses después.⁹⁸ Con el auspicio del FNA, la Asociación Amigos del Museo y la coleccionista de arte Natalia Kohen, la muestra fue curada por Norma Bessouet, quien se había formado con Carballo.⁹⁹ En cierto modo, la exposición venía a saldar la deuda de “un justo homenaje” en el principal Museo del país que, diez años antes, habían reclamado discípulos, amigos y artistas mediante una carta enviada al Ministerio de Educación y Justicia por iniciativa de Diana Dowek.¹⁰⁰

Sin embargo, durante el transcurso de la exposición, en las instalaciones del museo también se realizó el Coloquio Interdisciplinario “Arte y Locura”, que cerraba el ciclo de eventos organizados en los últimos cuatro años por la Asociación Psicoanalítica Argentina.¹⁰¹ La simultaneidad de la muestra con el coloquio no fue coincidencia. Jorge Glusberg, quien era el Director del MNBA, también era asesor de

Alberto Mario Perrone, “El mundo entero cabe en un colectivo...Y Aída lo dibujó”, *Revista de Arte Sesotris*, Buenos Aires, 1988, p. 40-44 (archivo MCEC, UNA).

⁹⁸ “Razones grabadas y alucinaciones”, *Página 12*, Buenos Aires, 30 de enero de 1996, p. 25. Véase también: Hugo Beccacece, “El festín del...”, *op. cit.*; Silvina Climis “Genio y Locura”, *Clarín*, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1995 (Carpeta A. C., MNG); Ameijeiras Hernán, “Publican un libro sobre la artista Aída Carballo”, *Revista La Maga*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1995 (carpeta n°558, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”); Nerio Tello, “Absimos y luminosidades de una artista”, *Visión*, Buenos Aires, 1 al 15 de septiembre de 1995, p. 54 (archivo Revista *Mercado*, MAMBA).

⁹⁹ Cf. Tarjeta invitación a la inauguración de la muestra de obras de A. C. del MNBA, FNA, Asociación Amigos del MNBA y Natalia Kohen, Buenos Aires, 1996 (leg. AC, MAMBA); “Actividades en el Museo”, *Boletín del MNBA*, octubre 1996; “Norma Bessouet. Mi mundo, mi Fantasía, mis fantasmas y obsesiones”, *El Nacional*, Caracas, s.f. (FD AC, CEE). Aunque se desconoce el listado total de obras exhibidas en dicha ocasión, por el folleto emitido por el MNBA se sabe que fueron expuestas: *Personaje de la Colina* (dibujo a lápiz y lápiz color), *Autorretrato* (dibujo a lápiz), *Autorretrato con autobiografía* (1973, aguafuerte-aguatinta), *El niño que sabía* (dibujo a lápiz) y dos dibujos del período de internación.

¹⁰⁰ Copia de carta al Secretario de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia de Diana Dowek, Natalia Kohen, Roberto Páez, Josefina Auslender, Osvaldo Attila, J. Alvaro, María Inés Tapia Vera, Ana P. de Quiroga, Alicia Carletti, Matilde Marin, Enrique Stein, Magdalena Beccarini, Mabel Rubli, Hermenegildo Sabat, Elda Cerrato, Eduardo Iglesias, Alicia Diaz Rinaldi, Fernando Fazzolari, Ronfi y Eluff Pardo, Buenos Aires, 3 de mayo de 1985 (archivo Diana Dowek). La carta fue escrita y enviada por Dowek, quien la hizo circular en el sepelio de Carballo para que fuera firmada. Entrevista de la autora a Diana Dowek..., *op. cit.* Gran parte de quienes firmaron la carta habían participado junto a Carballo y Dowek del Movimiento por la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional.

¹⁰¹ La exposición, inaugurada el 9 de octubre de 1996, cerró el 17 de noviembre. Mientras, el coloquio se realizó el 8, 9 y 10 de noviembre. Cf. Tarjeta invitación a..., *op. cit.*; “Coloquio”, *Boletín del MNBA*, noviembre 1996.

la Comisión de Cultura de la Asociación.¹⁰² Como tal, en el artículo de su firma, publicado en el libro que presentaba las investigaciones y los aportes de quienes habían participado del evento, se definía la obra de Carballo como “una perdurable transposición artística de la realidad sentida por una creadora”.¹⁰³ Palabras que se repitieron en el tríptico que se imprimió para la exposición y en una reseña de la exhibición publicada en *Ámbito Financiero*.¹⁰⁴

Pollock ha advertido que uno de los riesgos de interpretar la subjetividad artística biográficamente es que colabora con la devaluación canónica de las artistas.¹⁰⁵ En esta línea, el análisis de las obras reducidas a la personalidad psicológica de Carballo y su experiencia biográfica -es decir, la lectura de las imágenes exclusivamente como respuesta personal al trauma-, lleva a -o al menos corre el riesgo de- victimizar y transformar a la figura de la artista en una especie de heroína. En este sentido, si bien los textos y artículos publicados continuaron resaltando el virtuosismo técnico de la grabadora y describiendo las temáticas reiteradas de su producción a veces en vínculo con el humor, a partir de 1995 se vuelve recurrente la mención de sus problemas de salud, los tratamientos a los que era sometida, sus sentimientos filiales y sus vínculos amorosos, incluso en el marco de exposiciones de galerías privadas que buscaban vender la obra.¹⁰⁶ Es así que el concepto de locura quedó posicionado como un lente desde el cual se analiza su producción, ubicando a la grabadora como “sobreviviente”:

Un doloroso desencuentro sentimental –del que ha quedado testimonio en los borradores de sus cartas- y la muerte de su padre, en 1952, fueron dando cuerpo al insinuado fantasma de la locura, sólo que no con esa faz luminosa y creativa de los Quijotes, sino con la triste realidad del abandono y la autodestrucción. Inapetencia, pérdida de la memoria, delirio paranoide y conductas agresivas fueron los síntomas que determinaron la internación de Aída [...]

¹⁰² Para este momento los vínculos de Glusberg con la comunidad psicoanalítica porteña eran extensos: entre 1991 y 1994 firmó algunos artículos publicados en *Eos. Revista Argentina de Arte y Psicoanálisis*, participó de una mesa redonda en las Jornadas de la Comisión de Cultura de la Asociación Psicoanalítica Argentina en 1994 así como de la mesa de apertura del Coloquio Interdisciplinario de la Comisión de Cultura organizada por la misma Asociación. Glusberg estuvo casado con la psicóloga Martha Berlín.

¹⁰³ Jorge Glusberg, “Aída Carballo y la...”, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁴ Jorge Glusberg, *Aída Carballo*. Buenos Aires, MNBA, 1996; Jorge Glusberg, “Aída Carballo, una artista que revalorizó el grabado”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1996, 2ª p. 2.

¹⁰⁵ Griselda Pollock, “La heroína y...”, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰⁶ Cf. Folleto *Aída Carballo. Grabados-dibujos*. Buenos Aires, Galería Vermeer, del 8 al 31 de octubre de 1996 (Carpeta de recortes A. C., Biblioteca MNBA).

Los períodos de internación –registrados en el *Diario* y en los apuntes se alternaban con “altas” que le permitían volver al taller, a los alumnos y a unos pocos y fieles amigos. De esa época es la serie *Los locos*, luego continuada con *Los amantes* y con la gradual introducción de los *levitantes*.

En rigor, esa temporada transcurrida –según sus propias palabras- “en los arrabales del infierno” sirvió para definir el espacio plástico y poético de Aída Carballo [...] En el hospicio, valga la paradoja, comenzó su período más lúcido y creativo. La locura dejó de ser el oscuro umbral que aterrorizaba a la niña y pasó a ser una realidad cotidiana con la que debía vivir y a la que debía sobrevivir.¹⁰⁷

En su extenso artículo el periodista Oscar Taffetani, se hacía eco del libro de Perrone a través de sus palabras pero también agradeciendo “por las citas explícitas o implícitas de su excelente trabajo”.¹⁰⁸ De manera similar, un poco más de una década después, Gabriela Vicente Irrazábal, en el catálogo que acompañó la exposición de obras de Carballo organizada por la Fundación OSDE, comienza señalando:

Pensar la obra de Aída Carballo es pensar la pasión, la sensibilidad, la melancolía, la entrega, el amor, tanto en la realidad y lo cotidiano, como también en lo onírico y lo mágico. Lo autorreferencial está presente en la mayor parte de su obra, el deseo de Aída es hacernos partícipe de su vida.¹⁰⁹

Este inicio da cuenta de la perspectiva desde la que se abordó la producción artística en este relato curatorial, en donde las “dolorosas experiencias emocionales”¹¹⁰ son entendidas como estructurantes de la producción, deduciendo que Carballo encontró en el arte su “refugio”.¹¹¹ Las citas a los diarios personales y manuscritos difundidos por Perrone, nuevamente son referencias frecuentes. En cada grupo de obras que presenta el catálogo, organizadas cronológica y temáticamente, aparecen estas referencias entremezcladas con las categorías que desde los tiempos de Carballo circulaban acerca de su producción en general, pero en esta ocasión vinculadas a determinadas series en particular. Esto es, lo grotesco para hablar de la serie *De los locos*, lo surrealista y onírico para referirse particularmente a la representación de personajes levitantes, el humor, lo satírico y la ciudad de Buenos Aires y sus personajes en relación con las obras sobre colectivos, y las composiciones metafísicas en el caso de serie *Las muñecas*.

¹⁰⁷ Oscar Taffetani, “La pasión de Aída”, *Nueva*, 1997, p. 46 (archivo Tea y Deportea Roberto Santoro). El destacado es del original.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 48.

¹⁰⁹ Gabriela Vicente Irrazábal (cur.), *Aída Carballo (1916..., op. cit., p. 7.*

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 8.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 9.

La muestra circuló por distintos puntos del país (ver Anexo 1.7) y aunque lo hizo con menor cantidad de obras de las exhibidas en Buenos Aires, visibilizó la cuantiosa producción artística de Carballo hacia otras provincias, en donde ella y su obra era más desconocida. Sin embargo, al hacerlo, y con la colaboración de los medios que reprodujeron sus palabras, también difundió esta “tendencia de ‘compensación’ psico-biográfica”,¹¹² restringiendo en cierto grado la posibilidad de un reconocimiento de la obra por su propuesta poética.

3.3 Carballo, maestros y maestra

En 1977 Rosa Faccaro entrevistó a Carballo con motivo de su reciente premio obtenido en la Bienal de Grabado Facio Hebequer. Si bien el artículo publicado en la revista *Foco* se centró en su trabajo como grabadora, destacando la fuerza expresiva de este medio y de la artista, en la segunda pregunta la crítica le consultó quiénes habían sido sus maestros, ante lo que la grabadora respondió:

Mis maestros fueron Alfredo Guido y Adolfo Bellocq. Luego, aquellos a quienes he estudiado observándoles en el original o en reproducciones. De los originales puedo mencionar a Spilimbergo, a la obra de Goya que vi en París y Madrid, a Rembrandt; tengo un libro, hecho a mano, de este último, que me ha permitido estudiarlo muy a fondo. También he analizado la obra de algunos artistas de los comienzos del grabado, sobre todo la xilografía, y he profundizado, para hacer la estampa, en Cranach el Viejo.¹¹³

Varias cuestiones se desprenden de su respuesta. En primer lugar, el reconocimiento a sus docentes con quienes había aprendido el *métier* gráfico. Una consideración que en otra ocasión había aclarado era “una recordación afectuosa en el tiempo”¹¹⁴ para con Guido, Bellocq y Ceferino Carnacini -este último había sido su docente en la Escuela de Artes Decorativas-. En este sentido, en particular sobre Guido quien había sido director de la ESBA, había declarado que “aunque su enseñanza fue en extremo provechosa para mí; nunca mis obras reflejaron semejanza con las

¹¹² Griselda Pollock, “La heroína y...”, *op. cit.*, p. 187.

¹¹³ Rosa Faccaro, “Aída Carballo: el arte...”, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁴ Mariano Villegas, “Aída Carballo: Sentir...”, *op. cit.*

suyas”.¹¹⁵ Es decir, la mención de sus nombres estaba vinculada más bien a sentimientos de gratitud respecto de su aprendizaje.

En segundo lugar, dejaba constancia en términos generales, a través de los otros nombres señalados, no sólo de su preferencia por la figuración gráfica y la valoración técnica, aspectos que ya se han analizado en el capítulo anterior, sino también del impulso de extender el listado a quienes en verdad no había conocido pero que eran inequívocos referentes de la gráfica internacional -en particular Goya, artista paradigmático del grabado moderno e ideal del sentido social de la disciplina-. En consonancia con esta línea figurativa y la predominancia de referentes europeos, unos años antes en una entrevista con Inés Malinow había señalado como maestros además a “Paolo Ucello –con quien dialogué de inmediato-, Brueghel, Bosco, y el argentino Spilimbergo”.¹¹⁶

Hasta ese momento de la entrevista con Faccaro, quien había inscripto a Carballo dentro de un linaje artístico había sido Payró en su *Introito para la carpeta de los locos* (1963), comparando a Carballo con Bruegel, Bosco, Delacroix, Daumier, y en el ámbito local, con Spilimbergo (ver Anexo 2.1). Las palabras del célebre crítico habían sido profusamente replicadas, tanto en artículos de la prensa como en los catálogos de sus exposiciones y en los primeros textos historiográficos sobre grabado que incorporaron su figura, especialmente el fragmento que mencionaba tanto a los artistas europeos como al nacional.¹¹⁷ De manera similar, las propias declaraciones de Carballo con la crítica de arte Faccaro, fueron reproducidas e incluso agrandado la lista de artistas varones sin mayor profundización al respecto. Por ejemplo, incorporando la figura de Pío Collivadino¹¹⁸ o, en el caso del libro de Perrone, señalando que “Solía nombrar entre sus maestros solamente a Ceferino Carnacini y a Adolfo Bellocq. Pero

¹¹⁵ “Aída Carballo contesta”, *op. cit.*

¹¹⁶ Inés Malinow, “dice Aída Carballo...”, *op. cit.*

¹¹⁷ Algunos textos de la crítica e historiografía que retoman las palabras de Payró: Sergio Leonardo, “Aída Carballo. La...”, *op. cit.*; Eduardo Iglesias Brickles, “Sus grabado y dibujos hacen ver más allá de la vida cotidiana”, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 20 de abril de 1985, p. 15; Jorge Taverna Irigoyen, “El grabado en...”, *op. cit.*, p. 344. Catálogos de exposiciones que también las reproducen: *18 Grabados de Aída Carballo*. Tucumán, MPBA “Casa de Avellaneda”, del 9 al 20 de junio de 1967; *Aída Carballo*. Buenos Aires, Galería Lagart, del 5 al 23 de julio de 1978; *Aída Carballo Muestra...*, *op. cit.*; *Aída Carballo Grabados-Dibujos...*, *op. cit.* Otros textos: Carlos Arcidiácono, *Carballo. Grabadores argentinos...*, *op. cit.*

¹¹⁸ Cf. “Falleció ayer Aída Carballo...”, *op. cit.*; “Aída Carballo, mágica intimidad...”, *op. cit.*; Eduardo Iglesias Brickles, “La insoportable levedad del ser”, *Página12*, Buenos Aires, 29 de octubre de 1996, p. 29.

insistía siempre en que sus verdaderos guías habían sido Paolo Uccello, el Bosco, Piero de la Francesca, Picasso y Mondrian”.¹¹⁹

De esta manera, la premisa de una influencia masculina como determinante de la producción de la grabadora se exacerbó en el transcurso de los últimos años de su vida y luego de su fallecimiento. De hecho, en 1999, el Correo Argentino junto al MNBA editó una serie de cuatro sellos postales que reproducen la obra de Carlos Alonso, Antonio Berni, Luis Felipe Noé y Carballo como representantes “de uno de los períodos más fecundos de la pintura nacional”.¹²⁰ Mientras que las breves presentaciones de cada artista varón, luego de señalar sus trayectos formativos, se centraron en dar cuenta de sus planteos estéticos, la de Carballo señalaba el proceso de institucionalización del grabado evocando la producción de José Arato, Bellocq, Facio Hebequer, Agustín Riganelli, Abraham Vigo, Spilimbergo y Berni, sin hacer ninguna mención a la obra de la grabadora en cuestión.¹²¹ En este marco, la imagen seleccionada para reproducir correspondía al único dibujo que poseía el MNBA, el cual había sido realizado durante el período de internación (fig. 113), un aspecto que probablemente no era explícito para el público en general.¹²² Aunque sí resulta significativo que, en la elección de la imagen para el reconocimiento oficial a su trayectoria artística, se priorizó el dibujo, en tanto obra única, por sobre los grabados de carácter múltiple, y se resaltó en el texto sus antecesores disciplinares masculinos.

¹¹⁹ Mario Alberto Perrone, *Aída Carballo. Arte...*, op. cit., p. 25. Véase también: “Suma de tragedia...”, op. cit., p. 17 (FD AC FD AC, CEE); Hugo Beccacece, “El festín del amor...”, op. cit.; “Aída Carballo: cuatro perfiles”, *Revista sudestada*, n°39, junio 2005

¹²⁰ Fotocopia del folleto *Pinturas Argentinas en el MNBA*, Buenos Aires, Correo Argentino S.A., 1999 (Colección Antonio Berni, CEE). La iniciativa de emitir estampillas de cuatro artistas nacionales había sido anunciada en 1996 por el MNBA, e incluía inicialmente a Lino Enea Spilimbergo en lugar de Berni. Cf. “Estampillas del Correo con obras del Museo”, *Boletín Museo Nacional de Bellas Artes*, octubre 1996 (biblioteca MNBA).

¹²¹ *Ibidem*. Los textos publicados en el folleto no poseen firma, sin embargo, en su lugar aparece la leyenda “Información del MNBA”, lo cual permite suponer que los mismos fueron escritos y propuestos desde la institución que aún tenía como director a Glusberg.

¹²² Para esos años, el MNBA poseía al menos un aguafuerte de su autoría: *Calvos Herméticos* (1971) que había sido donado por la Fundación Antorchas en 1992. Mientras *Adilardo y la fuga de los calvos* (s/d, aguafuerte-aguatinta) y *Pasar con pelos* (s/d, grabado-gofrado) ingresaron al patrimonio en 2010 por medio del Legado Francisco A. Gonzalez Sempere y Susana L. Ruival, la institución desconoce el año de ingreso de las otras obras que hoy forman parte de la colección: *El conductor y las basuras* (1966, aguafuerte-aguatinta), *Fragmento de pasajera* (1967, aguafuerte y aguatinta), *La cola* (1964, litografía) y *Pasajeros de colectivo* (1967, aguafuerte-aguatinta). Sobre las obras de Carballo resguardadas en instituciones culturales de Argentina véase: anexo 1.4.

Si Carnacini, Collivadino, Guido y Bellocq habían sido sus profesores, Spilimbergo, Berni, Arato, Facio Hebequer, Riganelli y Vigo, no. Pero todos constituían importantes referentes nacionales del arte figurativo, y algunos de la gráfica nacional en particular. De modo semejante, los restantes artistas europeos mencionados, eran figuras destacadas del arte occidental, unos antiguos y otros modernos, pero todos artistas canónicos. En este sentido, es posible pensar que estas asiduas referencias construyen un *linaje paterno*.¹²³ Es decir, la mera mención

de estos varones, en su mayoría ligados a la producción gráfica pero no exclusivamente, ya consagrados por la crítica internacional y nacional y por la historia del arte, se plantea como estrategia de legitimación de la obra de Carballo y de su trayectoria.

Estas alusiones, que no comportan en palabras de la crítica y educadora feminista “esfuerzos serios de comparación y análisis”,¹²⁴ dan cuenta de operaciones que buscan posicionar la producción local en un contexto y una tradición histórica patriarcal. En la construcción de estas genealogías, por un lado, como ha señalado Schor, se privilegia la obra de las artistas cuya “paternidad” pueda ser establecida. Es decir, cuyo trabajo de algún modo puede ser asimilado en el discurso del arte, tal como sucede con la obra de Carballo anclada en la figuración y en el *beau métier*. A su vez, las únicas alusiones a otras creadoras que se hicieron en algunos textos centrados en Carballo, fueron posteriores a 1995 y no buscaron profundizar vínculos o establecer conexiones sobre las poéticas. Por el contrario, parecieran agruparlas por su condición



Fig. 113. Postal Aída Carballo, Correo de la República Argentina- MNBA, 1999.

¹²³ Mira Schor, “Linaje paterno”, *op. cit.*

¹²⁴ *Ibidem*, p. 112.

biológica, entendiéndolas como excepcionales, o por temáticas autorreferenciales y de personalidad que, lejos de ser analizadas críticamente, son vagamente enunciadas. Ejemplo de lo primero es el folleto que realiza la Galería Vermeer en 1996 en función de una exhibición de dibujos y grabados de Carballo, en donde se publica un texto escrito por Mauricio Isaac Neuman. En el mismo, aunque el psiquiatra y coleccionista menciona las internaciones de Carballo, centra el análisis de las obras en relación con la genealogía artística. En esta línea, señala sin profundizar al respecto que tanto Alicia Pérez Peñalba, Raquel Forner y Noemí Gerstein junto a Carballo “constituyeron una tetralogía de figuras femeninas de un mismo linaje, luminares de la plástica de la época”,¹²⁵ para luego adentrarse en comparaciones más extensas con artistas como Goya, Daumier, Rembrandt, Modigliani y el Bosco, y algunos poetas argentinos. Otro caso son los textos que vinculan la producción gráfica de Carballo con la pictórica de Frida Kahlo. En efecto, la biografía de Perrone plantea una analogía entre las dos artistas en torno a la representación del corazón¹²⁶ y al “un temple batallador [...] y similar buen humor”¹²⁷ que atribuye a ambas, mientras Iglesias Brickles vincula la obra de ellas dos en función de la representación de la intimidad y el dolor.¹²⁸

Retomando las propias palabras de Carballo, la referencia a la genealogía masculina era difícilmente eludible para la grabadora. Conviene recordar en cuanto a los docentes, que los cargos de directivos, Jefes y Ayudantes de Taller de la ESBA desde los inicios hasta la década del cuarenta estuvieron ocupados por varones exclusivamente. Cómo se señaló en el primer capítulo, ninguna mujer ocupaba un cargo pedagógico en la escuela de la costanera, consolidándose de esta manera una hegemonía masculina en los lugares de referencia.¹²⁹ A su vez, las palabras de la

¹²⁵ Mauricio Isaac Neuman, en folleto *Aída Carballo. Grabados...*, *op. cit.*

¹²⁶ El autor vincula los grabados *La calle, el corazón y la lluvia* (1948, aguafuerte-aguatinta) y *El circo, o la farsa del pastel* (1949) con la pintura *Las dos Fridas* (1938, óleo).

¹²⁷ Mario Alberto Perrone, *Aída Carballo. Arte...*, *op. cit.*, p.37.

¹²⁸ Cf. Eduardo Iglesias Brickles, “La insoportable levedad...”, *op. cit.*; Eduardo Iglesias Brickles, “Entre el dolor y la exaltación de la vida”, *Revista Ñ*, Buenos Aires, 11 de julio de 2009, p. 31.

¹²⁹ En cuanto a la Escuela de Artes Decorativas, en 1928 las mujeres no ocupaban cargos docentes titulares, aunque sí algunas eran Ayudantes de aulas. Aunque hasta el momento no he podido corroborar la totalidad de docentes con quienes cursó Carballo entre 1933 y 1937, sí se sabe que quienes estuvieron a cargo del taller de aguafuerte fueron Pío Collivadino y Marcos A. Longoni - recién a principios de 1940 Catalina Mórtoles fue nombrada Prof. de Grabado en dicha Escuela-. Cf. ANBA, *Academia Nacional de Bellas Artes y Escuela de Artes Decorativas e Industriales 1878-1928*. Buenos Aires, José Fornarese, 1928, pp. 23-25; “Se han cumplido 20 años desde la creación del taller de aguafuerte en la Academia Nacional de bellas Artes de Buenos Aires”, *La Prensa*, 27 de diciembre de 1931, s. p.; “Escuela de Artes Decorativas...”, *op. cit.* Para el caso del énfasis en las genealogías

grabadora en una entrevista con Elvira Orphée permiten profundizar sobre otro aspecto de la problemática:

E. O.: ¿Se identifica con alguien de la Historia Argentina?

A.C.: Quizás con alguna cocinera de locro y empanadas criollas

E. O.: ¿No con una prócera?

A.C.: Digamos que dejaron aparecer tan poco a las próceras que sólo me queda identificarme, si puedo, con alguna familiar o servidora de prócer.¹³⁰

De esta manera, Carballo daba cuenta de la dificultad de encontrar en los discursos históricos otras mujeres que pudieran oficiar de referentes. Como se ha analizado en el primer capítulo, ella fue docente de Historia del Grabado, y escribió y dio conferencias sobre la historia de la disciplina. Sin embargo, no se dedicaba a la investigación. Su conocimiento provenía de la propia experiencia -en el caso de sus menciones a contemporáneos-, pero principalmente de la lectura de fuentes secundarias. En este sentido, es significativo advertir que la mayoría de las referencias bibliográficas de sus extensos apuntes de grabadores europeos corresponden a alguno de los veintidós tomos de la pionera historia del grabado de Adam Bartsch, *Le peintre Graveur*, publicados entre 1803 y 1821 o de los once clásicos tomos *Le peintre graveur francais* de Robert Dumesnil, publicados entre 1835 y 1850.¹³¹ La presencia de mujeres artistas en dichas ediciones es escaso. Mientras los nombres de varones imperan, y abundan referencias a grabadores desconocidos o maestros anónimos,¹³²

masculinas y sus influencias en las grabadoras de Estados Unidos, Elizabeth Seaton ha señalado que sucedió algo similar debido a que, entre 1910 y 1960, las instituciones artísticas estaban pobladas de instructores varones. Elizabeth Seaton, "Connecting Paths. American women printmakers, 1910-1960", en Elizabeth Seaton (edit.), *Paths to the..., op. cit.*, p. 12.

¹³⁰ Elvira Orphée, "Aída Carballo. El trazo del sueño", *Mundo Mujer*, s/d (FD AC, CEE).

¹³¹ Cf. Manuscrito s/t ["Aldegreves Henri nacido en..."], p. 1-80 (FD AC FD AC, CEE). En particular sobre las dos creadoras que consigna en sus apuntes -Stella Claudina-Bouzonet y Juana Antonieta Poisson (Marquesa de Pompadour)-, no indica bibliografía de consulta, aunque en la mayoría de los restantes grabadores sí lo hace. En menor medida también recurrió al Tomo I de *Le peintre-graveur francais continué* de Prosper de Baudicour y otros catálogos razonados para el caso de algunos pocos grabadores en particular, como, por ejemplo: *Francisco Goya: Étude biographique et critique* de Paul Lefort y *Catalogue raisonné de l'oeuvre de feu George Frédéric Schmidt* de Auguste Guillaume Crayen.

¹³² Acerca de esta idea sobre el anonimato artístico, Lia Markey advierte que la práctica de indicar en las estampas quien había grabado y quien había inventado la imagen, ofrecieron la oportunidad para que aparecieran los nombres de algunas grabadoras de una manera que no fue posible en otros medios artísticos. Sin embargo, se debe considerar que gran parte de las impresiones de la época no consignan firmas, por lo que permanecen anónimas. Asimismo, Elizabeth Harvey-Lee, diferencia esta situación propia de las grabadoras de talla dulce de las xilógrafas, quienes permanecieron con más facilidad en el anonimato. Cf. Lia Markey, "The female printmaker and the culture of the reproductive print workshop", en Rebecca Zorach and Elizabeth Rodini (edit.), *Paper Museums. The reproductive Print in Europe, 1500-1800*. Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art-The University of

apenas tres grabadoras son nombradas con sus propios apartados.¹³³ El recorte no revelaba el considerable número de mujeres que habían accedido a los talleres de grabados y produjeron estampas durante la modernidad temprana.¹³⁴ A su vez, los textos de Bartsch y Dumesnil habían sido publicados en los inicios del proceso conocido como *etching revival* y por lo tanto no pudieron dar cuenta de las abundantes participaciones femeninas que formaron parte de la revalorización del aguafuerte que se desarrolló hasta las primeras décadas del siglo XX.¹³⁵

Aunque el medio gráfico había sido más accesible para las mujeres artistas que otras disciplinas como la pintura y la escultura, como argumentan Engel Lang y Lang, la historia no siempre dio cuenta de estas activas presencias.¹³⁶ Como ha sido señalado por Pollock, la historia del arte es un discurso ideológico centrado en lo masculino.¹³⁷ La bibliografía canónica se sostuvo alrededor de una serie de grandes maestros, excluyendo a quienes no fueran varones blancos occidentales, y a su vez, privilegiando

Chicago, 2005, p. 60; Elizabeth Harvey-Lee, *Mistresses of the Graphic Arts: Famous & Forgotten Women Printmakers*. Nort Aston, England, Elizabeth Harley-Lee, 1995.

¹³³ En los veintiún tomos de Bartsch, la única entrada dedicada a una mujer corresponde a Elisabeth Siravi en el noveno libro. En el caso de Dumesnil, las elegidas son Elisabeth-Sophie Chéron, en el tercer tomo, y Marie de Médicis, en el quinto. Reproducciones digitales de ambas obras completas pueden consultarse en la Biblioteca Nacional de Francia (<http://gallica.bnf.fr/>).

¹³⁴ Como indica Markey, aunque el grabado fue visto como un negocio de los varones, su naturaleza colaborativa y el estatus típico del taller como empresa familiar, especialmente durante los siglos XVI, XVII y XVIII, permitieron a estas no sólo aprender las técnicas y participar en los procesos de impresión, sino también alcanzar reconocimiento en un período en el que la idea de artista independiente y la noción de “grandes maestros” estaba recién emergiendo. Lia Markey, “The female printmaker...”, *op. cit.*, p. 51-52. Hipótesis similares, basadas en el acceso al taller y aprendizaje de las técnicas gráficas como hijas, esposas y hermanas, y a su vez sus participaciones en los negocios familiares vinculados al grabado, son sostenidas también por otras investigadoras que han estudiado a las mujeres que se dedicaron profesionalmente al grabado durante este período, véase: Judith K. Brodsky, “Some notes on...”, *op. cit.*; Gladys Engel Lang, y Kurt Lang, *Etched in Memory...op. cit.*, p. 272; Elizabeth Harvey-Lee, *Mistresses of the... op. cit.*

¹³⁵ Respecto a las aguafuertistas del siglo XIX y principios del XX, Engel Lang y Lang indican que, en realidad, a medida que el arte del grabado revivió, a las mujeres no las atrajo tanto el medio porque se volvió popular, sino que ya habían sido atraídas a una disciplina que luego se convirtió en moda. Esta atracción, señalan, estuvo marcada por la relativa facilidad con que pudieron entrar a un campo considerado marginal a la actividad artística. A su vez, lo que las ayudó a establecerse fueron ciertas características del medio que de algún modo exigía la cooperación y la bien definida red de trabajo y organizaciones profesionales que actuaron como agentes artísticos mediadores, permitiendo que así pudieran reducir el conflicto entre el papel femenino tradicionalmente otorgado y sus intenciones profesionales. Beverd Needles y Christopher Mark han adherido a la tesis sobre el beneficio que connotó la relativa juventud del medio como obra de arte para las aguafuertistas decimonónicas y de principio del siglo XX ampliándolo a todas las grabadoras norteamericanas. Cf. Gladys Engel Lang y Kurt Lang, *Etched in Memory...op. cit.*, p. 269-275, Beverd Needles y Christopher Mark, “Color and line. Early twentieth-century printmaking and American women artists”, en Elizabeth Seaton (edit.), *Paths to the... op. cit.*, p. 32.

¹³⁶ Gladys Engel Lang y Kurt Lang, *Etched in Memory...op. cit.*, p. 269-315.

¹³⁷ Griselda Pollock, *Visión y Diferencia. Feminismo...*, *op. cit.*, p. 38.

el estudio de ciertas producciones por sobre otras en detrimento del grabado, entre otros medios considerados menores. En consecuencia, difícilmente las obras de creadores que escapaban estas características podían ser referentes artísticos. Carballo, como el resto de los artistas y docentes de la época, había sido formada en ese discurso hegemónico.¹³⁸ En este sentido, al preguntarse por qué habría una mujer de vincular su obra y carrera personal a una línea menos prestigiosa, la de un linaje materno o de hermandad, Schor ha advertido que a “todas las mujeres se les ha inculcado valores patriarcales” así como “se les ha enseñado la historia del arte masculina”.¹³⁹ Asimismo, es posible suponer que la grabadora era en algún modo consciente de lo que implicaba hacer estas referencias, ya que hizo uso de estas estrategias también en su *Curriculum Vitae*, donde eligió mencionar por ejemplo que había realizado cursos “bajo la enseñanza de Pío Collivadino”¹⁴⁰ sabedora del prestigio artístico y pedagógico que detentaba el artista. No obstante, alguna vez, luego de responder con nombres propios frente a la reiterada pregunta por los maestros, se ocupó de afirmar que “en la actualidad mis alas se han extendido un poco y no necesito de ninguna clase”,¹⁴¹ lo que en algún punto se podría comprender como un intento de desvincularse del peso del linaje patriarcal.

Algo similar al caso del currículum ocurre en su última autorrepresentación. En *Autorretrato con autobiografía* (1973, grabado) (fig. 114), elige grabar su rostro de perfil acompañada de su palma de la mano extendida con las líneas remarcadas, como si fuera un mensaje capaz de ser descifrado. Detrás haciendo uso de dos aspectos recurrentes en su producción: el recurso de la escritura -usado para dar cuenta de los

¹³⁸ De hecho, en el caso específico de Argentina, un primer rastreo histórico crítico sobre las grabadoras, que incluyó a Carballo, puede encontrarse en un artículo publicado en 1976 en una edición de la revista *Lyra* dedicada a “La Mujer Argentina”. Cf. Vicente Caride, “Grabadoras argentinas siglo XX”, *Lyra*, Buenos Aires, año XXXIII, núm. 231-33, 1976.

¹³⁹ Mira Schor, “Linaje paterno”, *op. cit.*, p. 116.

¹⁴⁰ A. C., *Curriculum Vitae...*, *op. cit.*

¹⁴¹ Aída Carballo en Mariano Villegas, “Aída Carballo: Sentir...”, *op. cit.*

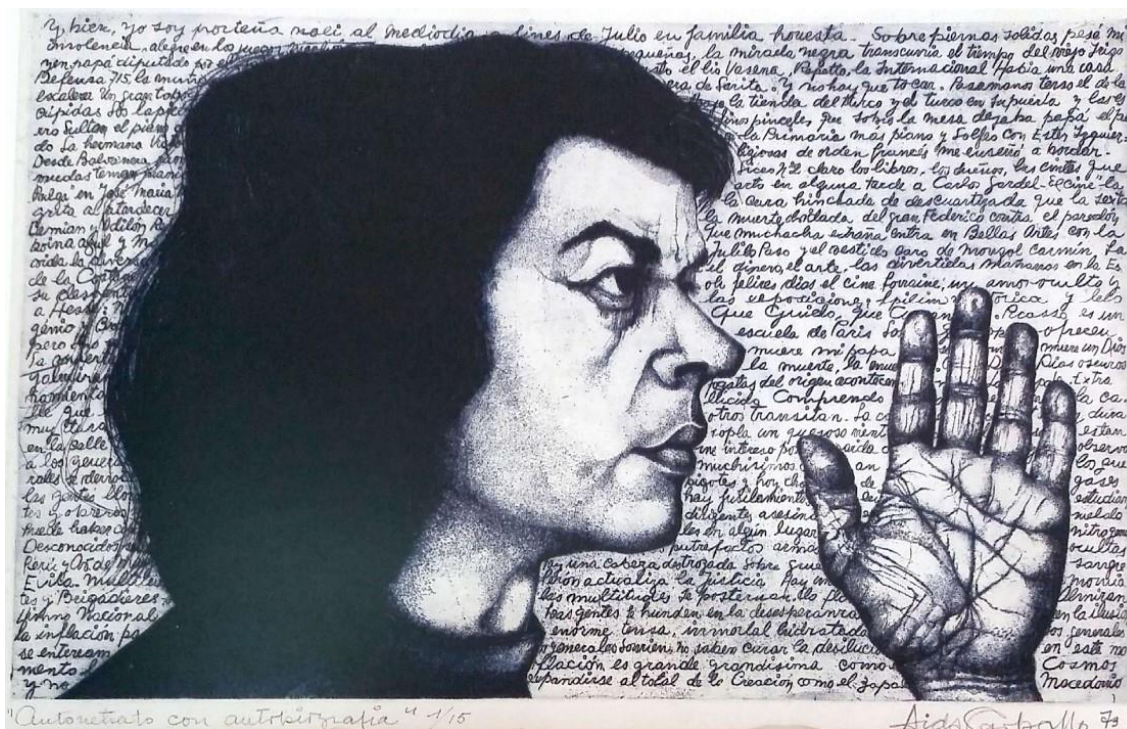


Fig. 114. Aída Carballo, *Autorretrato con autobiografía*, 1973, grabado, 1/15. Catálogo *Patrimonio Artístico del Fondo Nacional de las Artes 1958-2008. Selección de 100 obras.* Buenos Aires, FNA, 2008, p. 29.

graffitis urbanos- y las alusiones político-sociales; pero este fondo escrito es diferente a todo lo realizado anteriormente ya que relata su biografía en un acto que podríamos pensar doble. Por un lado, atestigua su alto grado de pericia técnica: a pesar de la inversión y del natural endurecimiento del trazo producto de la técnica del grabado en metal, logra traspasar su característica caligrafía. Por el otro, de auto revelación íntima, en donde explora su subjetividad para proyectarla a un terreno público. Es decir, el foco está puesto en el transcurso de su vida: la narración nacida de experiencias privadas, como su familia y anécdotas de su infancia y juventud se entremezclan con alusiones políticas y sociales, para ser leídas por una mirada externa. Al igual que en *Autorretrato con narices*, Carballo se representa sin signos que den cuenta de su condición de artista y despojada de aquellos atributos de belleza característicos de las imágenes femeninas difundidas por el mercado y la prensa contemporánea. A su vez, si en su retrato anterior el texto en forma de grafiti aparecía para pronunciarse en contra de la opresión, en esta ocasión, la escritura caligráfica aparece para dar cuenta de su biografía en la que llegan a leerse ciertos reconocidos apellidos de artistas: Spilimbergo, Victorica, Guido y Picasso, así como su ingreso a Bellas Artes, la Escuela

de la Costanera y la escuela de París (ver Anexo 2.3). Al mismo tiempo, la narración se enlaza y complejiza con las menciones explícitas a determinados sucesos sociales y personajes de la historia política del país: Yrigoyen, importantes figuras del socialismo –vinculadas con su padre–, la Internacional, fusilamientos, obreros y estudiantes, Evita, Perón, las multitudes en las calles, la inflación y los generales son parte constitutiva de su autorrepresentación. Así, desde lo personal, Carballo se posiciona como sujeto político.

Una diferencia entre ambas autorepresentaciones es radical. En el autorretrato de 1964 la mirada frontal, como sostiene Whitney Chadwick en su estudio de autorretratos femeninos, se rehúsa a ceder el acto de mirar a la contemplación voyeuristas de los demás.¹⁴² Por el contrario, en el de 1973, la vista de la grabadora se proyecta por fuera del plano. Su mirada direcciona al nombre de Guido primero, cuyo tamaño a su vez es levemente mayor que el resto de la caligrafía, y luego, hacia su mano, principal herramienta corporal de trabajo. Esta parte del cuerpo, junto con el rostro, ha sido señalada por Mary Garrad, para el caso de los retratos y supuestos autorretratos de Artemisia Gentileschi, como poseedora de una dimensión de género, en tanto es el locus de la agencia (literal y simbólicamente).¹⁴³ Como ha señalado Frances Borzello los autorretratos son un modo en que las creadoras negociaron también con el mundo del arte.¹⁴⁴ En su estampa, Carballo dio cuenta de su inscripción artística a partir de las menciones por escrito y al representar su subjetividad a través de su rostro y mano, alejándose así del estereotipo femenino -entendido en la literatura tradicional del arte como reverso de la asociación entre masculinidad, creatividad, originalidad y genio-.¹⁴⁵

No se puede perder de vista su capacidad de agencia, la intención de posicionar su obra en el campo artístico y también en el mercado del arte argentino, temas de los

¹⁴² Whitney Chadwick, “How do I look?”, en Liz Rideal (Cur.), *Mirror Mirror Self-portraits by women artists*. London, National Portrait Gallery, 2001, p. 8.

¹⁴³ Mary Garrard, “Artemisia’s Hand”, en Mieke Bal (edit.), *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminist and other thinking people*. Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 5.

¹⁴⁴ Frances Borzello, “Behind the image”, en Liz Rideal (Cur.), *Mirror Mirror Self-portraits by women artists*. London, National Portrait Gallery, 2001, p. 30.

¹⁴⁵ Griselda Pollock, “Prólogo para 2021”, en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid, Ediciones Akal, [1981] 2021, p. 23.

que habló en diferentes mesas redondas y entrevistas,¹⁴⁶ así como su insistencia para defender sus cargos como docente en las instituciones porteñas de formación artística. La grabadora trabajó en vida con numerosas galerías privadas que exhibieron, vendieron y cotizaron su obra (ver Anexo 1.5), y si bien en alguna ocasión ha señalado su reticencia a ceder frente a ciertas maneras de manejarse para obtener publicidad, era consciente de la necesidad de posicionar su obra en el mercado y de los procesos que ello implicaba, como se ha dado cuenta en el primer capítulo.¹⁴⁷ En este sentido, se puede concebir a la artista, en el uso que hace de dichas estrategias, como sujeto negociador capaz de aprovecharse de las condiciones para transformar su posición y situarse en el medio artístico porteño.

En 1980 Carballo inaugura una muestra en San Juan, ocasión en la cual es presentada por un profesor de historia santafecino, quien unos años antes la había anunciado en el MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez” como “la reencarnación” de Hieronimus Bosch, de Goya, de Bruegel, de Alí y de Alejandinho.¹⁴⁸ Si en la primera muestra había sido inscripta dentro de un claro linaje paternal, en la segunda su introducción cerraba señalando que la artista “merece un nombre pocas veces usado para las mujeres de ‘maestra’”.¹⁴⁹ Tal como han señalado Parker y Pollock, el presupuesto que sustenta lo inusual del término es la concepción de la creación artística como propiedad de los varones.¹⁵⁰ Ahora bien, esta manera de referirse a Carballo en tanto maestra, ha sido y sigue siendo una constante por parte de los critiques y galeristas que fueron contemporáneos a Carballo,¹⁵¹ y de artistas que se formaron con

¹⁴⁶ Véase, por ejemplo: “Mesa redonda con Aída Carballo, Roberto Páez, Osvaldo Attila, Georgina Labró, Francisco Travieso, Roberto Tessi, Ernesto Pesce”, *Cuadernos del Camino*, núm. 3, septiembre de 1979, (Archivos en Uso).

¹⁴⁷ En 1977, en una entrevista Carballo decía: “Yo no me dediqué nunca a publicitarme por dos razones: una, porque me pareció innecesario, si yo valía iba a trascender; la otra es que no he tenido dinero suficiente para decir: ‘voy a publicitarme porque me redundará en beneficio y podré hacer algo más por mí y por otros. Últimamente se ha tomado la costumbre que todo lo que los artistas hacen debe ser pagado con obras o con dinero. En épocas pasadas, cuando un crítico te visitaba y te hacía alguna notita, por ahí te tiraba suavemente la manga, entonces, si el fulano te caía simpático, le regalabas algo y no había problemas. Ahora esto es una exigencia. De aceptar o no estas exigencias, depende que uno esté más o menos publicitado.” Raúl Vargas, “Aída Carballo” ..., *op. cit.*

¹⁴⁸ Hugo Mataloni, [“Aída Carballo vino al mundo hace 400 años...”], s/f (Carpeta de recortes A. C., Biblioteca MNBA). Posiblemente el discurso corresponda a la exposición individual realizada en octubre de 1967 en el marco del “Mes del Grabado” (ver Anexo 1.1).

¹⁴⁹ Hugo Mataloni, “Presentación de la muestra de Aída Carballo”, San Juan 16 de septiembre de 1980 (Carpeta de recortes A. C., Biblioteca MNBA). El resaltado es del original.

¹⁵⁰ Cf. Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women...op. cit.*, p. 6.

¹⁵¹ Algunos artículos y textos que exaltan su condición de maestra –entendiendo por tal como formadora de discípules-: “Aída Carballo”, *La Nación*, Buenos Aires, 9 de noviembre de 1965, p. 6;

ella en nuestro país. De hecho, en 1981, participa de una muestra en el marco de la serie de exposiciones “Maestros y Discípulos” organizada por la galería Hoy en el Arte. En la misma, se propuso una genealogía artística que se iniciaba con Guido “consagrado a la enseñanza” en la ESBA.¹⁵² A este, le seguía Carballo, de quien se indicaba había estudiado en dicha Escuela. Luego, las biografías de Lidia David, Susana Ferrari, Natalia Kohen, Susana Nicolai, Eduardo Iglesias Brickles y Enrique Peyceré se presentan como sus estudiantes o discípulos, apuntando a un linaje de validación artística por vía materna a partir de la figura de la grabadora.¹⁵³

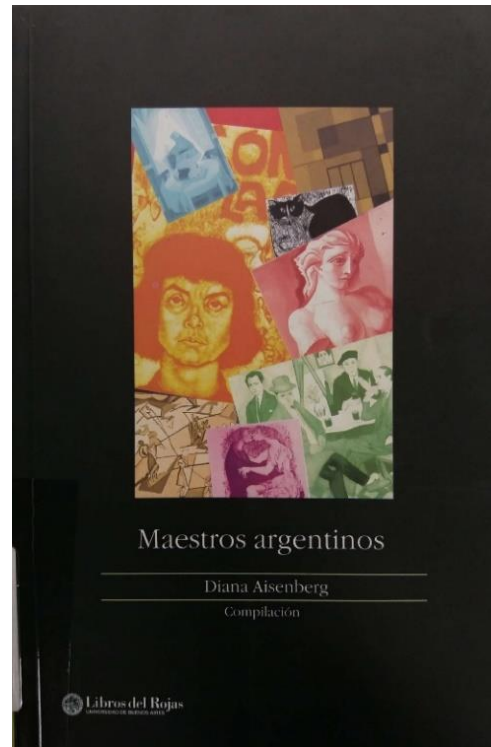


Fig. 115. Tapa de *Maestros Argentinos*

En esta misma línea, en 2006 Diana Aisenberg y Cristina Rossi editan *Maestros Argentinos*, a partir de las ponencias presentadas en el ciclo homónimo en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires (fig. 115). En el libro dan cuenta de la complejidad del término maestro, que, entre otras cuestiones, implica un reconocimiento sobre una herencia y un diálogo con la obra de un otro. De todos los textos incluidos, uno sólo está dedicado a una figura femenina. María Inés Tapia Vera, quien se presenta como ayudante y discípula de Carballo, escribe un artículo sobre su maestra.¹⁵⁴ Esta no sería la primera vez que Tapia Vera, ganadora del Gran Premio Adquisición en Grabado del Salón Nacional (2015), hiciera tal referencia

“Por el sendero...”, *op. cit.*; “La línea indagando...”, *op. cit.*; Ernesto Schoó, “Ha muerto una...”, *op. cit.*; “Aída Carballo”, *El Economista...*, *op. cit.*

¹⁵² Catálogo *Maestros y Discípulos*, Buenos Aires, Galería Hoy en el arte, 23 de septiembre de 1981.

¹⁵³ *Ibidem.*

¹⁵⁴ María Inés Tapia Vera, “Aída Carballo. Aída de Buenos Aires”, en Diana Aisenberg (Comp.) y Cristina Rossi (recomp.), *Maestros Argentinos*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, pp. 103-106. El resto de los artículos están dedicados a: Emilio Pettoruti, Juan Del Prete, Juan Battle Planas y Roberto Aizenberg, Xul Solar, Antonio Berni y Anselmo Piccoli, Augusto Schiavoni y Lino Enea Spilimbergo.

públicamente,¹⁵⁵ y tampoco era la única. De manera similar, lo hace Marcia Schwartz,¹⁵⁶ quién fue la tercera artista en obtener el mayor premio del SN -luego de Ana Weiss de Rossi (1939) y Raquel Forner (1956), las tres en Pintura-, así como Cristina Santander,¹⁵⁷ Fermín Eguía, Marta Belmes, Paula Ocampo, Susana Rodríguez, entre otros artistas.¹⁵⁸ Estas menciones, en tanto filiaciones simbólicas en términos de Françoise Collin,¹⁵⁹ fueron reproducidas en catálogos y reseñas como una referencia legitimadora.

En particular, Diana Dowek, cuarta mujer en obtener el Gran Premio de Pintura en el SN de 2015 -luego de Weiss, Forner y Schwartz-, no sólo se ha referido en numerosas oportunidades a Carballo como su maestra y amiga,¹⁶⁰ sino que, además, la homenajeó incluyendo su retrato, basado en el *Autorretrato con autobiografía*, en la exposición *Mujeres queridas* (2012) (fig. 116). Allí retrata a catorce referentes de la literatura, luchas sociales, artes y ciencia que admira, como Virginia Woolf, Emma Goldman, Käthe Kollwitz y Marie Curie, entre otras.¹⁶¹ Retomando el mismo

¹⁵⁵ Cf. catálogo *Salón Nacional de Artes Visuales 2010*, Buenos Aires, Palacio Nacional De Las Artes-Palais de Glace, 2010, p. 116; catálogo *Salón Nacional de Artes Visuales 2015*, Buenos Aires, Palacio Nacional De Las Artes-Palais de Glace, 2015, p. 58; Julieta Roffo, “Gran Premio Nacional de Pintura para una artista comprometida”, *Clarín*, Buenos Aires, 30 de junio de 2015. Además, Tapia Vera consigna como “su maestra” a Carballo y le realiza un homenaje en su página personal desde donde promociona su trabajo profesional. María Inés Tapia Vera, “Homenaje. Aída Carballo”, en <https://www.mariainestapiavera.com/aida-carballo> (acceso: 11/06/2018).

¹⁵⁶ Véase especialmente: catálogo *Marcia Schwartz*, Buenos Aires, Sasha D. Espacio de Arte, 6 de agosto de 2008; catálogo *Salón Nacional de Artes Visuales 2013*, Buenos Aires, Palacio Nacional De Las Artes-Palais de Glace, 2013, p. 89; Viviana Usubiaga, “Gustavo Marrone en su atelier”, en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9401/> (acceso: 13/03/2020)

¹⁵⁷ Santander menciona a Carballo como su maestra tanto en su página web como en entrevistas que le han realizado. Cf. Cristina Santander, “Biografía” en <http://cristinasantander.com.ar/biografia/> (acceso: 11/06/2018); Laura Feinsilber, “Excepcional muestra recupera a Carballo”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 10 de julio de 2009.

¹⁵⁸ En relación con Eguía véanse los catálogos *Salón Nacional de Artes Visuales 2011*, Buenos Aires, Palacio Nacional de las Artes-Palais de Glace, 2011, p. 9. Sobre Belmes: Catálogo *Grabadoras de Buenos Aires*, Buenos Aires, Galería Zurbarán- Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, del 16 de enero al 21 de marzo de 2012, p. 6. Por Ocampo y Rodríguez, véase: “Rafael Bueno, Paula Ocampo, Guillermo Kuitca, Susana Rodríguez, Alejandro Santamarina. Arte joven”, en Roberto Amigo, Silvia Dolinko y Cristina Rossi (edit.), *Palabra de artista...*, *op. cit.*, pp. 98- 99.

¹⁵⁹ Françoise Collins y Mayte De Cantero Sánchez (trad.), “Una herencia sin testamento”, *Lectora: Revista De Dones I Textualitat*, núm. 19, 2013, p. 99. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/8157> (acceso: 17/10/2021)

¹⁶⁰ Entrevista de la autora a Diana Dowek..., *op. cit.* Véase especialmente: Conversatorio de Georgina Gluzman con Diana Dowek, Cecilia Lenardón, Soledad Sánchez Goldar y Alicia Sedlacek, *Mujeres en el Rosa- II Encuentro de mujeres artistas del patrimonio*, MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez”. <https://www.youtube.com/watch?v=KgiTM4btDkw> (acceso: 20/10/2020).

¹⁶¹ De todas las homenajeadas, la única que conoció personalmente fue Carballo. Entrevista de la autora a Diana Dowek..., *op. cit.*



Fig. 116. Diana Dowek, *Mujeres Queridas* en galería Jacques Martínez, 2014. Victoria Verlichak, “Diana Dowek. Mujeres queridas”, <http://artescombinadasradio.blogspot.com/> (acceso: 01/08/2021)

autorretrato, Cristina Gómez Moscoso editó *Aída Carballo, amiga admirada* que incluyó el texto homónimo de Manuel Mujica Lainez (fig. 117). Eduardo Iglesias Brickles por su parte, realizó una xilopintura en homenaje (fig. 118), que reprodujo luego en su blog junto a un texto en el que planteaba que Carballo, a pesar de haber fallecido, aún “nos sigue perteneciendo”.¹⁶²



Fig. 117. Cristina Gómez Moscoso, *Aída Carballo, amiga admirada*. Buenos Aires, Edición César Paluí, 1995.

Aunque Carballo no fue la única grabadora que trabajó como docente, la gravitación de su figura como maestra y el reconocimiento por parte de otros artistas se configuró de manera distintiva. Si Catalina Mórtoles había comenzado en 1940 a dar clases en la “Prilidiano Pueyrredón” y en su taller en Recoleta,¹⁶³ contemporáneamente a Carballo, Ana María Moncalvo

¹⁶² Eduardo Iglesias Brickles, “Homenaje”, en <https://www.eduardoiglesiasbrickles.com> (acceso: 29/07/2021). Además de los artículos escritos por Iglesias Brickles y la entrevista realizada por el MEC, ya citados, es significativo advertir que en su blog personal el artista señaló como parte de su Currículum haber sido ayudante del Taller de Carballo (1977-1978).

¹⁶³ De modo similar a las becas del FNA que permitieron que algunos estudiantes pudieran asistir al taller de Carballo en los sesenta, Mórtoles recibió estudiantes del interior del país becados por el

dio clases en ambas ENBA así como en otras instituciones superiores como la ESBA “Ernesto de la Cárcova” y la Universidad Nacional de la Plata.¹⁶⁴ De modo semejante, Elba Villafañe,¹⁶⁵ Clara Carrié,¹⁶⁶ Alda María Armagni, Reina Kochashian,¹⁶⁷ y Mariette Lydis,¹⁶⁸ por mencionar algunas otras artistas, lo hicieron contemporáneamente desde diversos niveles del sistema educativo o desde sus propios talleres. Es decir, la docencia fue para muchas un medio de sustento económico en distintos momentos de la historia local. Sin embargo, eso no significó que todas obtuvieran los mismos reconocimientos por parte de sus

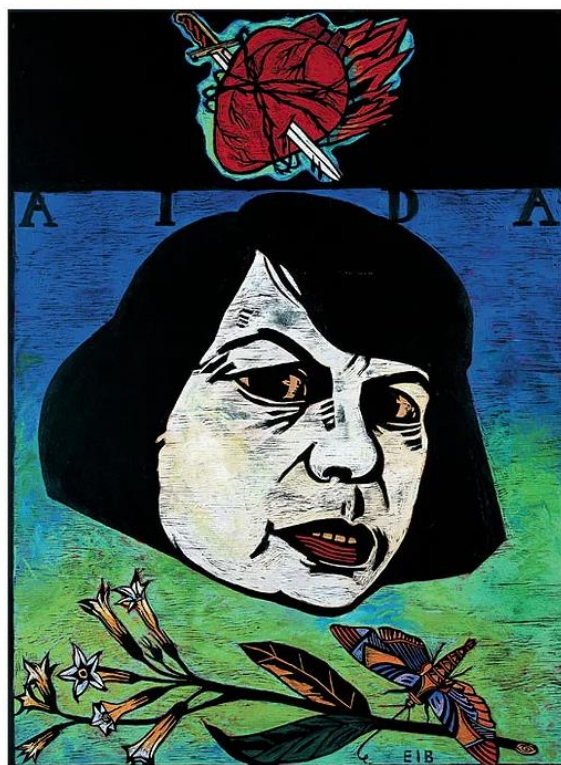


Fig. 118. Eduardo Iglesias Brickles, *Aída*, xilopintura, s/f. Recuperado de <https://www.eduardoiglesiasbrickles.com> (acceso: 11/06/2018)

Ministerio de Educación durante los cuarenta. Cf. Antonio Oriana en <http://www.arsomnibus.com.ar/web/artista/antonio-oriana> (acceso: 06/03/2021).

¹⁶⁴ Ana María Moncalvo, *Currículum Vitae*; Ficha de Calificación, ENBA “Manuel Belgrano”, 1961; Hojas de Concepto Profesional, Consejo Nacional de Educación, 1960-1963 y 1965 (archivo Ana María Moncalvo, MNG). Moncalvo además dio clases como Maestra Especial de Dibujo en la Universidad Popular Argentina “José de San Martín” y en la Escuela Nacional n°3 “Eduardo Holmberg” Consejo Escolar 13.

¹⁶⁵ Villafañe (1902-1976) dictó clases en la ENBA “Manuel Belgrano”, las Escuelas Normales n°1 Presidente Roque Saenz Peña y la n°3 Bernardino Rivadavia y en el Instituto Nacional de Sordomudos. Lily Sosa de Newton, *Diccionario Biográfico de Mujeres Argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p.670.

¹⁶⁶ Desde 1965 Carrié (1901 – 1985) fue titular de Grabado y Dibujo en la ENBA “Manuel Belgrano”, aunque desde hacía dos décadas que venía ejerciendo como docente en cargos provisorios en dicha institución, así como en la “Prilidiano Pueyrredón”. Roberto Amigo, *Clara Carrié. Los designios del grabado*. San Juan, Gobierno de la Provincia de San Juan. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2018, pp. 18-21.

¹⁶⁷ Armagni (1927) y Kochashian (1923-1995) dieron clases de Dibujo y Grabado en el ENBA “Prilidiano Pueyrredón” en los setenta cuando Carballo también era parte del claustro docente. Cf. Nelia Licenziato, *Muestra itinerante de Dibujos y Grabados en Provincias de frontera*. Buenos Aires, Secretaria de Estado de Cultura de la Nación y Secretaria de Estado de Educación, 28, 29 y 30 de septiembre de 1978 (Libro ESBA n°3, fol. 93, archivo MCEC, UNA); entrevista de la autora a Julio Flores, *op. cit.*

¹⁶⁸ Lydis (1887-1970) daba clases en su taller y supo organizar muestras con la obra de sus estudiantes. Jorge Luis Correa, *En busca de Mariette Lydis*. Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, 2019, p. 208.

estudiantes. Por ejemplo, aunque Moncalvo, de la misma generación que Carballo, es recordada con cariño por algunas de sus estudiantes como Liliana Porter, no parecieran existir muchos artistas que se reconozcan como sus discípulos o que reconozcan en su figura a una maestra artística importante.¹⁶⁹ En 1965 ya se anunciaba en relación con la labor de maestra de Carballo a que “casi todos los plásticos jóvenes coinciden en su nombre cuando se los interroga sobre sus fervores- [...] cuando la nombran, es algo más que la confianza lo que los conmueve”.¹⁷⁰ Desde su activa tarea pedagógica en los espacios formales de educación y desde su taller particular, Carballo formó a nuevas generaciones de artistas, especialmente grabadores pero no exclusivamente, quienes la reconocen como un referente importante en su producción.

Este renombre, circunscripto primero a la red de pares profesionales, critiques, estudiantes y discípulos, fue acrecentándose. Si la autoridad pedagógica, según Bourdieu, “marca con tanta intensidad todas las facetas de la relación”¹⁷¹ que dicho vínculo suele vivenciarse en términos generacionales, se debe considerar que, a su vez, la figura de Carballo excedió el “efecto de institución”¹⁷² -esto es, la legitimidad docente afirmada en sus cargos oficiales- con muchos otros artistas que no llegaron a conocerla en persona pero que reconocen en su obra y figura a una maestra. En este sentido, varios homenajes se han realizado a lo largo de estos años, con mayor impulso a partir de la muestra curada por Vicente Irrazábal y su catálogo de acceso online y gratuito que visibilizó en la escena artística contemporánea la enorme cantidad de obras de Carballo (2009), y también por los feminismos que, desde el *Ni una menos* (2015), dieron fuerza a la pregunta por las mujeres del pasado activando desde distintos espacios culturales programación alusiva.¹⁷³ Especialmente aquellos eventos organizados por quienes no se formaron con ella, como la exposición *Tributo a Aída*

¹⁶⁹ Sobre Porter, véase: Entrevista de Silvia Dolinko a Liliana Porter. Canal de Youtube del MNG, 8 de julio de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Isde-BGJTVg> (acceso: 20/09/2021).

¹⁷⁰ “Aída Carballo: El torrente...”, *op. cit.*

¹⁷¹ Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema educativo*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2018 [1970], p. 56.

¹⁷² Emilio Tenti Fanfani, “Viejas y nuevas formas de autoridad docente”, *Revista Todavía Fundación OSADE*, Buenos Aires, 2004, s. p.

¹⁷³ La filósofa argentina María Marta Herrera señala que, en los últimos años en Argentina a partir de las distintas marchas, manifestaciones y Encuentros Nacionales, se han producido “ejemplos notables de reinterpretación y generación del pensamiento feminista” así como nuevos reconocimientos y pujas de la genealogías argentinas y latinoamericanas. María Marta Herrera, “Genealogía”, en Susana Gamba y Tania Diz (coord.), *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2021, p. 292.



Fig. 119. Inauguración *Tributo a Aída Carballo*, El Cántaro Centro Cultural, Buenos Aires, 11 de mayo de 2019. De der. a izq.: Susana Beatriz Delgado, *Aída y su mundo*, 1/5, 2018; Alejandra Gondar, *S/t*, 1/16, 2019; Carolina Porco, *Pequeña gigante de San Telmo*, 1/1, 2019.

Carballo (2019) con estampas realizadas en su homenaje (fig. 119),¹⁷⁴ permiten indagar otras dimensiones del término maestra. Además de la admiración y el cariño resultado del encuentro en los talleres, a los que refieren artistas que pasaron por sus aulas como Eduardo Stupía,¹⁷⁵ la figura de Carballo se había consolidado como autoridad de la disciplina. Una noción íntimamente ligada a la particular valorización de críticos y contemporáneos en torno a su pericia técnica, quienes se ocuparon de destacar su “maestría incomparable”.¹⁷⁶ De hecho, dos espacios de las principales

¹⁷⁴ Además de cincuenta y nueve grabadores, expusieron también sus discípulas Tapia Vera, Susana Beatriz Delgado, Nidia Abad y Liliana Fichter. Cf. Tarjeta *Tributo a Aída Carballo*. Buenos Aires, Centro Cultural el Cántaro, 11 al 25 de mayo de 2019. De manera similar en 2015 en el Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil, en paralelo a la exposición *Entre el sueño y la realidad 1916-1985* curada por Vicente Irrazábal, se organizó una exposición en homenaje, con obra de veintidós artistas cuya mayoría no había conocido a Carballo, entre quienes se encontraban Tapia Vera, Schwartz, Rubli, y Santander, quienes habían sido sus estudiantes. Cf. Catálogo *Homenaje Aída Carballo*. Tandil, Museo Municipal de Bellas Artes, del 3 al 26 de julio de 2015.

¹⁷⁵ Entrevista de la autora a Eduardo Stupía, Buenos Aires, 22 de mayo de 2021.

¹⁷⁶ Ernesto Schoó, “Ha muerto una...”, *op. cit.*

instituciones en Buenos Aires donde se enseña grabado llevan su nombre. Por un lado, la sede Aída Carballo del Departamento de Artes Visuales “Prilidiano Pueyrredón” en la actual Universidad Nacional de las Artes, ex- ENBA “Prilidiano Pueyrredón” donde había trabajado. Por el otro, el Taller de Grabado Litográfico en el actual Museo de Calcos y Escultura Comparada (UNA), ubicado en el edificio donde antes era la ESBA, también lleva su nombre. Del mismo modo, fue bautizada una de las prensas litográficas que allí se resguardan -la otra lleva el nombre de Adrienne Pauline Macaire-.¹⁷⁷ Una piedra litográfica que se resguarda

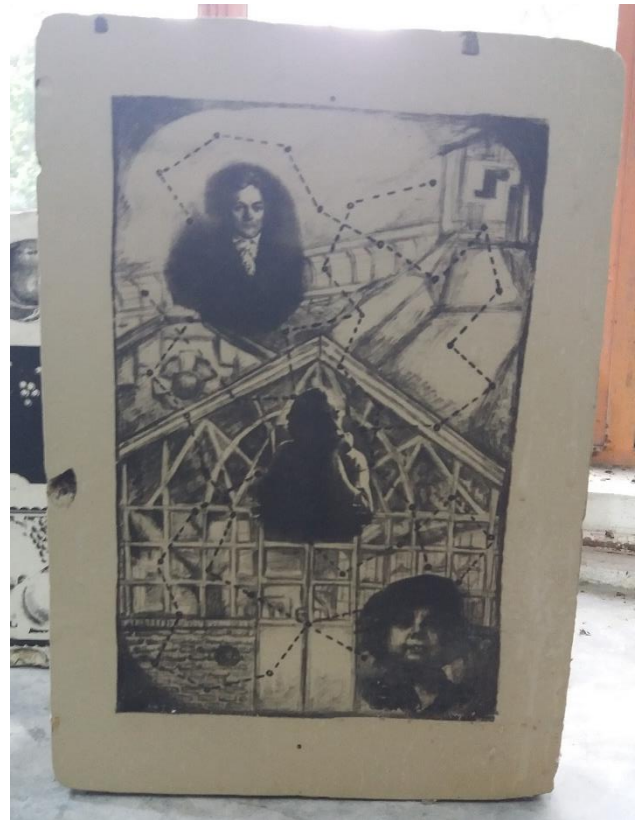


Fig. 120. Piedra litográfica en el Taller de Grabado Litográfico Aída Carballo (MCEC, UNA).

allí, de autoría desconocida, conserva una imagen que ilustra el reconocimiento: sobre un fondo que da cuenta de la particular estructura arquitectónica del taller litográfico, aparecen tres retratos a manera de genealogía artística: mientras Aloys Senefelder, inventor de la técnica litográfica, corona la imagen, el rostro de Carballo aparece al lado de la puerta de ingreso al espacio educativo (fig. 120).¹⁷⁸

Asimismo, los reconocimientos exceden lo institucional y son propuestos por artistas y creadores de manera autogestiva, como es el caso del proyecto gráfico colaborativo Estampa Feminista. Luego de ser convocado en 2020 para realizar grabados a partir de tres obras de la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires que se estamparon sobre soportes varios (fig. 121-123), comenzó la edición de múltiples fanzines que reproducen diversas obras de la grabadora junto con una

¹⁷⁷ En mayo de 2016 se reabrió el Taller de Litografía del Museo con las actividades del Taller libre de “Investigación y experimentación en Litografía sobre piedra” a cargo de Lorena Pradal.

¹⁷⁸ Sobre el otro retrato masculino, se desconoce con seguridad a quién corresponde, aunque por el lugar que ocupa en el centro de la estructura del taller es posible pensar que podría ser de alguno de los docentes de la institución.



Fig. 121-123. Estampa Feminista, *Aída Carballo Vecinas del Sur 1977*, xilografía sobre papel, tótems y remeras, 2020. Fotografías gentileza de Noelia Mercanzini.



Fig. 124-128. Izq. a der.: Fanzines Entrevista a Aída Carballo y Fanzine Diario de Aída Carballo. Estampa Feminista, 2020-2021.

entrevista y algunos fragmentos del diario de internación (fig. 124-128).¹⁷⁹ Las mismas, son vendidas a bajos costos en ferias de la ciudad buscando homenajear a la grabadora desde estrategias de la gráfica contemporánea que amplían los soportes, los recursos gráficos y la circulación y acceso a estas imágenes por nuevos públicos. De esta manera, así como la materialidad múltiple de los grabados originales de Carballo se ven resignificados, también su renombre trasciende a les artistas.

De modo similar, Leticia Obeid ha producido una reactivación sobre la figura de Carballo en su obra en 2021. En el marco de la exposición *Transformación. La*

¹⁷⁹ Además de la obra de Carballo, el Museo le encargó a *Estampa Feminista* realizar xilografías con obra de Mildred Burton y Carlota Reyna. Cuatro de los fanzines editados reproducen estampas junto con un fragmento de la entrevista realizada por Orlando Barone y publicada en la *Revista Mercado* el 12 de junio de 1980, en cambio, el quinto fanzine reproduce dibujos realizados durante su internación y fragmentos del diario. Comunicación de la autora con Noelia Mercanzini de *Estampa Feminista*, Buenos Aires, 19 de febrero de 2020.

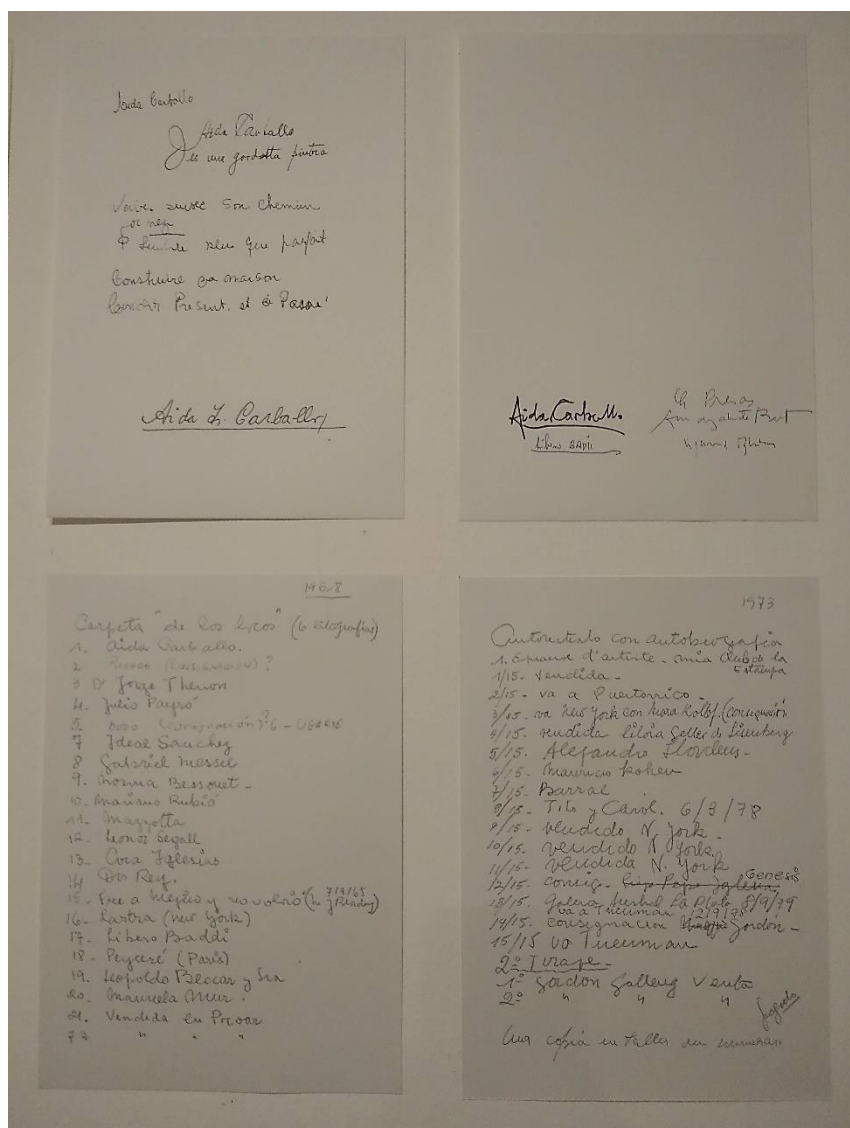


Fig. 129. Fragmento de Aída Carballo de la serie *Manuscritos* (2020, dibujos en tinta y lápiz sobre papel)

Gráfica en desborde en el MNG, las curadoras Silvia Dolinko y Cristina Blanco les propusieron a dos artistas trabajar “sobre fuentes y documentos históricos asociados a artistas fundamentales de la historia del grabado argentino moderno”.¹⁸⁰ Mientras Lucas Di Pascuale prefirió revisar el Club de la Estampa, Leticia Obeid eligió trabajar con la figura de Carballo. Debido a las medidas sanitarias producto de la pandemia Covid-19, fue a través de mi trabajo previo con el Fondo Documental de la grabadora en el Centro de Estudios Espigas y su relevamiento fotográfico, que Obeid se puso en contacto con algunos de los documentos allí resguardados y se adentró en algunas

¹⁸⁰ Silvia Dolinko y Cristina Blanco, *Transformación. La gráfica en desborde*, MNG, Buenos Aires, del 26 de febrero al 31 de julio de 2021.

<https://museodelgrabado.cultura.gob.ar/exhibicion/transformacion-la-grafica-en-desborde/> (acceso: 07/11/2021)

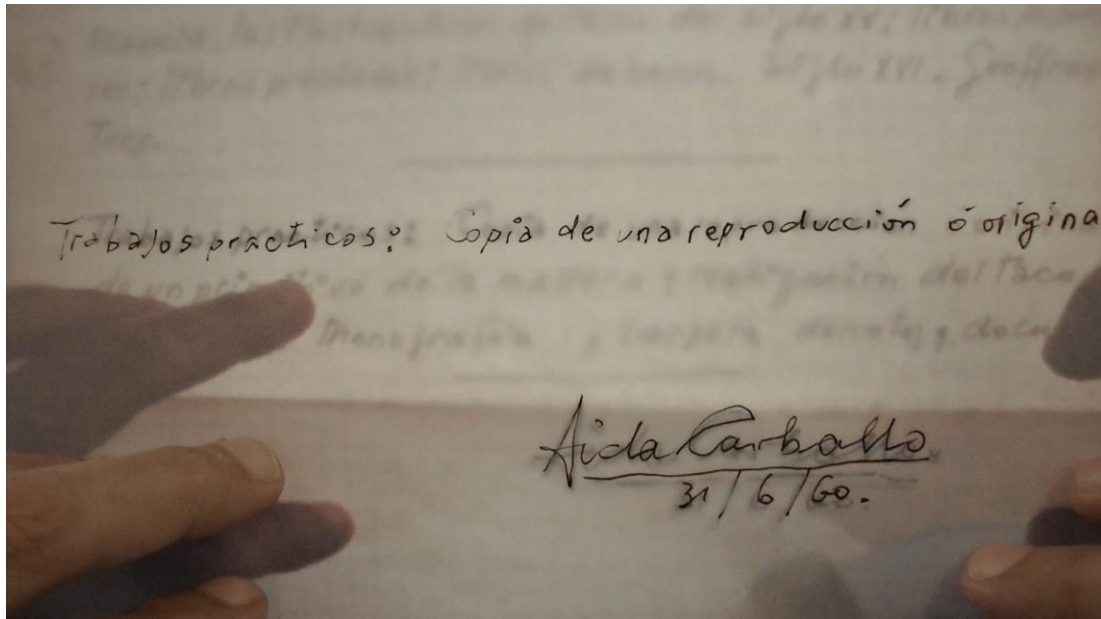


Fig. 130. Captura de vídeo *Trabajos Prácticos* (2020-2021, video monocanal 10:45 min). Registro fotográfico tomado de la página web de Leticia Obeid, https://leticiaobeid.com/categorias_portfolio/video/ (acceso: 27/08/2021)

particularidades de Carballo y su actuación docente. Haciendo uso del archivo como insumo para resignificar su figura, la artista cordobesa copia distintos documentos y rúbricas dentro de la trayectoria de Carballo, entre ellos listados de registro de tiradas de estampa, apuntes de pedagogía, fragmentos de instructivos sobre técnicas de cerámica y litografía, una carta dirigida a la directora de la ENBA “Manuel Belgrano” en reclamo de la actualización de sus años de servicios (fig. 129) y un fragmento del programa manuscrito de “Historia del Grabado”, a partir del cual toma nombre su videoperformance *Trabajos Prácticos* (2020-2021) (fig. 130). De esta manera, problematizando la cuestión de la copia y el original -asunto íntimamente ligado a la práctica del grabado-, la artista cordobesa propone una mirada desde nuevas perspectivas centrada en la característica firma de Carballo, signo de autoría artística, y en su actuación como docente.

Carballo goza de un lugar de reconocimiento paradójico. Por un lado, y tal como ha señalado Schor, en el proceso de construcción de la historia del arte persiste la validación supeditada al linaje paterno.¹⁸¹ Sin embargo, Carballo aparece reivindicada en los relatos de los creadores como una importante antecesora artística. En esos discursos, su figura, fuertemente ligada a su dimensión pedagógica, da inicio

¹⁸¹ Mira Schor, “Linaje paterno”, *op. cit.*

a un linaje materno artístico. Por otro lado, su inscripción en una disciplina considerada “menor” en la jerarquía de las manifestaciones artísticas, que como ya ha sido señalado está condicionada y cargada de valores asociados al género, es el lugar desde el que se habilita este reconocimiento “mayor”. Aunque la lectura más establecida de la historia del arte ubica a Carballo en posición de víctima y loca, opacando su importancia como maestra, el prestigio de su labor perdura en la memoria colectiva en nuestro país y se reproduce con cada nuevo homenaje, extendiéndose a nuevas generaciones. Así, Carballo forma parte de un linaje artístico que comienza a tomar en consideración la producción de artistas mujeres como referentes valiosos y legitimadores.

Conclusiones

Mirtha Castel: ¿En nuestro país son muchas las artistas absorbidas por el arte?

Aída Carballo: Bueno, no podría decir exactamente el número, pero creo que es bastante elevado.

M. C.: ¿Y es la mujer artista capaz de expresar y hacer experimentar grandes emociones a través de sus obras?

A.C.: Oh, ¡por supuesto que sí! No me gusta esa pregunta; ¡me rebelo!¹

Esta tesis ha abordado la trayectoria particular de Aída Carballo considerando su obra, sus inscripciones institucionales y los vínculos que pueden establecerse entre su producción y la de otros grabadores. Un recorrido que, como se ha notado en la introducción, había sido escasamente transitado por los estudios académicos, aunque, en comparación con otras artistas, se han producido cuantiosos discursos sobre la grabadora y su obra, como se ha advertido también en esta tesis.

La historia del arte ha construido un canon, es decir, una estructura de valores con un protagonista varón (blanco, de clase media y heterosexual), ignorando como creadores de herencia cultural a quienes quedan por fuera de este esquema. La posición periférica del grabado en torno a la jerarquía de las disciplinas artísticas puede ser entendida como una de las razones por las que el estudio de la obra de Carballo había quedado relegado de los estudios consagrados de la historia del arte. Sin embargo, se debe considerar que, a pesar de los procesos de autonomía de la estampa iniciados en la década del cincuenta, la rigurosidad en el oficio gráfico se sostuvo como un valor a destacar, como se ha demostrado. En este sentido, es justamente su inscripción en la gráfica, con su particular tradición figurativa y social y valoración por la destreza artesanal, lo que permite que Carballo ingrese de algún modo a un canon artístico. No obstante, aparece en tanto mujer excepcional -es decir, fuera de la norma- y, especialmente desde mediados de los noventa, asociada a la locura. Pollock ya ha señalado que la correspondencia entre esta última noción y el arte en el caso de los varones deriva en el genio loco como figura artística: todos los aspectos de su vida y el estilo de su trabajo son reelaborados en el discurso para dar cuenta de la locura del artista como un ser “sensible, atormentado pero increíblemente brillante”.² Sin

¹ Transcripción mecanografiada de entrevista a A. C. en Revista Oral Femenina, Radio Belgrano, s/f (FD AC, CEE).

² Griselda Pollock, “Artists mythologies and media: genius, madness and art history”, *Screen*, vol. 21, n°3, 1980, p. 64.

embargo, en el caso de las mujeres, se torna una representación que las posiciona en el lugar de víctima y/o heroína que es capaz de superar todas las dificultades gracias a su genio artístico, ignorando las posibilidades sociales y oportunidades en su trayectoria, y las propias negociaciones que debieron sostener para ocupar un lugar en el campo artístico. En tal sentido, si bien se ha corroborado que la imagen como artista-víctima de Carballo es una construcción que toma particular fuerza luego de su muerte, a lo largo de esta investigación también se ha comprobado que su participación en el medio artístico fue más complejo y variado que lo sugerido hasta ahora por la bibliografía que había abordado su producción.

Inmersa en un escenario cultural donde la profesionalización de los grabadores era problemática, Carballo encontró, al igual que tantos otros artistas, otros modos de sustentarse a partir de sus habilidades artísticas que excedieron la participación en salones y venta de obra: la docencia en espacios de formación artística oficiales, las clases privadas, la participación como jurado de diversas instancias de validación artística y profesional, la ilustración para proyectos de bibliófilos y audiovisuales, y para otras publicaciones más regulares como *La Nación*, y la ejecución de cerámicas por encargo. En particular, el involucramiento de Carballo en el campo de la enseñanza es un aspecto central para comprender cabalmente los modos en que intervino como productora cultural en la escena artística, en tanto abarca tanto la construcción del oficio artístico como de una mirada crítica. Además, fundamentalmente porque permite echar luz sobre los vínculos que construyó con el estudiantado y las nuevas generaciones de artistas. En estos sentidos, es posible considerar que uno de los principales aportes de la presente tesis ha sido el estudio de su actuación pedagógica, así como el análisis de un amplio corpus de obras gráficas. Especialmente si se considera que una de las estrategias que ha favorecido para que las contribuciones de las mujeres artistas fueran borradas ha sido “definirlas sólo en virtud de detalles biográficos de sus vidas”.³

Por otra parte, el recorrido construido permitió dar cuenta no sólo de aspectos hasta el momento no estudiados sobre Carballo y los diferentes relatos que se constituyeron en torno a ella, sino también los modos en que se situó y desarrolló en el medio institucional y artístico. El uso de estrategias de legitimación vinculadas con

³ Griselda Pollock, “Prólogo para 2021”, en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid, Ediciones Akal, [1981] 2021, p. 23.

un linaje tradicional y patriarcal se observaron tanto por parte de críticos, teóricos y directores de galerías y museos, así como por parte de la misma artista. En este sentido, no fue la intención de esta tesis negar los posibles vínculos que pudiera haber entre la producción gráfica de Carballo con los artistas con los que se la vincula. Contrariamente, por un lado, se ha buscado comprender qué lecturas de la tradición gráfica ella retoma y resignifica desde su obra, discursos y también como docente, esto es como productora cultural y como mediadora de conocimientos. Por otro lado, se ha buscado visibilizar la preponderancia de una genealogía artística masculina que pareciera comenzar a fracturarse a partir de aquellas lecturas sobre Carballo y su obra que la posicionan y reconocen como antecesora valiosa e iniciadora de un linaje materno. Proclamada como maestra, es desde ese lugar que aparece en la actualidad como figura legitimante dentro de la práctica artística y del discurso crítico. Un reconocimiento que excede a discípulos y estudiantes, ampliándose a artistas de procedencias diversas y públicos amplios que intervienen hoy en la escena cultural argentina.

Hasta el momento los estudios sobre la historia del arte en general, pero en particular sobre el grabado, han privilegiado el análisis de la producción y actuación de los varones como artistas, docentes y gestores. A través del estudio particular sobre la actuación de Carballo desde la crítica feminista a la historia del arte se ha advertido que, lejos de ser una excepción, las grabadoras activas en el período abundaron. Asimismo, siguiendo a Langa en la necesidad de restaurar las identidades profesionales de las mujeres artistas y sus obras al registro histórico como base sobre la que se pueden construir formas más complejas de intervención feminista,⁴ este trabajo ha pretendido iluminar ciertos recorridos de Carballo, con la esperanza de que nuevas lecturas e investigaciones futuras puedan continuar abonando al estudio de su compleja actuación. En este sentido, se prevé entonces continuar con estas indagaciones para la tesis doctoral, para lo cual se abrirá el estudio a otras trayectorias profesionales y casos que permiten comprender cabalmente de qué modo la experiencia formativa en la ESBA fue central para estas productoras culturales y los modos en los que han intervenido en el marco de los procesos de creciente valoración del grabado en términos artísticos y de los emprendimientos oficiales de

⁴ Helen Langa, "Recent feminist art history: an american sampler", *Feminist studies*, vol. 30, núm. 3, otoño 2004, p. 705.

institucionalización de la disciplina a mediados de siglo XX. Un proyecto de investigación amplio en el que las tempranas palabras de Aída Carballo resuenan: “Que no parezca ingenuidad de niño, esta leal profesión de fe, no estamos ilusionados, creemos firme y sabiamente...” en la importancia de continuar por este camino.⁵

⁵ A. C., “Profesión de fe”, *Juventus*, mayo de 1949, p. 1.

Bibliografía

Fuentes Primarias

Archivos y repositorios documentales públicos consultados

Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Biblioteca Nacional del Maestro, Buenos Aires, Argentina.

Centro de Documentación de Teatro y Danza del Complejo Teatral de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Centro de Estudios Espigas, TAREA-Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Ministerio de Educación de la Nación, Buenos Aires, Argentina.

Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Buenos Aires, Argentina.

Museo de Calcos y Escultura Comparada “Ernesto de la Cárcova”, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina.

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina.

Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, Argentina.

Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”, Córdoba Capital, Argentina.

Palais de Glace, Buenos Aires, Argentina.

Archivos y repositorios digitales consultados

Archivos en uso: <http://archivosenuso.org/>

Biblioteca Nacional de Chile: <https://www.bibliotecanacional.gob.cl/sitio/>

Biblioteca Nacional de Francia: <https://gallica.bnf.fr>

Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España:
<http://hemerotecadigital.bne.es>

Tea y Deporte Roberto Santoro: <http://abcdonline.com.ar/tea/>

Hemerografía

Diarios y periódicos

Buenos Aires Herald

Clarín

Continente

Crónica

El Mundo

La Nación

La Prensa

La Razón

Página 12

Revistas

Anuario Plástica

Caras y Caretas

Lyra

Nudos

Panorama

Posta

Primera Plana

Entrevistas realizadas

Nidia Abad

Dan Arenzon

Susana Beatriz Delgado

Feliza Blutrach

Guillermo David

Diana Dowek

Ariel Fleisher

Julio Flores

Bella Frizman

Rubén Lapolla

Matilde Marín

Rubli Mabel

Marcia Schwartz

Olga Sosa

Eduardo Stupía

María Inés Tapia Vera

Bibliografía

AA. VV., *Art of the Americas. Collection of the Art Museum of the Americas of the Organization of American States*. Washington D.C., Organization of American States-Art Museum of the Americas, 2017.

AA.VV., *Arte y Locura*. Buenos Aires, Comisión de Cultura Asociación Psicoanalítica Argentina y MNBA, 1996.

AA.VV., *El grabado Social y Político en la Argentina del siglo XX y XXI*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1992.

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

AA.VV., *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2007.

Amigo, Roberto, Silvia Dolinko, y Cristina Rossi, (edit.), *Palabra de artista- Textos sobre arte argentino, 1961-1981*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes-Fundación Espigas, 2010.

Amigo, Roberto, *Clara Carrié. Los designios del grabado*. San Juan, Gobierno de la Provincia de San Juan. Museo Provincial de Bellas Artes Franklin Rawson, 2018.

Andrada, Juan Cruz y Catalina Fara, “Julio E. Payró”, en Szir, Sandra y García, María Amalia (edit.), *Entre la academia y la crítica. La construcción discursiva y disciplinar del arte. Argentina – siglo XX*. Buenos Aires, Eduntref, 2017, pp. 267-272.

Alejandro, Anreus. “José Gómez Sicre and the “Idea” of Latin American Art”, *Art Journal*, tomo 64, núm. 4, 2005, pp. 83–84. <https://doi.org/10.2307/20068421>

Arcidiácono, Carlos, *Carballo. Grabadores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Ares, Diana, *La constancia en el tiempo. MEEBA 100 años*. Buenos Aires, Museo de la Ciudad, 2017.

Ariza, Julia, “Del caballete al telar. La Academia Nacional de Bellas Artes, las escuelas profesionales y los debates en torno de la formación artística femenina en la Argentina de la primera mitad del siglo XX”, *Artelogie*, n°5, octubre 2013.

Armando, Adriana, *La naturaleza de las mujeres. Artistas rosarinas entre 1910 y 2010*. Rosario, Fundación OSDE, 2010.

----- “Artistas mujeres, la gráfica y las artes decorativas: el caso de tres revistas culturales de Rosario”, *Avances*, n°14, Córdoba, 2008-2009, pp. 63-76.

Armato, Alessandro, “Una trama escondida: la OEA y las participaciones latinoamericanas en las primeras cinco Bienales de São Paulo”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, núm. 6, primer semestre 2015, pp. 33-43.

----- “José Gómez-Sicre y Marta Traba: historias paralelas”, en *Internacional “Synchronicity, contacts and divergences in Latin American and US Latino art”*, University of Texas, Austin, EEUU, octubre 2012, pp. 118-127.

Artundo, Patricia, *Norah Borges. Obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994.

Aisenberg, Diana (comp.) y Cristina Rossi (recop.), *Maestros Argentinos*. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.

Baldasarre, María Isabel, “Representação e autorrepresentação na arte da América Latina: retratos de artistas”, *Nava*, 2017, vol. 2, pp. 126-149.

----- (cur.), *Las bellas artes de la Cárcova*. Buenos Aires, Museo de Calcos y Escultura comprada “Ernesto de la Cárcova”, 2016.

----- “Mujer/artista: trayectorias y representaciones en la Argentina de comienzos del siglo XX”, *Separata*, Rosario, 2011, pp. 21-32.

----- “La imagen del artista. La construcción del artista profesional a través de la prensa ilustrada”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (comp.), *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 47-80.

Barrancos, Dora, *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*.

Bassan, Fiorella, “La colección Prinzhorn. Descubrimiento, recepción y expropiación del arte de la locura”, *Escritura e imagen*, vol. 5, 2009, pp. 135-144.

Buenos Aires, Sudamericana, 2010.

----- *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires, Sudamericana, 2008.

Bayón, Damián, *Artistas contemporáneos de América Latina*. Barcelona, Ediciones del Serbal Unesco, 1981.

Berger, John, *Modos de ver*. Barcelona, Editorial Gustavo Gil, 2000 [1973].

Bonfils, Robert, *Iniciación al grabado*. Buenos Aires, Poisedon, 1945.

Boudieu, Pierre y Jean-Claude Passeron, *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema educativo*. Buenos Aires, Siglo veintiuno, 2018 [1970].

- Borrelli, Marcelo y Jorge Saborido, "La prensa del 'Proceso'. El diario *Convicción* durante la dictadura militar argentina (1976-1983), *Estudios sobre el mensaje Periodístico*, núm. 14, 2008, pp. 49-78.
- Borzello, Frances, "Behind the image", en Rideal, Liz (cur.), *Mirror Mirror Self-portraits by women artists*. London, National Portrait Gallery, 2001, pp. 22-31.
- Brito Alves, Margarida y Giulia Lamoni, "Dossier: Mujeres, feminismos y educación artística experimental en América Latina", en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, núm. 18, primer semestre 2021, pp. 56-58.
- Broullon, Roberto, *Rubí. Grabadores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Brodsky, Judith, "Some Notes on Women Printmakers", *Art Journal*, 35, núm. 4, 1976, pp. 374-77.
- Buccellato, Laura, *Porter. Grabadores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Bueno, Mónica y Miguel Ángel Taroncher (coords.), *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.
- Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva historia argentina. Arte, política y sociedad, tomo I*. Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Cabañas, Kaira M., *Learning from madness. Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. Chicago and London, The University of Chicago Press, 2018.
- Casanegra, Mercedes, *Josefina Robirosa*. Bs. As., Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.
- Castiglioni, Ruben Daniel Méndez, *Aldo Pellegrini, surrealista argentino*. Tesis doctoral, Porto Alegre, Faculdade de Letras de Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1999. <http://hdl.handle.net/10183/13373> (acceso: 17/09/2021)
- Chadwick, Whitney, "How do I look?", en Rideal, Liz (cur.), *Mirror Mirror Self-portraits by women artists*. London, National Portrait Gallery, 2001, pp. 8-21.
- Mujer, Arte y Sociedad*. Barcelona, Destino, 1992.
- Cochet, Gustavo, *El grabado. Historia y Técnica*. Buenos Aires, Editorial Poseidon, 1947.
- Collazo, Alberto, *Facio Hebequer. Grabadores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

- Collins, Françoise y Mayte De Cantero Sánchez (trad.), “Una herencia sin testamento”, *Lectora: Revista De Dones I Textualitat*, núm. 19, 2013, pp. 93–103. <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/8157> (acceso: 17/10/2021)
- Córdova Iturburu, Cayetano, *80 años de pintura argentina*. Buenos Aires, Ediciones de la Ciudad, 1978.
- Correa, Jorge Luis, *En busca de Mariette Lydis*. Buenos Aires, Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, 2019.
- Cortés Aliaga, Gloria, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile, Origo, 2013.
- “Modernas Modernistas Vanguardistas: las pintoras chilenas en el primer cuarto del siglo XX”, en Juan Manuel Martínez (ed.), *América: Territorio de transferencias. IV Jornadas de Historia del Arte en Chile*. Santiago, RIL Editores, 2008.
- Cossalter, Javier, “El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética”, *Sociohistórica*, núm. 40, e035, segundo semestre de 2017.
- Stolet, Correia y Agnes Cristiane, “La lectura unamuniana de Don Quijote de La Mancha. Ponencia presentada en Diálogos Transatlánticos”, en AA.VV, 2.º Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, octubre de 2011. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2835/ev.2835.pdf (acceso: 11/03/2019).
- De Cervantes, Miguel, *El ingenioso Hidalgo. Quijote de la Mancha*. Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica Barcelona, 1998. <https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/default.htm> (acceso: 12/02/2021).
- De Rueda, María de los Angeles, “Grotesto, Sátira y Parodia en el arte argentino: sobre Figuraciones, Objetos y Máscaras Contemporáneas”, en Patricia, M. Artundo, María José Herrera y María de los Angeles Rueda, *Arte Argentino del siglo XX*. Buenos Aires, FIAAR, 1997, pp. 116-155.
- De Unamuno, Miguel, «El sepulcro de don Quijote», en *Vida de don Quijote y Sancho*. Madrid, Cátedra, 1988 [1905], pp. 139-153.

Dolinko, Silvia, "Hayter with Airs of Tango. Presence and Impact of Atelier 17 on Argentine Printmaking in Mid-20th Century", en AAVV, *Atelier 17 and Modern Printmaking in America*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019, pp. 109-126.

----- "Modernidad de arrabal: artistas gráficos del realismo social argentino en los años veinte", en Adams, Beverly y Natalia Majluf, *Redes de la vanguardia: Amauta y América Latina, 1926-1930*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 170-179.

----- "Aída Carballo. La cola", en Giordano, Mariana y Sudar Klappenbach, Luciana (edit.), *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros: primera parte*. Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas y UNNE. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018, pp. 63-65.

----- "Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images, mémoires et sons*, París, L'Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales, juillet 2016. <http://nuevomundo.revues.org/69472> (acceso 07/07/2016)

----- "Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, a. 17, n. 60, Buenos Aires, Universidad de Palermo, 2015, pp. 31-48.

----- "Artes bellas pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958", *Entrepassados. Revista de historia*, año XX, núm. 38/39, 2012, pp. 145-161.

----- *Arte plural: el grabado entre la tradición y la experimentación, 1955-1973*. Buenos Aires, Edhasa, 2012.

----- "Obra múltiple en la ampliación del consumo artístico", en Baldasarre, María Isabel y Dolinko, Silvia (edit.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, volumen 1. Buenos Aires, CAIA-Eduntref, 2011, pp. 363-391.

----- "Aída Carballo. Calvos herméticos", en *Museo Nacional de Bellas Artes, Colección*. 2 volúmenes. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, vol. II, 2010, p. 341.

----- "Impresiones sociales. Una lectura sobre la tradición del grabado en la Argentina", *Separata*, Rosario, Centro de Investigaciones del Arte Argentino y

Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2010, pp. 20-37.

----- “El grabado, una producción híbrida como problema para el relato modernista”, *Critica Cultural*, Santa Catarina, Universidade do Sul de Santa Catarina, vol. 4, n. 1, 2009, pp. 193-207.

----- “Grabados originales multiplicados en libros y revistas”, en Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (Comp.), *Impresiones Porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires, Edhasa, 2009, pp. 165-194.

----- “Conflictos en blanco y negro. Victor Rebuffo y el arte al servicio del problema social”. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2008.

----- “El hipopótamo en el bazar: quiebres a la tradición francesa en la obra de Jean Dubuffet”, en *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes- X Jornadas CAIA*. Buenos Aires, CAIA, 2003, pp. 429-441.

Duprat, Andrés, Mariana Marchesi y Silvia Dolinko, *Julio Le Parc: transición Buenos Aires-París 1955-1959*. Bs. As., Asociación Amigos del MNBA, 2019.

Fajardo-Hill, Cecilia y Andrea Giunta, *Radical Women: Latin American art 1960-1985*. Múnich-Londres-Nueva York, Del Monico Books - Prestel, 2017.

Fara, Catalina, *Un horizonte vertical. Paisaje Urbano de Buenos Aires (1910-1936)*. Buenos Aires, Ampersand, 2020.

----- “Buenos Aires que surge. Pío Collivadino y la construcción del paisaje urbano”. *Papeles de Trabajo*, Año 6, NÚM. 10, noviembre de 2012, pp. 249-260.

Fèvre, Fermín, *Cugat. Grabadores argentinos del siglo XX*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Felitti, Karina, *La revolución de la píldora. Sexualidad y política en los sesenta*. Bs. As., Edhasa, 2012.

Florio, Sabina y Cynthia Blaconá, *María Laura Schiavoni. A través de sus papeles privados*. Rosario, Asociación Civil de Graduados en Letras de Rosario, 2020.

<https://drive.google.com/file/d/1nT7sOA-3XobgYGTi4ZBgIgP8Wd7ho0zX/view>

(acceso: 04/07/2021).

Foster, Hal, "Blinded insights: on the modernist reception of the art of the mentally ill", *October*, vol. 97, summer 2001, pp. 3-30.

Franco, Marina, "El terror de estado en la Argentina (1975-1983) como parte de una historia del siglo XX", *Almanaque histórico latinoamericano*, Moscú, vol. 31, 2021, pp. 280-280.

Francone, Gabriela, *Argentina Surreal. Redes, obras y artistas para una historia posible*. Buenos Aires, Unsam Edita, 2020.

Garrard, Mary, "Artemisia's Hand", en Mieke Bal (edit.), *The Artemisia files: Artemisia Gentileschi for feminist and other thinking people*. Chicago, The University of Chicago Press, 2005, pp. 1-31.

García de la Mata, Helena, *El personaje de la colina*. Buenos Aires, El Francotirador Ediciones, 1998.

García Martínez, José, *Arte y enseñanza artística en la Argentina*. Buenos Aires, Fundación Banco de Boston, 1985.

García, Carla y Ana Schwartzman, "Historia del arte y universidad. Momentos clave en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1915-1986)", *Boletín de Arte*, La Plata, núm. 15, septiembre 2015, pp. 51-57.

García, María Amalia, "Informalism between Surrealism and Concrete Art. Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s", en Alvarez, Mariola V. y Franco, Ana M. (edit.), *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*. New York, Routledge, 2019, pp. 11-24.

----- *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

Gené, Marcela, "Avatares de una colección: el Museo del Grabado (1960-2011)", *Estudios Curatoriales*, año 1, núm.1, 2012.

Gesualdo, Vicente, *Enciclopedia del arte en América: biografías*. Buenos Aires, Bibliográfica Omeba, 1968.

Gil Lozano Fernanda, Valeria Pita e María Gabriela Ini (dir.), *Historia de las mujeres en la Argentina: siglo XX* vol. 2. Buenos Aires, Taurus, 2000.

Giunta, Andrea, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2018.

----- *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.

- “Artistas mujeres”. En *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, pp. 23-85.
- “Nacionales y Populares. Los salones del peronismo”. En Marta Penhos y Diana Weschler (ed.) *Tras los pasos de la norma Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 153-190.
- [1993], “La mirada femenina y el discurso de la diferencia”, en Francisco Lemus (cur.), *Tácticas luminosas. Artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas*, Buenos Aires, Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2019, pp. 135-138.
- Gluzman, Georgina, “Algunos señalamientos de género en la obra de Marta Minujín”, en Oliveira Claudia (ed.), *Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado*, Rio de Janeiro, Literar, 2020.
- “Mujeres en los Salones Anuales de Santa Fe: artistas, modelos, trabajadoras”, *Separata*, Rosario, Segunda Época, año 17, núm. 24, septiembre de 2019, pp. 81-113.
- “Argentine Women Artists at the Turn of the Twentieth Century: Their Careers and Critical Fortunes”, *Art Journal*, 78:3, 2019, pp. 10-28.
- “Otras protagonistas del arte argentino: las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939)”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, núm. 71, dez. 2018, pp. 51-79.
- “La desnudez en el arte argentino. Mujeres artistas y desnudos en las décadas de 1920 y 1930”, *Revista Interdisciplinaria de Estudios de Género de El Colegio de México*, núm.4, 25 de junio de 2018.
- “Maruja Majo. Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América”, *Boletín de Arte*, La Plata, núm. 18, e001, septiembre 2018. <https://doi.org/10.24215/23142502e001>
- “Las bañistas de Raquel Forner: mujeres modernas”, *SZTUKA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ*, Varsovia, núm. 8, 2018, pp. 97-118.
- “Andrienne Pauline Macaire (1796-1855): una artista en los márgenes”, *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 28 núm. 3, 2016, pp. 495-514.
- “La Cárcova después de Cárcova”, en Laura Malosetti Costa et al., *Ernesto de la Cárcova*, Buenos Aires: Asociación Amigos del MNBA, 2016, pp. 47-85.
- *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires, Biblios, 2016.

Gluzman, Georgina G., Lía Munilla Lacasa y Sandra Szir, “Género y cultura visual. Adrienne Macaire-Bacle en la historia del arte argentino. Buenos Aires (1828-1838)”, *Artelogie*, núm. 5, octubre 2013.

----- “Multiplicación de imágenes y cultura visual. Bacle y el arribo de la litografía a Buenos Aires (1828-1838), *Separata*, año XIII, núm.18, diciembre de 2013, pp. 3-16.

Greer, Germaine, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work*. New York, Farrar Straus Giroux, 1979.

Gociol, Judith (edit.), *Centro Editor de América Latina: una fábrica de cultura*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2017.

González Boixo, José Carlos, “El ‘realismo mágico’: una categoría crítica necesitada de revisión”, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 1, 2017, pp. 116-123.

Gorelik, Adrián, *La grilla y el Parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

Gouma-Peterson Thalia y Patricia Mathews, “The Feminist Critique of Art History”, *The Art Bulletin*, 69, núm. 3, september 1987, pp. 326-357.

Hadjinicolaou, Nicos, *La producción artística frente a sus significados*, México, Siglo XXI, 1981.

Harvey-Lee, Elizabeth, *Mistresses of the Graphic Arts: Famous & Forgotten Women Printmakers*. Nort Aston, England, Elizabeth Harley-Lee, 1995.

Herrera, María Marta, “Genealogía”, en Susana Gamba y Tania Diz (coord.), *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires, Editorial Biblios, 2021, pp. 289-293.

Hind, Arthur, *A history of engraving and etching. From the 15th century to the year 1914*. Nueva York, Dover Publications, 1963.

Kalinowski, Santiago, “Lenguaje inclusivo: configuración discursiva de varias luchas”, en Kalinowski, Santiago et al., *Apuntes sobre Lenguaje no sexista e inclusivo*. Rosario, Universidad de Rosario Editora, 2020, pp. 17-29.

Keisman, Jacinta, “Nacimiento y ocaso de la Sociedad de Acuarelistas, Pastelistas y Aguafuertistas”, en María Inés Saavedra (ed.), *Buenos Aires: artes plásticas, artistas y espacio público. 1900-1930*. Buenos Aires, Vestales, 2008, pp. 160-167.

Kofman, Andrey, “Las fuentes del realismo mágico en la literatura latinoamericana”, *La Colmena*, núm. 85, enero-marzo, 2015, pp. 9-17.

Engel Lang, Gladys y Kurt Lang, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*. Chapel Hill-Londres, University of North Carolina Press, 1990.

Langa, Helen, "Introduction: Challenges, Tensions, Accomplishments", en Helen Langa and Paula Wisotzki (edit), *American Women Artists, 1935-1970: Gender, Culture, and Politics*. New York, Routledge, 2016, pp. 1-22.

----- "American Women Printmakers: Adventurous Choices, Modernist Innovations," en Marian, Wardle (edit.), *American Women Modernists: The Legacy of Robert Henri 1910-1945*. New Brunswick, Brigham Young University Museum of Art-Rutgers University Press, 2005, pp. 57-92.

----- "Recent feminist art history: an american sampler", *Feminist studies*, vol. 30, núm. 3, otoño 2004, pp. 705-730.

----- [1991] "Egalitarian Vision, Gendered Experience: Women Printmakers and the WPA/FAP Graphic Arts Workshop", en Norma Broude and Mary D. Garrard (eds.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*. New York, Routledge, 2018 [1992], pp. 409-423.

Larriqueta, Daniel y Victoria Verlichak, *Ruth Benzacart*. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005.

Laumann, Lucia, "Los archivos personales de artistas mujeres. Problemas, estrategias y posibilidades para pensar a las grabadoras Aída Carballo y Mabel Rubli", en Paula Caldo, Yolanda de Paz Trueba y Jacqueline Vassallo (comp.), *Historia, mujeres, archivos y patrimonio cultural. Abordajes, cruces y tensiones para una historia de mujeres con perspectiva de género*, tomo I. Rosario, Ediciones Investigaciones Socio Históricas Regionales CONICET, 2021, pp. 167-178.

----- "Juventus y la generación del 49. Consideraciones sobre un periódico estudiantil", *Boletín de Arte*, La Plata, núm. 20, e021. <https://doi.org/10.24215/23142502e021>

----- "Entre la eximia grabadora y la locura. Discursos en torno a la producción gráfica de Aída Carballo", *Papeles de Trabajo*, año 13, núm. 23, junio 2019, pp. 211-226. <http://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/papdetrab/issue/view/52> (acceso: 12/11/2020).

Le Parc, Julio, *¡Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2019.

- Leyva, María, "The Museum of Modern Art of Latin America: A guide to its resources", en Robinson, Barbara (ed.), *Artistic representation of Latin American Diversity: Sources and collections. Papers of the Thisty-Fourth Annual Meeting of The seminar on the acquisition of Latin American Library Materials*. Charlottesville, Alderman Library-University of Virginia, del 31 de mayo al 5 de junio de 1989, pp. 417-427.
- Lemus, Francisco, "Frozen Sex de Minujín: antes censurada, hoy disponible". DMAG, 2018. <https://dmagazine.com.ar/news/frozen-sex-deminujin-antes-censurada-hoy-disponible/> (acceso: 12/11/2020)
- Lobato, Mirta Zaida "Las socialistas y los derechos sociales y políticos de las mujeres. Argentina 1890-1930", *Labrys Estudios Femeninos*, 2005. <https://www.labrys.net.br/labrys8/principal/mirta.htm> (acceso: 23/11/2020)
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Bs. As., Eudeba, 2013 [2002].
- López Anaya, Fernando, "El grabado", en *Historia General del Arte en la Argentina*, tomo VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988, pp. 257-287.
- "Grabadores argentinos del siglo XX", en *Anuario*, núm.8, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.
- *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- David Maclagan, *Outsider Art: from the margins to the marketplace*. London, Reaktion books, 2009.
- Malosetti Costa, Laura et al., *Ernesto de la Cárcova*. Buenos Aires, Asociación Amigos del MNBA, 2016.
- *Pampa, ciudad y suburbio*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.
- *Collivadino*. Buenos Aires, El Ateneo, 2006.
- "Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires", en *Voces en conflicto, espacios en disputa. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género*, Buenos Aires, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000 (cd-rom).
- José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa, "Antonio Berni y la cuestión de la temática en la pintura", *Sesotris*, Buenos Aires, 1988, pp. 36-39.

- Manzano, Valeria, *La Era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Markey, Lia, “The female printmaker and the culture of the reproductive print workshop”, en Rebecca Zorach y Elizabeth Rodini (edit.), *Paper Museums. The reproductive Print in Europe, 1500-1800*. Chicago, The David and Alfred Smart Museum of Art-The University of Chicago, 2005, pp. 51-63.
- Martínez Mazzola, Ricardo, “Entre la autonomía y la voluntad de poder. El proyecto de intervención a la provincia de Buenos Aires y la ruptura del Partido Socialista en 1927”, *Sociohistórica Cuadernos del CISH*, 28 segundo semestre 2011, pp. 75-105.
- El partido socialista y sus interpretaciones del radicalismo argentino (1890-1930)*, Tesis doctoral, 2008.
- Nochlin, Linda, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA, 2007, pp. 17-43.
- Pagnanelli, Ayelen, *Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)*. Tesis de maestría, Buenos Aires, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, 2019.
- Parker Rozsika y Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. London, I.B.Tauris & Co Ltd, 2013 [1981].
- Peiry, Lucienne “La aventura del *art brut*: de la clandestinidad a la consagración”, en AA.VV., *Art Brut. Genio y delirio. Colección de Art Brut de Lausana*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006, pp. 17-30.
- Perazzo, Nelly, “El grabado en la Argentina (1920-1948)”, en *Historia General del Arte en la Argentina*, t. VII. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1995, pp. 141-187.
- Perrone, Mario Alberto, *Aída Carballo. Arte y locura*. Buenos Aires, Emecé, 1995.
- Plante, Isabel, “Representaciones (y represiones) de la sexualidad. Lea Lublin entre la censura local y la circulación internacional”, en *VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. Imagen/Deseo. Placer, devoción y consumo en las artes*. Buenos Aires, CAIA, 2015, pp. 123-133.
- Pini, Ivonne y María Clara Bernal, “José Gómez Sicre and his Impact on the OAS’ Visual Arts Unit: For an International Latin American Art”, *Artelogie*, núm. 15, 29 de abril de 2020. <http://journals.openedition.org/artelogie/4757> (acceso: 25/09/2021).

Pollock, Griselda, "Prólogo para 2021", en Rozsika Parker y Griselda Pollock, *Maestras antiguas. Mujeres, arte e ideología*. Madrid, Ediciones Akal, [1981] 2021, pp. 21-27.

----- *Visión y Diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires, Fiordo, 2013 [1988].

----- "Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA, 2007, pp. 141-158.

----- "La heroína y la creación de un canon feminista", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA, 2007, pp. 161-196.

----- "Artists mythologies and media: genius, madness and art history", *Screen*, vol. 21, núm.3, 1980.

Penhos, Marta y Sandra Szir (comp.), *Una historia para el arte en la UBA*. Buenos Aires, Eudeba, 2020.

Prelinger, Elizabeth (cur.), *Käthe Kollwitz*. Washington DC, National Gallery of Art, 1992.

Pujol, Sergio, *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires, Booket, 2007.

Rangel, Gabriela, Verónica Rossi y Santiago Villanueva (cur.), *Terapia*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2021.

Robles de la Pava, Juliana, "La fotografía informalista de Jorge Roiger (1959-1962)", *Boletín de Arte*, La Plata, núm. 16, septiembre 2016, pp. 43-49.

Rosa, María Laura, *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2014.

Rossi, Cristina, *Una aproximación a la historia del galerismo en Buenos Aires 1974-2000*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Galerías de Arte, 2016.

----- "Julio Le Parc y el movimiento estudiantil de 1955", *Estampa 11*, vol. 2, Mendoza, 2013, pp. 38-47.

Roumequère, Pierre, "El arte de los enfermos mentales y de los niños", en René Huyghe (Coord.), *El arte y el hombre. Vol. 1*. Madrid, Grupo Planeta, 1965, pp. 80-82.

- Schor, Mira, "Linaje paterno", en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (comp.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México, Universidad Iberoamericana/CONACULTA/FONCA, 2007, pp. 111-129.
- Seaton, Elizabeth (edit.), *Paths to the Press: Printmaking And American Women Artists 1910-1960*. Manhattan, Kansas, Marianna Kistler Beach Museum of Art-Kansas State University, 2006.
- Sheriff, Mary D. "'So what are you working on?' Categorizing *The Exceptional Woman*", en Kristen Frederickson y Sarah E. Webb (edit.), *Singular women: writing the artist*, Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 48-65.
- Sosa de Newton, Lily, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.
- Svanascini, Osvaldo, *Grabadores argentinos contemporáneos*. Buenos Aires, Asociación Argentina de Críticos de Arte, 1996.
- Taverna Irigoyen, Jorge, "El grabado en la Argentina (1945-1965)", en *Historia General del Arte en la Argentina*, t. IX. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2003, pp. 326-390.
- Teach, César "Golpes, proscripciones y partidos políticos", en James, Daniel, *Violencia, proscripción y autoritarismo: 1955-1976*. Buenos Aires, Sudamericana, 2007, pp. 18-62.
- Tejo, Cristiana, "Arte experimental além da vanguarda: as pedagogias radicais de Celeida Tostes e Graciela Carnevale", en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, núm. 18, primer semestre 2021, pp. 142-160.
- Tenti Fanfani, Emilio, "Viejas y nuevas formas de autoridad docente", *Revista Todavía Fundación OSADE*, Buenos Aires, 2004, s. p.
- Trasforini, Maria Antonietta, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. València, Universitat de València, 2009 [2007].
- Verger, Émile, "L'atelier à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris entre 1960 et 2000. Un lieu d'apprentissage adapté à son époque?", en Poulot, Dominique Pire, Jean-Miguel y Bonnet, Alain (dirs.), *L'éducation artistique en France: du modèle académique et scolaire aux pratiques actuelles, XVIIIe-XIXe siècles*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, pp. 133-145.

Vicente Irrazábal, Gabriela (cur.), *Aída Carballo (1916-1985) Entre el sueño y la locura*. Buenos Aires, Fundación OSDE, 2009.

Villanueva, Aldana, “Las Artes del libro en Escuela Superior de Bellas Artes la Nación Ernesto de la Cárcova (1933-1945)”, julio de 2020, mimeo.

Villaverde, Vilma, *Arte Cerámico en Argentina, Un panorama del siglo XX*. Bs. As., Editorail Maipue, 2014.

Von Baumbach, Federico, “Negro Díaz, una manera de mirar y de enseñar a mirar”, en Gómez, M. G., Casanovas, I. y Rico, E. J., *Actas de las IV Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2016, pp. 269-278.

Weyl, Christina, *The Women of Atelier 17. Modernist Printmaking in midcentury New York*. New Haven and London, Yale University Press, 2019.

----- “Shifting Focus: Women Printmakers of Atelier 17”, en Carolina Rossetti de Toledo, Ana Gonçalves Magalhães y Peter John Brownlee (org.), *Atelier 17 and Modern Printmaking in the Americas*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019, pp. 67-81.

Wechsler, Diana, “Salones y contrasalones”, en Marta Penhos y Diana Beatris Wechsler (coord.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1999, pp. 41-80.

Whitner, Claire C. (Edit.), *Käthe Kollwitz and the women of war. Femininity, identity and art in Germany during World Wars I and II*. New Haven and London, Davis Museum, 2016.

Woolf, Virginia, *Un cuarto propio*. Bs. As., Losada, 2013 [1928].

Material Fílmico

Horenstein, Mara, *Aída Carballo y su mundo*. Argentina, Fondo Nacional de las Artes, 1970.

Anexos

Anexo 1

1.1 Participaciones en exposiciones y salones como artista, premios y adquisiciones de su obra

Año	Evento	Fecha y Lugar	Obras premiadas y presentadas ¹
1947	SN de Bellas Artes	21/09/1947 – s/d Salas Nacionales de Exposición (CABA)	<i>Grabado del Símbolo</i> , aguafuerte.
	Salón Anual XXXII de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores	S/d	S/d
	Exposición de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova” Pintura- Escultura-Decoración- Escenografía- Grabado- Cerámica.	16/12/1947 – 31/12/1947 ESBA Ernesto de la Cárcova (CABA)	<i>Ilustración</i> , punta seca. <i>Grabado</i> , aguafuerte. <i>Grabado</i> , aguafuerte. <i>Figura</i> , aguafuerte. <i>Modelo</i> , litografía. <i>Figura</i> , punta seca. <i>Ilustración</i> , xilografía. <i>Ilustración</i> , xilografía. <i>Portada</i> , aguafuerte. <i>Ilustración</i> , aguafuerte.
1948	XXV Salón de Arte de Santa Fe Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo	25/05/1948 – s/d MPBA “Rosa Galisteo de	S/d

¹ Las obras y sus datos se consignan tal como figuran en las fuentes relevadas (catálogos, folletos, recortes hemerográficos y correspondencia) respetando las clasificaciones por series dadas en cada caso como los títulos exactos. Debido a esto, en los casos de los títulos que están en inglés, entre corchetes se lee la referencia en español.

		Rodríguez” (Santa Fe)	
	XXXIII Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores	11/1948 – s/d Galería Witcomb (CABA)	Premio al Grabado: <i>La calle, el corazón y la lluvia</i> , aguafuerte-aguatinta.
	Exposición <i>Fiesta de la Juventud</i> (pinturas del MNBA y trabajos de la ESBA EC)	26/09/1948 – s/d Salón de Exposiciones del Instituto Superior de Artes, Universidad Nacional de Tucumán (Tucumán)	3 grabados.
	Exposición de cuatro grabadores Baldini, López Anaya, Moncalvo, Carvallo.	s/d	S/d
1949	VIII Salón de Artes de Mar del Plata	5/02/1949 – 31/03/1949 Hotel Provincial (Mar del Plata)	S/d
	XVIII Salón de Arte de La Plata	24/05/1949 – 23/06/1949 MPB A (La Plata)	Primer Premio Adquisición de Grabado: <i>La calle, el corazón y la lluvia</i> , aguafuerte.

	XXVI Salón Anual de Santa Fe Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo.	25/05/1949 – S/d MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez” (Santa Fe)	S/d
	Exposición A.C., Ana María Moncalvo, Laerte Baldini y Fernando Lopez Anaya	01/08/1949 Galeria Cavallotti (CABA)	S/d
	XXXIX SN de Bellas Artes	21/09/1949 – 21/10/1949 Salas Nacionales de Exposición (CABA)	<i>La voces</i> , aguafuerte y aguatinta.
	XXXIV Salón Anual de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores	01/10/1949 – 25/10/1949 Salón Peuser (CABA)	<i>La niña en el tapiz</i> , aguafuerte monocopia. <i>La radicheta</i> , aguafuerte monocopia.
1950	XXIX Salón de Rosario	26/08/1950 – 17/09/1950 Museo municipal de bellas Artes Juan B. Castagnino	<i>Las voces</i> , aguafuerte.

1951	Primer exposición individual	03/09/1951 – 15/09/1951 Galería Müller, sala VII (CABA)	Cerámicas, esmaltes y engobes: <i>Santa Juana.</i> <i>Los niños.</i> <i>Juegos infantiles.</i> <i>Juegos infantiles.</i> <i>Perfil brillante.</i> <i>Perfil opaco.</i> <i>La jugosa veneciana.</i> <i>La dama, serie La Moda.</i> <i>Las niñas de Molina.</i> <i>La hermana, serie La Moda.</i> <i>Preciosa, serie La Moda.</i> <i>La fotografía mil novecientos.</i> <i>Danza estática, serie La Moda.</i> <i>El conventillo, serie La Moda.</i> <i>Naturaleza brillante.</i> <i>Naturaleza opaca.</i> <i>La niña mía.</i> <i>Gris, Blanco y azul.</i> <i>La fotografía mil novecientos cincuenta, serie La Moda.</i> <i>La sobremesa, cerámica.</i> Estatuillas y vasos: <i>Dos.</i> <i>El hijo de dos.</i> <i>Adolescente vegetal.</i> <i>La niña buena.</i> <i>La gallina de los huevos de oro.</i>	<i>Aletheia.</i> <i>La jarra de la señora y la señorita.</i> <i>El cuenco de la reina verde.</i> <i>Pililla de agua bendita.</i> Aguafuertes y aguatintas: <i>La farsa del pastel.</i> <i>Araña de patas largas.</i> <i>La calle, el corazón, la lluvia.</i> <i>Las voces.</i> <i>La radicheta.</i> <i>La niña en el tapiz.</i> <i>El grabado del símbolo.</i> <i>Amapola.</i> <i>La moda.</i> <i>La moda.</i> <i>La niña de la rata.</i> Monocopias: <i>El niño dulce.</i> <i>El niño celeste.</i> <i>La manzana.</i> Dibujos, lápiz: <i>Lidia pausa.</i> <i>Luis Diego Pedreira.</i> <i>Estela Ana Serra.</i> <i>Luis Yadarola.</i> <i>Retrato de tres virtudes.</i> <i>Retrato de tres vicios.</i>
1952	Exposición individualmente	S/d Galería SIX de Buenos Aires (CABA)	Cerámicas.	

	XIX Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos	S/d Galería Velázquez (CABA)	S/d
1953	Exposición con sus alumnos del taller de cerámica	S/d Galería La Cueva (CABA)	S/d
1956	Salón de Grabadores Modernos	17/07/1956 – 31/07/1956 Asociación Estímulo de Bellas Artes (CABA)	S/d
	Salón Femenino de Pintura, Grabado y Dibujo	S/d Salón de Gath & Chaves (CABA)	S/d
	Salón de Arte Sacro Mediator Dei	S/d Sala V de la Galería Van Riel (CABA)	S/d
	Exposición 36 Artistas Plásticos	S/d Galería Auriti-Primavera (Río Cuarto, Cba.)	Cerámicas.

1957	Exposición colectiva <i>Grabadores Argentinos</i>	12/04/1957 – 19/04/1957 Centro Naval (S/d)	<i>Figura.</i> <i>Figuras.</i>
	Exposición de los miembros del jurado de la Asociación Estímulo de Bellas Artes	03/06/1957 – 29/06/1957 Asociación Estímulo de Bellas Artes (CABA).	S/d
	Muestra <i>Grabadores Argentinos</i>	21/06/1957 – 08/07/1957 Sala de Exposiciones de "Sociedad Hebraica Argentina" (CABA)	S/d
	Muestra <i>Grabadores Argentinos</i>	20/09/1957 – S/d MEC (Córdoba)	<i>La jarra, aguafuerte.</i> <i>Araña de patas largas, aguafuerte.</i>
	Salón Anual Sociedad de Acuarelistas y Grabadores	S/d [noviembre 1957] Galería Van Riel (CABA)	Primer Premio al Grabado: S/d
	Muestra de <i>Grabadores Argentinos</i>	20/09/1957 – S/d	<i>La jarra, aguafuerte.</i> <i>Araña de patas largas, aguafuerte.</i>

		MEC (Córdoba)	
1958	Exposición colectiva de cerámicas	01/1958 – 02/1958 Galería Primavera (Pinamar)	S/d
	Primer Salón del Centro Argentino de Grabadores Modernos	17/09/1958 – 01/10/1958 Salón Peuser (CABA)	S/d
	Primer Salón del Centro Argentino de Grabadores Modernos	06/11/1958 – s/d MEC (Córdoba)	S/d
	Exposición del Poema de Juana de Ibarbourou ilustrados por plásticos argentinos.	05/11/1958 – 14/11/1958 Salón O.E.A (CABA)	S/d
	Primera Bienal de Pintura y Grabado de México	S/d (México)	<i>Unos novios</i> , xilografía. <i>Nylon</i> , xilografía.
	xxxv Salón Anual de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado de Santa Fe	S/d (Santa Fe)	<i>Unos novios</i> , xilografía.
1959	Exposición de Arte Moderno Pintura Escultura Grabado	02/1959 – s/d “Foyer” Teatro Auditorium	<i>Puber</i> , monocopia.

		Casino central (Mar del Plata)	
	Exposición colectiva de aguafuertes y aguatintas organizada por el Centro Argentino de Grabadores Modernos	13/04/1959 – 25/04/1959 Galatea (CABA)	S/d
	XLVIII SN de Bellas Artes	21/09/1959 – 21/10/1959 Salas del H. Consejo Deliberante de la Municipalidad (CABA)	<i>Mujeres comiendo tallarines</i> , aguafuerte-aguatinta.
	Muestra de pintura argentina	22/10/1959 – 27/10/1959 Instituto Nacional de Panamá (Panamá)	Litografías
	Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano”	S/d	S/d
1960	Salón Municipal de Artes Plásticas “Manuel Belgrano”	S/d Museo de Arte Plásticas	Segundo Premio Adquisición: <i>La Ciudadana</i> , aguafuerte.

		Eduardo Sívori (CABA)	
	Exposición de Obras Premiadas de Pintura, Escultura y Grabado del XLVIII SN de Artes Plásticas	S/d (Mar del Plata)	<i>Mujeres comiendo tallarines</i> , aguafuerte y aguainta, 0,60 x 0,45 cm.
	Muestra <i>Grabadores argentinos</i>	S/d Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (Brasil)	S/d
	II Bienal de México	S/d	S/d
	Muestra <i>Cientocincuenta años de Pintura en la Argentina</i>	S/d	S/d
1961	XX Salón de Arte de Mar del Plata	20/02/1961 – 20/03/1961 Hotel Provincial (Mar del Plata)	<i>Pasar</i> , aguafuerte.
	Exposición organizada por la Escuela Nacional de Artes Visuales Manuel Belgrano sobre cuatro grabadores: Bucci, López Anaya, Moncalvo y Carballo	31/05/1961 – s/d Escuela Nacional de Artes Visuales Manuel Belgrano (CABA)	<i>La calle, el corazón, la lluvia</i> , 1948, aguafuerte y aguainta. <i>Joven</i> , 1953, aguafuerte. <i>Mujeres comiendo tallarines</i> , 1960, aguafuerte y aguainta. <i>Pasar</i> , 1960, aguafuerte y aguainta.

Exposición <i>Aída Carballo muestra de Cerámica y Grabado</i>	14/10/1961 – 15/10/1961 Instituto de Segunda Enseñanza “Ángel D’Elia” (San Miguel, Bs. As.)	<i>Perfil</i> , esmalte. <i>Los juegos</i> , esmalte. <i>Los juegos</i> , esmalte. <i>Niña y perro</i> , esmalte. <i>La cama veneciana</i> , esmalte. <i>Pequeño mural</i> , esmalte. <i>Fotografía del novecientos</i> <i>Vasija para vino</i> , esmalte. <i>Bajo relieve</i> , esmalte.	<i>Perfil</i> , engobe. <i>La terraza</i> , engobe. <i>El ausente</i> , esmalte y engobe. <i>Un retrato</i> , esmalte y engobe. <i>Urano</i> , esmalte y engobe. <i>Terracota</i> , terracota. <i>La ciudadana</i> , aguafuerte. <i>Mujeres comiendo tallarines</i> , aguafuerte. <i>Moda del 58</i> , xilografía.
Exposición <i>Grabadores argentinos</i>	12/12/1961 – 17/12/1961 S/d (Tokio, Japón)	S/d	
Exposición de poemas ilustrados de Rabindranath Tagore	S/d (Bombay, India)	(ilustración)	
Exposición <i>Grabadores argentinos</i>	S/d Biblioteca Nacional de Suiza (Berna)	S/d	
L SN de Artes Plásticas	S/d Salas Nacionales de Exposición (CABA)	Tercer Premio de la sección Grabado: <i>Pasar mágico</i> , aguainta.	
Exposición de 5 Grabadores: Balán, Carballo, De Vicente, Fernandez, Zavattare	S/d	S/d	

		Teatro “Los independientes” (CABA)	
1962	XXI Salón de Arte de Mar del Plata	25/02/1962 – 25/03/1962 Hotel Provincial (Mar del Plata)	Premio Adquisición (sección grabado): <i>Pasar con Pelos</i> , aguafuerte.
	Muestra <i>Cinco Grabadores Argentinos</i>	S/d (Sudáfrica)	S/d
	Exposición colectiva de grabados	01/05/1962 – 01/06/1962 Biblioteca Popular de Barracas (CABA)	
	Exposición colectiva <i>Grabado Argentino de Hoy</i>	06/08/1962 – 25/08/1962 Sala Ernesto de la Cárcova Asociación Estímulo de Bellas Artes (CABA)	S/d
	Exposición colectiva de grabados	02/09/1962 – 10/10/1962	S/d

		Escuela Panamericana de Arte (CABA)	
	Exposición de grabados	20/09/1962 – 10/10/1962 Escuela Panamericana de Arte (CABA)	S/d
	Exposición <i>Grabado Argentino de Hoy</i>	29/09/1962 – 17/10/1962 Museo de Arte de la Municipalidad de Avellaneda (Avellaneda)	S/d
	Invitada especial de la muestra colectiva de Artistas Plásticos de Bahía con motivo de la VI Conferencia Argentina de Asistencia Psiquiátrica	10/10/1961 – 14/10/1962 Biblioteca “Bernardino Rivadavia”	S/d
	Muestra <i>30 Grabadores Argentinos</i>	S/d	S/d
1963	XXII Salón de Arte de Mar del Plata	18/02/1963 – 05/03/1963	<i>Departamento “F”, aguafuerte-aguatinta.</i>

	Hotel Provincial (Mar del Plata)	
Salón Anual de Santa Fe (XL SN de Mayo del MPBA)	25/05/1963 – S/d MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez” (Santa Fe)	Premio Adquisición MPBA sección grabado: <i>Departamento F</i> , 1962, aguafuerte- aguainta.
LII SN de Artes Plásticas	21/09/1963 – 21/10/1963 Salas Nacionales de Exposición (CABA)	Premio Crítica de Arte otorgado por la Asociación de Críticos Argentinos: <i>Benito Dios te mira</i> , aguafuerte y aguainta.
Exposición	24/09/1963 – 04/10/1963 2ª Sala Galería Rioboo (CABA)	<i>El señor, señor, entra en la casa de los locos</i> , litografía. <i>Tierra, flor y dulce brisa</i> , litografía. <i>La luz y la voz</i> , litografía. <i>Quieta meditación</i> , litografía, <i>La lombriz es una pariente leve de la locura</i> , litografía, <i>Las extrañas voces de la morada de los locos</i> , litografía. <i>Benito, Dios te mira</i> , s/d [aguafuerte]. <i>Deteneos, entráis en la morada del Caballero</i> s/d [aguafuerte].
Presentación carpeta de litografías <i>Los locos</i> editada por la Mesa de Grabadores	31/10/1963 S/d	<i>El señor, señor, entra en la casa de los locos</i> , litografía. <i>Tierra, flor y dulce brisa</i> , litografía. <i>La luz y la voz</i> , litografía. <i>Quieta meditación</i> , litografía, <i>La lombriz es una pariente leve de la locura</i> , litografía, <i>Las extrañas voces de la morada de los locos</i> , litografía.
Muestra <i>Grabado Argentino</i>	10/1963	<i>Departamento F</i> , aguafuerte.

		Escuela de Medios Audiovisuales (CABA)	
	Exposición AC. y José Rueda	04/10/1963 – S/d Galería Bodo (CABA)	S/d
	Exposición colectiva obras con motivo del mes del grabado	05/10/1963 – S/d Gente de Arte (CABA)	S/d
1964	Exposición colectiva <i>Los ... [Los inubicables...]</i>	09/03/1964 – 28/03/1964 Galería Van Riel (CABA)	S/d
	Exposición <i>Aída Carballo. Esmaltes y Engobes</i>	18/06/1964 – 17/07/1964 Galería de las Artes (CABA)	<i>Preciosa</i> , serie de la moda. <i>Compuesta</i> , serie de la moda. <i>La hermanita</i> . <i>La sobremesa</i> . <i>Perfil opaco</i> . <i>Retrato</i> . <i>Otro retrato La pareja</i> . <i>El ausente</i> . <i>La azotea</i> . <i>Dispensa</i> . <i>La Calle</i> . <i>Perfil Brillante</i> . <i>La dama</i> . <i>Concreto 1°</i> . <i>Concreto 2°</i> . <i>Concreto 3°</i> . <i>Las niñas de Molina</i> . <i>Niña</i> . <i>La bella Veneciana</i> . <i>La despedida</i> . <i>Te saludo amor</i> , boceto. <i>La calle</i> , serie de la moda, boceto. <i>Dos</i> , serie de la moda, estatuilla. <i>Niña</i> , estatuilla. <i>Alethei</i> , estatuilla. <i>Jarrón, de la madre y la hija</i> , estatuilla.

	Exposición “Plásticos Argentinos”	31/07/1964 – 15/08/1964 Salón De Carlos (Lomas de Zamora)	S/d	
	LIII SN de Artes Plásticas	21/09/1964 – 21/10/1964 Salas Nacionales de Exposición (CABA)	Premio de Honor “Ministerio de Educación y Justicia”: <i>Autorretrato con narices</i> , aguafuerte y aguatinta.	
1965	Segunda Muestra de Artes Plásticas	05/1965 Salones del Círculo Militar (CABA)	S/d	
	Exposición <i>De los amantes</i>	25/10/1965 – 13/11/1965 Galería Proar (CABA)	<p><i>Serie De los amantes:</i></p> <p>1 s/t, 1963, litografía, prueba de artista, impresa sobre papel Japón verjurado.</p> <p>2 s/t, 1964, litografía, impresa sobre papel C. M. Fabriano.</p> <p>3 s/t, 1964, litografía, impresa sobre papel C. M. Fabriano.</p> <p>4 s/t, 1965, litografía, impresa sobre papel C. M. Fabriano.</p> <p>5 s/t, 1965, litografía, impresa sobre papel C. M. Fabriano.</p> <p>6 s/t, 1965, litografía, impresa sobre papel C. M. Fabriano.</p> <p>7 s/t, 1965, litografía, impresa sobre papel C. M. Fabriano.</p>	<p><i>Dibujos:</i></p> <p>10 s/t, 1962, dibujo al lápiz.</p> <p>11 s/t, 1962, dibujo al lápiz.</p> <p>12 s/t, 1962, dibujo al lápiz.</p> <p>13 s/t, 1962, dibujo al lápiz.</p> <p>14 s/t, 1962, dibujo al lápiz.</p> <p>15 s/t, 1962, dibujo al lápiz.</p> <p><i>Beatrices:</i></p> <p>16 s/t, 1964, clisé al aguafuerte, impreso sobre papel Japón verjurado.</p> <p>17 s/t, 1964, clisé al aguafuerte, impreso sobre papel Japón verjurado.</p> <p>18 s/t, 1964, clisé al aguafuerte, impreso sobre papel Japón verjurado.</p>

			8 s/t, 1965, litografía, prueba de artista, impresa sobre papel C. M. Fabriano. 9 s/t, 1965, piedra litográfica correspondiente a la obra n°7.	19 s/t, 1964, 3 clisés al aguafuerte correspondientes a las obras 16, 17 y 18.
	IV Feria del Libro de Mendoza	10/1965 Alameda (Mendoza)	Primer Premio en Grabado "FNA": <i>Autorretrato con narices.</i> (S/d sobre la segunda obra presentada)	
	Muestra "Grabado Argentino"	06/11/1965 – S/d Sala de la Dirección General de Bellas Artes (Madrid)	<i>Benito, Dios te mira</i> , aguafuerte tinta. <i>La cola</i> , aguafuerte.	
	Exposición colectiva en homenaje a Churchill	30/11/1965 – 10/12/1965 Sir. Winston Churchill School (CABA)	<i>La ciudadana</i> , aguafuerte.	
	Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano"	S/d Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" (CABA)	<i>Autoridades en colectivo y una mosca</i> , aguafuerte y aguatinta.	
1966	Muestra individual	17/06/1966 – 30/06/1966	S/d	

		Galería Altamira (Mar del Plata)	
	Muestra <i>Grabado Argentino Actual</i>	21/06/1966 – 8/07/1966 Galería Forum (CABA)	S/d
	Exposición (invitada a exponer)	S/d Peña “El Cardón” (San Miguel de Tucumán)	S/d
1967	Exposición organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales	01/1967 S/d (Ginebra)	<i>La cola del 39</i> , litografía. <i>La cola</i> , litografía.
	VII Exposition Internationale de Gravure	06/1967 S/d (Ljubljana, Yugoslavia)	<i>Autoridades en colectivo y una mosca</i> , 1965, aguafuerte-aguatinta en colores. <i>Hoy cumple veinte años</i> <i>Hoy cumpla veinte años</i> , 1966, aguafuerte-aguatinta (perteneciente al libro <i>No nació demasiado tarde</i> de Eugenio Evtucheake) <i>El conductor</i> (de la serie los colectivos), 1967, aguafuerte- aguatinta.
	Exposición colectiva <i>Grabados Argentinos</i>	28/04/1967– 28/05/1967 MNBA (CABA)	<i>Autoridades en colectivo y una mosca</i> , aguafuerte, 4/10. <i>Autorretrato con narices</i> , aguafuerte 3/10. <i>El conductor y las basuras</i> , 1966, aguafuerte con color 2/10. <i>La cola</i> , 1964, litografía 38/55. <i>Fragmento de pasajera</i> , 1967, aguafuerte con color, 4/10. <i>Pasajeros de colectivo</i> , 1967, aguafuerte 4/10.
	XLIV Salón Anual de Santa Fe	25/05/1967 – S/d MPBA “Rosa Galisteo de	Premio Adquisición "Ministerio de Educación y Cultura": <i>Autoridades en colectivo y una mosca</i> , 1967, aguafuerte-aguatinta.

	Rodríguez” (Santa Fe)		
Exposición individual de grabados	8/06/1967 – 20/06/1967 MPBA de Tucumán (San Miguel de Tucumán)	S/d	
Exposición <i>18 grabados de Aída Carballo</i>	09/06/1967 – 20/06/1967 MPBA Casa de Avellaneda (Tucumán)	<p><i>Serie De los locos:</i> <i>Las pieles se agreden</i>, aguafuerte-aguatinta. <i>Hombrecitos bañándose</i>, aguafuerte-aguatinta. <i>Deteneos, entráis en la morada del Caballero</i>, aguafuerte-aguatinta. <i>Los plácidos seres meditan</i>, aguafuerte-aguatinta. <i>Tierna flor y dulce brisa</i>, litografía. <i>La luz y la voz</i>, litografía. <i>Quieta meditación</i>, litografía. <i>Las extrañas voces de la morada de las locas</i>, litografía. <i>El Señor entra en la casa de los locos</i>, litografía.</p>	<p><i>Serie De los amantes:</i> <i>Los amantes en la noche</i>, litografía. <i>Los amantes en la ribera</i>, litografía. <i>Del colectivo:</i> <i>Autorretrato con narices</i>, aguafuerte-aguatinta. <i>Autoridades en colectivo y una mosca</i>, aguafuerte-aguatinta. <i>El conductor y las basuras</i>, aguafuerte. <i>Fragmento de pasajera</i>, aguafuerte. <i>Pasajero en colectivo</i>, aguafuerte. <i>La cola</i>, litografía. <i>La cola del 39</i>, litografía.</p>
Muestra colectiva de artistas plásticos en beneficio de la Fundación para Investigaciones Neurológicas y Psicológica	08/1967 – S/d Fundación para Investigaciones Neurológicas y Psicológica (CABA)	S/d	
Muestra <i>Maestros del Grabado</i>	18/10/1967 – 31/10/1967 Sede Sociedad Argentina de	Grabado.	

	Artistas Plásticos (CABA)	
Exposición <i>El Grabado en las Ediciones Argentinas</i>	10/1967 – S/d Museo del Grabado en la Biblioteca Nacional (CABA)	<i>Revista Saber Vivir</i> , Buenos Aires, núm. 117, diciembre de 1956, p. 27. Xilografías de taco original de varios autores (ilustración San Lucas 46.47 de Carballo). Carpeta <i>De los locos</i> , con presentación de Payró y 6 litografías. Buenos Aires, Ed. La Mesa de Grabadores, 1963. Carpeta <i>De los amantes</i> , con poema de Macedonio Fernández y 6 litografías. Buenos Aires, Ed. César Paluí, 1965. <i>Beatrixef</i> . Buenos Aires, Ed. Est. E Imp. Francisco Colombo, 1965 (libro con 3 cincografías de Carballo). <i>Hoy cumpla veinte años</i> , 4 aguafuertes para el libro de Eugenio Evtucheake, Edición Los Caniches, 1966. Carpeta-revista n°1 <i>Voz y signo</i> con 1 litografía y 1 xilografía 1966 (Carballo junto a Rodríguez Ponce Claudio).
XVI Salón de Artes Plásticas de Córdoba	10/1967 – s/d MEC (Córdoba)	El jurado decide adquirir de la Sección Artistas Invitados: <i>Autorretrato con narices</i> , aguafuerte-aguatinta. <i>Autoridades en colectivo y una mosca</i> , aguafuerte-aguatinta. <i>El conductor</i> , aguafuerte-aguatinta <i>Pasajera con gorro de lana</i> , barniz blando. <i>Pasajera con aro</i> , heliograbado. <i>Pasajero en colectivo</i> , aguafuerte. <i>Fragmento de pasajera</i> , aguafuerte. <i>El señor, Señor entra a la casa de los locos</i> , litografía. <i>Deteneos, entráis en la morada del Caballero</i> , aguafuerte. <i>Los plácidos seres meditan</i> , aguafuerte. <i>Quieta meditación</i> , litografía. <i>De los amantes en el balcón</i> , litografía. <i>De los amantes en la ribera</i> , litografía. <i>De los amantes en el jardín</i> , litografía. <i>De los amantes en la noche</i> , litografía.
Concurso de la Sociedad de Bibliófilos	S/d	Premio: S/d
<i>Muestra Grabado Argentino Actual</i>	S/d Galería Plástica (CABA)	S/d
<i>Muestra Grabado Argentino Actual</i>	S/d	S/d

	Casa de la Cultura Argentina (Roma)		
4ª Edición II Premio Internazionale Biella per L'Incisione	S/d (Italia)	S/d	
Exposición de Grabado	S/d ENBA Manuel Belgrano (Bs. As)	S/d	
Exposición en el Mes del Grabado	S/d MPBA "Rosa Galisteo de Rodríguez" (Santa Fe)	<i>Autoridades en colectivo y una mosca, aguafuerte-aguatinta.</i> <i>El conductor, aguafuerte-aguatinta.</i> <i>Pasajera con gorro de lana, barniz blando.</i> <i>Pasajera con aro, heliograbado.</i> <i>Pasajero en colectivo, aguafuerte.</i> <i>Fragmento de pasajera, aguafuerte.</i> <i>El señor, Señor entra a la casa de los locos, litografía.</i>	<i>Deteneos, entráis en la morada del Caballero, aguafuerte.</i> <i>Los plácidos seres meditan, aguafuerte.</i> <i>Quieta meditación, litografía.</i> <i>De los amantes en el balcón, litografía.</i> <i>De los amantes en la ribera, litografía.</i> <i>De los amantes en el jardín, litografía.</i> <i>De los amantes en la noche, litografía.</i>
Exposición <i>Gravure Argentine Actuelle</i>	S/d	<i>La cola, litografía.</i> <i>Autoridades en colectivo y una mosca, aguafuerte.</i>	

1968	III Bienal Americana de Grabado	15/04/1968 – S/d Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile (Santiago de Chile)	<i>La cola</i> , litografía <i>Pasajera con gorro de lana</i> , aguafuerte con color.
	<i>Gráficos Argentinos Contemporáneos</i>	26/01/1968 – 11/02/1968 Museo de Arte Ateneum (Finlandia) y Museo De Arte del Ateneo (Suecia)	<i>Autoridades en un autobús y una mosca</i> , aguafuerte, 1965 S/d
	II Bienal Internacional del Grabado (invitada a exponer, sin confirmar si participa)	05/1968 – 06/1968 S/d (Cracovia)	S/d
	Exposición <i>Aída Carballo dibujos, color y grabados</i> ²	24/06/1968 – 13/07/1968 Galería Perla Figari (CABA)	<i>El pasaje sumiso</i> , 1963, lápiz y aguada. <i>Pasajera del 55</i> , 1963, lápices de colores. <i>Pasajera esperando</i> , 1964, lápiz y acuarela. <i>La cola del 39</i> , 1964, lápiz, 1964. <i>Arriba prontito... todos al reino de los cielos...</i> , 1965, lápices y acuarelas. <i>Señor pasajero al descender...</i> , 1966, tinta.

² Premio por la Mejor Exposición del año, por la Asociación de Críticos

			<p><i>La terminal</i>, 1967, boceto para telón témpera. <i>La terminal</i>, 1967, boceto para telón témpera. <i>Pasajeros sentados</i>, 1968, témpera. <i>Pasajeros de pie</i>, 1968, tinta.</p>	<p><i>Pasajera con aro</i>, 1967, heliograbado. <i>Pasajera con gorro de lana</i>, 1967, barniz blando. <i>El conductor y las basuras</i>, 1967, aguafuerte y aguatinta.</p>
Exposición conjunta de Artistas Plásticos que viven, residen o trabajan en Villa Crespo,	15/08/1968 – S/d Ateneo Cultural de Villa Crespo (CABA)	S/d		
Primera Bienal Internacional de Grabado	25/10/1968 – 30/11/1968 Art Gallery International-Club de la Estampa de (CABA)	Medalla por el “Club de la estampa” de Buenos Aires: S/d [rostros de perfil en interior de colectivo], s/f, [xilografía]		
Premio Nacional Gobierno de la Provincia de Santa Fe	15/11/1968 – s/d MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez (Santa Fe)	S/d		
Muestra “La Psiquiatría Argentina Avanza”	18/12/1968 – S/d Teatro Municipal General San Martín (CABA)	S/d		

	2ª Bienal internacional <i>La flor en la gráfica contemporánea</i>	S/d	<i>De los amantes en los jardines</i> , lápiz litográfico.
	Exposición individual	S/d Taller de Arte Regional Universidad Nacional del Nordeste (Resistencia)	S/d
1969	Exposición colectiva <i>Arte Gráfico Argentino</i>	05/07/1969 – S/d Casa Beethoven, Baden (Alemania)	S/d
	Exposición individual	22/09/1969 – 4/10/1969 Galería El erizo incandescente (CABA)	<i>Personaje de la colina</i> , lápices de color y grafito. <i>El descenso del andrógino</i> , acuarela y lápices de color. <i>Los comunes levitantes</i> , acuarela y lápices de color. <i>Levitante con naturaleza muerta</i> , lápices de color. <i>Autoridades levitantes a nivel ministerial y un opositor</i> , lápices de color. <i>Levitante salvada</i> , lápices de color. <i>Levitantes sentados</i> , óleo. <i>Levitante con ámbito y moscas</i> , pintura a la cola.
	Exposición de pinturas, esculturas, grabados, cerámicas y artesanía.	15/10/1969 – 31/10/1969 Salas de Exposición del Consejo deliberante (CABA)	<i>Hacete rulos María</i> .

	Exposición de artes plásticas	17/10/1969 – 7/11/1969 Cámara de Industriales de Artefactos para el Hogar (CABA).	S/d	
	Exposición retrospectiva Aída Carballo	25/10/1969 – S/d Sala Carlos Morel del Teatro Municipal General San Martín (CABA)	<p>Boceto para la ilustración del L'inutil Baute I, 1948, grafito y tinta de color, colección del artista.</p> <p>Boceto para la ilustración del L'inutil Beate II, 1948.</p> <p><i>El extrañado</i>, 1950, grafito.</p> <p><i>Personaje de la colina</i>, 1954, grafito lápices de color.</p> <p><i>Mujercitas en la calle</i>, 1953, lápices de color.</p> <p><i>Mis virtudes</i>, grafito.</p> <p><i>Mis vicios</i>, grafito.</p> <p><i>Lidia Pausa</i>, 1951, grafito.</p> <p><i>Retrato de Luis Diego</i>, 1952, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Loco</i>, grafito.</p> <p><i>Señor pasajero al descender</i>, lápices de color.</p> <p><i>Pasajera del 55</i>, lápices de color.</p> <p><i>Mónica y el collar</i>, grafito.</p> <p><i>La cola inquieta</i>, 1964, grafito y lápices de color.</p>	<p><i>Pasar con causa</i>, 1962, monocopia.</p> <p><i>Amantes</i>, 1958, xilografía.</p> <p><i>El tiempo detenido en la idea</i>, aguafuerte-aguatinta, 4/20.</p> <p><i>La loca cabeza de Tito</i>, aguafuerte-aguatinta, 2/20.</p> <p><i>Benito, Dios te mira</i>, aguafuerte-aguatinta.</p> <p><i>Las pieles se agreden</i>, aguafuerte-aguatinta, 4/20.</p> <p><i>Deteneos, entráis en la morada del caballero</i>, aguafuerte-aguatinta.</p> <p><i>Tierna flor y dulce brisa</i>, 1963, aguafuerte-aguatinta [sic.] [litografía], 1/50.</p> <p><i>Los placidos seres meditan</i>, 1960, aguafuerte-aguatinta, 5/20.</p> <p><i>El señor, señor entra en la casa de los locos</i>, 1963, litografía.</p> <p><i>Quieta meditación</i>, 1968 [sic.] [1963], litografía, 1/50.</p> <p><i>La lombriz es una pariente leve de la locura</i>, 1963, litografía, 1/50.</p> <p><i>La voz y la luz</i> litografía.</p> <p><i>Las extrañas voces de la morada de las locas</i>, litografía, 1/50.</p> <p><i>Conductor y las basuras</i>, 1967, aguafuerte-aguatinta, 3/10.</p> <p><i>Autorretrato con narices</i>, 1964, aguafuerte-aguatinta.</p>

		<p><i>Con las manos en los bolcillos</i>, 1966, lápices de color.</p> <p><i>Arriba prontito todos al reino de los cielos</i>, 1965, acuarela y lápices de color.</p> <p><i>El pasajero sumiso</i>, grafito.</p> <p><i>De los amantes</i>, grafito.</p> <p><i>De los amantes</i>, 1965, grafito y lápices de color.</p> <p><i>De los amantes</i>, 1965, grafito y lápices de color.</p> <p><i>De los amantes</i>, 1965, grafito y lápices de color.</p> <p><i>De los amantes</i>, 1965, grafito y lápices de color.</p> <p><i>De los amantes</i>, 1965, grafito y lápices de color.</p> <p><i>Levitante con portafolio</i>, grafito y lápices de color.</p> <p><i>Levitante salvada</i>, lápices de color.</p> <p><i>El descenso del andrógino</i>, acuarela y lápices de color.</p> <p><i>Los comunes levitantes</i>, 1968, acuarela y lápices de color.</p> <p><i>Levitantes en la sala de baños</i>, 1968, grafito y lápices de color.</p> <p><i>Levitantes con naturaleza muerta</i>, 1968, grafito.</p> <p><i>Levitantes a nivel ministerial y un opositor</i>, 1969, lápices de color.</p> <p><i>El erizo en la casa del misterio</i>, 1968, acuarela y lápices de color.</p> <p><i>Composición</i>, 1946, aguafuerte.</p> <p><i>Foto antigua de mama</i>, 1946, litografía.</p> <p><i>Grabado del símbolo</i>, 1946, aguafuerte.</p> <p><i>L'Inutil Beaute</i>, 1948, aguafuerte-aguatinta.</p> <p><i>L'Inutil Beaute</i>, 1948, aguafuerte-aguatinta.</p> <p><i>La niña de la rata</i>, 1946, aguafuerte-aguatinta.</p> <p><i>Estudio</i>, 1948, aguafuerte.</p> <p><i>Amapola dulce</i>, 1948.</p> <p><i>La radicheta</i>, 1948, aguafuerte.</p> <p><i>La calle, el corazón, la lluvia</i>, 1948, aguafuerte-aguatinta.</p>	<p><i>La cola</i>, 1964, litografía.</p> <p><i>La cola del 39</i>, 1964, litografía.</p> <p><i>Fragmento de pasajera</i>, 1967, aguafuerte.</p> <p><i>Pasajera con gorro de lana</i>, 1967, barniz blanco [sic.].</p> <p><i>Pasajera con aro</i>, 1967, heliograbado.</p> <p><i>Hacete rulos María</i>, 1968, aguafuerte-aguatinta, epreure d'artiste.</p> <p><i>No hagan olas</i>, 1968, barniz blando, 2/15.</p> <p><i>Autoridades en colectivo y una mosca</i>, 1965, aguafuerte-aguatinta, 2/10.</p> <p><i>Manzanas de Río Negro</i>, 1965, litografía.</p> <p><i>Los amantes en los jardines</i>, 1965, litografía.</p> <p><i>Los amantes en la rivera uno</i>, 1965, litografía.</p> <p><i>Los amantes en la rivera dos</i>, 1965, litografía, 18/25.</p> <p><i>Los amantes en la noche</i>, 1965, litografía, 18/25.</p> <p><i>Los amantes en la mecedora</i>, 1965, litografía, 18/25.</p> <p><i>Romance del conde Arnaldo</i>, 1946, ilustración xilográfica.</p> <p><i>Manzanas de Anís</i>, 1946, aguafuerte.</p> <p><i>Hoy cumpla veinte años</i>, aguafuerte, ilustración para el libro de Eugenio Evtucheake, Edición Los Caniches de 40 ejemplares.</p> <p><i>Hoy cumpla veinte años</i>, aguafuerte, ilustración para el libro de Eugenio Evtucheake, Edición Los Caniches de 40 ejemplares.</p> <p><i>Hoy cumpla veinte años</i>, aguafuerte, ilustración para el libro de Eugenio Evtucheake, Edición Los Caniches de 40 ejemplares.</p> <p><i>Hoy cumpla veinte años</i>, aguafuerte, ilustración para el libro de Eugenio Evtucheake, Edición Los Caniches de 40 ejemplares.</p>
--	--	---	--

			<p><i>Eloisa</i>, 1948, monocopia. <i>Estudio</i>, 1949, aguafuerte. <i>Las voces</i>, 1948, aguafuerte-aguatinta. <i>El actor</i>, 1950, aguafuerte-aguatinta. <i>La farsa del pastel</i>, aguafuerte. <i>La visitación</i>, 1958, xilografía. <i>Completo</i>, 1968, heliograbado. <i>Gofrado</i>, 1968, aguafuerte-aguatinta. <i>La ciudadana</i>, 1958, aguafuerte-aguatinta, 3/7. <i>Hombrecitos bañándose</i>, 1958, aguafuerte-aguatinta, 4/10. <i>Mujeres comiendo tallarines</i>, 1959, aguafuerte-aguatinta. <i>Nylon</i>, 1958, xilografía. <i>Pasar con pelos</i>, 1961, aguafuerte-aguatinta. <i>Los amantes</i>, 1961, litografía. <i>Departamento F</i>, 1962, aguafuerte-aguatinta. <i>Pasar mágico</i>, 1961, aguafuerte-aguatinta.</p>	<p><i>Beatrixes</i>, aguafuertes en relieve, ilustración para el libro de César Fernández Moreno, Edición Osvaldo Colombo. <i>Beatrixes</i>, aguafuertes en relieve, ilustración para el libro de César Fernández Moreno, Edición Osvaldo Colombo. <i>Beatrixes</i>, aguafuertes en relieve, ilustración para el libro de César Fernández Moreno, Edición Osvaldo Colombo. <i>De los locos</i>, carpeta de 6 litografías. Edición de la Mesa de Grabadores, 50 ejemplares. <i>De los locos</i>, carpeta de 6 litografías. Edición César Pauli, 20 ejemplares. <i>Pasajera esperando</i>, 1964, acuarela. <i>Pasajeros sentados</i>, 1968, ténpera. <i>Pasajeros de pie</i>, 1967, tinta. <i>Terminal uno</i>, 1967, ténpera. <i>Terminal dos</i>, 1967, ténpera. <i>Levitanes sentados</i>, 1969, óleo. <i>Levitanes con ámbito y moscas sentados</i>, 1969, pintura a la cola. Ilustraciones para La Sirena, cuento de Manuel Mujica Lainez. Realizadas para una película producida por el FNA y par aun ejemplar único manuscrito por el autor. <i>Pasar uno</i>, tinta. <i>Pasar dos</i>, tinta. <i>Pasar tres</i>, tinta. <i>Pareja en terraza</i>, 1962, engobe. <i>El té</i>, 1952, engobe y esmalte. <i>Perfil opaco</i>, 1952, engobe. <i>La calle</i>, 1953, engobe. <i>La italiana</i>, esmalte. <i>La jugosa veneciana</i>, esmalte. <i>La pose</i>, 1963, cuerda seca esmalte.</p>
--	--	--	---	--

			<p><i>Los juegos</i>, 1953, cuerda seca esmalte. <i>Los juegos</i>, 1953, cuerda seca esmalte. <i>La extrañada</i>, 1951. <i>Pasar simple</i>, 1957, engobe. <i>Pasar compuesto</i>, 1957, engobe. <i>Figura</i>, engobe. <i>La sobremesa</i>, esmalte.</p>
	Segunda Edición del Premio BGFH	03/11/1969 – 15/11/1969 Galería Van Riel (CABA)	<p><i>Completo</i>, 1968, heliograbado. <i>El conductor y las basuras</i>, 1967, aguafuerte-aguatinta. <i>Autorretrato con narices</i>, 1964, aguafuerte-aguatinta.</p>
	Exposición colectiva <i>Garbado Argentino Actual</i>	Recorrió hasta el 13/11/1969: Francia, Noruega, Suecia, Finlandia, Bélgica, Holanda, Alemania y Suiza	S/d
1969-1970	Bienal de Cracovia	12/1969 – 01/1970 S/d (Cracovia)	S/d
1970	Bienal de Grabados	03/1970 S/d (Alemania)	S/d
	Exposición grupal	04/04/1970 – 16/04/1970	<p><i>Autoridades en colectivo y una mosca</i>. <i>La ciudadana</i>. <i>No hagan olas</i>.</p>

	Sala de Artes de la Gran Galería Lanús (CABA)	<i>Departamento F.</i> <i>Levitanes a nivel ministerial y uno opositor.</i> <i>El pasajero sumiso, grafito.</i> <i>Pasar con pelos.</i>	
Bienal Americana de Grabados de Santiago de Chile	07/08/1970 – 13/09/1970 MNBA (Santiago de Chile)	<i>Hacete rulos María, Técnica mixta.</i> <i>La jarrita, técnica mixta.</i> <i>Pasajera con gorro de lana, aguainta.</i>	
Grabados Casa Pardo Club de la Estampa de Buenos Aires	18/09/1970 – 03/10/1970 Casa Pardo (CABA)	S/d	
Muestra Homenaje a Isidoro Ducasse, Conde de Lautréamont	13/10/1970 – 30/10/1970 Galería de Arte Gradiva (CABA)	S/d	
Exposición individual	23/10/1970 – 07/11/1970 Galería el Puente (Santa Fe)	<i>El pasajero sumiso, grafito</i> 1968. <i>Autoridades levitanes a nivel ministerial y un opositor, lápices de color,</i> 1969. <i>Levitante salvada, lápices de color,</i> 1968. <i>El descenso del andrógino, acuarela,</i> 1969. <i>Levitante y naturaleza muerta, grafito,</i> 1968. <i>Fragmento de pasajera, aguafuerte,</i> 1968.	<i>Pasajera con aro, heliograbado,</i> 1967. <i>No hagan olas, barniz blando,</i> 1968. <i>Hacete rulos María, técnica combinada,</i> 1963. <i>Pasar con pelos, técnica combinada,</i> 1961. <i>Levitante y sospecha, cincografía,</i> 1969. <i>El actor, aguafuerte,</i> 1950.

	Exposición	S/d Galería Rioboo Nueva (CABA)	S/d
1971	Muestra Grabado: <i>Arte para todos</i>	12/04/1971– 30/04/1971 Art Gallery International (CABA)	S/d
	Muestra Homenaje a <i>Alberto Durero en el V° Centenario de su Nacimiento de los maestros Grabadores Argentinos</i>	26/05/1971 – 12/06/1971 Galería “Ernesto de la Carcova” Asociación Estímulo de Bellas Artes (CABA)	S/d
	Muestra de artes plásticas	C. 17/08/1971 – 20/08/1971 S/d	S/d
	Tercera Edición del Premio BGFH	Suspendida muestra y premiación	<i>Calvos herméticos</i> , 1971, aguafuerte y técnicas combinadas. <i>Adilardo y la incógnita calva</i> , 1971, aguafuerte y técnicas combinadas. <i>Gato</i> , 1969, aguafuerte y técnicas combinadas.

1971-72	Exposición colectiva Club de la Estampa de Buenos Aires	17/12/1971 – 14/01/1972 Centro Cultural General San Martín (CABA)	S/d
1972	Exposición de grabados	06/1972 Salón de hotel (Bariloche)	S/d
	Muestra <i>Aída Carballo. Dibujos- pinturas sobre papel y grabados</i>	10/10/1972 – 28/10/1972 Galería de Arte Esmeralda (CABA)	S/d
	Exposición colectiva <i>Grabadores Argentinos Contemporáneos</i>	05/11/1972 – 18/11/1972 Club General San Martín (General San Martín, Pcia. De Bs. As.)	<i>Los amantes</i> , litografía
	Muestra colectiva <i>Alicia en el país de las maravillas</i>	S/d Galería Galatea (CABA)	Grabado
1973	Exposición colectiva <i>Grabados Dibujos Club de la Estampa de Buenos Aires</i>	13/08/1973 – 18/08/1973	S/d

	Centro de Capitanes de Ultramar y oficiales de la Marina Mercante (CABA)	
Cuarto Salón Ítalo	24/08/1973 – 09/09/1973 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (CABA)	Premio Adquisición en Grabado <i>Adilardo y la fuga de los calvos</i> . <i>Calvos herméticos</i> , técnica combinada. <i>Autoretrato con reseña bibliográfica</i> , aguafuerte. <i>Adilardo y la fuga de los calvos</i> , 1971, aguafuerte y aguatinta.
Exposición <i>El tango en el grabado</i>	27/09/1973 – 12/10/1973 Sala “Leopoldo Marecha” de la Subsecretaría de Cultura de la Nación, Ministerio de Cultura y Educación	S/d
Muestra <i>Antología mágica</i>	30/10/1973 – 12/11/1973 Galería Gradiva (CABA)	<i>Olvidada</i> , 1950, grafito. <i>El personaje de esa colina</i> , 1954, grafito y lápices de cera. <i>Prudencia ética</i> , 1967, lápiz. <i>Es usted culpable?</i> , 1967, témpera. <i>El cenáculo</i> , 1971, lápiz. <i>Muchacho y pierna</i> , 1972, grafito. <i>Unos novios</i> , 1958, xilografía. <i>La loca cabeza de Tito</i> , 1959, técnica combinada. <i>Los plácidos seres meditan</i> , 1960, técnica combinada. <i>Las extrañas voces de la morada de las locas</i> , 1961, litografía. <i>La ciudadana</i> , 1961, técnica combinada.

		<p><i>Leve, muy leve</i>, 1972, grafito. <i>El niño que sabía</i>, 1972, grafito. <i>Estudiantes</i>, 1972, grafito. <i>Hotel pensión</i>, 1973, lápiz color. <i>La muñeca criminal</i>, 1973, grafito. <i>Otro crimen de la muñeca</i>, 1973, grafito. <i>Esta mano está cortada</i>, 1972, témpera y grafito. <i>Composición</i>, 1946, aguafuerte. <i>Manzana de Anís</i>, 1946, aguafuerte. <i>La calle, el corazón y la lluvia</i>, 1948, t�cnica combinada. <i>Grabado del símbolo</i>, 1948, aguafuerte. <i>La radicheta</i>, 1948, aguafuerte. <i>Las voces</i>, 1949, aguafuerte. <i>El actor</i>, 1950, t�cnica combinada. <i>Hombrecitos</i>, 1950, t�cnica combinada.</p>	<p><i>Quieta meditación</i>, 1963, litografía. <i>Autorretrato con narices</i>, 1964, t�cnica combinada. <i>Squasso</i>, 1964, t�cnica combinada. <i>Autoridades en colectivo y una mosca</i>, 1965, t�cnica combinada. <i>Pasajera con gorro de lana</i>, 1967, t�cnica combinada. <i>El conductor y las basuras</i>, 1967, t�cnica combinada. <i>Fragmento de pasajera</i>, 1967, aguafuerte. <i>Pasajera con aro</i>, 1967, heliograbado. <i>Completo</i>, 1968, heliograbado. <i>Levitante con naturaleza muerta</i>, 1969, serigrafía. <i>Xenobia</i>, 1971, linografía. <i>Adilardo y la fuga de los cardos</i>, 1971, técnica combinada. <i>Calvos herméticos</i>, 1971, técnica combinada. <i>Mi pepa</i>, 1972, linografía. <i>Autorretrato con autobiografía</i>, 1973, técnica combinada.</p>
Muestra colectiva <i>Diez maestros del Grabado Argentino</i>	15/11/1973 – 02/12/1973 Salas Nacionales de Exposición (CABA)	<p><i>Autorretrato con narices</i>, 1964, aguafuerte-aguatinta prueba de artista. <i>Autoridades en colectivo y una mosca</i>, 1965, aguafuerte-aguatinta prueba de artista. <i>Pasajera con aro</i>, 1967, heliograbado. <i>Completo</i>, 1968, heliograbado. <i>Levitante con naturaleza muerta</i>, 1969, serigrafía.</p>	<p><i>Adilardo y la fuga de los calvos</i>, 1971, aguafuerte-aguatinta prueba de artista. <i>Calvos herméticos</i>, 1971, aguafuerte prueba de artista. <i>Xenofobia</i>, 1971, linografía. <i>Mi pepa</i>, 1972, linografía. <i>Autorretrato autobiográfico</i>, 1973, aguafuerte-aguatinta prueba de artista.</p>
Homenaje a Juan Carlos Castagnino	S/d	S/d	
Exposición colectiva <i>Panorama Nacional del Grabado</i>	S/d Museo de Arte Moderno de	S/d	

		Buenos Aires (CABA)	
1974	Primera Bienal Patagónica de Artes Plásticas (Invitada de Honor)	24/05/1974 – 17/04/1974 Salones de la Dirección provincial de Cultura de Neuquén (Neuquén)	S/d
1975	La Mujer y la Plástica por el Club de la Estampa de Buenos Aires	23/05/1975 – 05/06/1975 Club de la Estampa de Buenos Aires (CABA)	S/d
	Exposición <i>Aída Carballo</i>	11/1975 Galería El Mensaje (CABA)	<p><i>El niño que sabía</i>, 1972, grafito.</p> <p><i>Hotel pensión</i>, 1973, lápices de colores.</p> <p><i>La muñeca criminal</i>, 1973, grafito.</p> <p><i>El otro crimen de la muñeca</i>, 1973, grafito.</p> <p><i>Secuencias del crimen de la muñeca Lolita</i>, 1975, grafito.</p> <p><i>La muerte del viajante</i>, 1975, lápices acuarela y aguada.</p> <p><i>El difunto Francüsi y la muñeca Angelita</i>, 1975, grafito y lápices acuarela.</p> <p><i>Oh! La muñeca Maravilla</i>, 1975, lápices acuarela.</p> <p><i>La muñeca Celita y los hechos</i>, 1975, lápices acuarela.</p> <p><i>Memorias del muñeco militar</i>, 1975, grafito y lápices acuarela.</p> <p><i>El sueño de la muñeca Malita</i>, 1975, témpera.</p> <p><i>El sueño de la muñeca criminal</i>, 1975, aguafuerte en relieve.</p> <p><i>El sueño de la muñeca criminal</i>, 1975, aguafuerte en relieve coloreado a mano.</p> <p><i>La mala noche del Divo</i>, 1975, grafito.</p> <p><i>La cortada del chancho colorado</i>, 1975, acuarela y lápices acuarela.</p> <p><i>Adonais V</i>, 1975, grafito y lápices acuarela.</p> <p><i>La muñeca equilibrista con las flores del miedo</i>, 1975, lápices acuarela.</p> <p><i>El misterio de la muñeca Secreta</i>, 1975, grafito y lápices acuarela.</p>

	Exposición colectiva <i>Homenaje a Miguel Ángel</i>	12/1975 Galería Palatina (CABA)	<i>Del espacio</i> , grafito.	
	Bienal de Arte Latinoamericano en Madrid	S/d (Madrid)	S/d	
	Tercera Bienal de Grabado Puerto Rico	S/d (Puerto Rico)	Mención Especial. S/d	
1976	Exposición individual <i>Aída Carballo of Argentina Etchings and Litographs</i>	26/02/1976 – 22/03/1976 Organization of American States (Washington D.C.)	<i>Self Portrait with Autobiography</i> [Autoretrato con autobiografía]. <i>The Bald Hermetics</i> [Los calvos herméticos]. <i>The suspicion</i> [La sospecha]. <i>Apples from Rio Negro</i> [Manzanas de Río Negro]. <i>Littñe Men Bathing</i> [Hombrecito bañándose]. <i>Docile Passenger</i> [Pasajera sumisa]. <i>Lovers of the night</i> [Amantes en la noche]. <i>The Lovers</i> [Los amantes]. <i>The Lovers</i> [Los amantes]. <i>Squasso</i> . <i>The Conductor and the Trash</i> [El conductor y la basura]. <i>Curl your hair, María</i> [Hacete rulos, María]. <i>Passenger with Ring</i> [Pasajera con aro].	<i>Beatrice</i> . <i>Passenger on a Bus</i> [Pasajero en colectivo]. <i>Xenobia</i> . <i>A group of Authorities and a Fly</i> [Autoridades y una mosca] <i>The Line</i> [La línea]. <i>Don't make waves</i> [No hagan olas]. <i>Earthe flower and Sweet Breeze</i> [Tierna flor y dulce brisa] <i>Quieta meditación</i> [Quieta meditación]. <i>The Gentleman Gentleman in the Mad House</i> [El señor, señor en la casa de los locos] <i>The strange voices of the Crazy Women</i> [Las extrañas voces de la morada de las locas]. <i>The Parasite is a Distant Relative of Madness</i> [La lombriz es un pariente leve de la locura]. <i>The Light and the voice</i> [La luz y la voz].

	Exposición colectiva	14/10/1976 – S/d Museo de Arte Contemporáneo de América Latina (Washington, D.C.)	S/d
	Salón Conmemorativo del Centenario de la Asociación Estímulo de Bellas Artes	S/d	Grabado, s/d
1977	Segunda Exposición Colectiva de Pintura- Dibujo-Grabado- Escultura	18/08/1977 – 02/09/1977 Casa de la Provincia de Jujuy (CABA)	<i>Adilardo y la fuga de los calvos</i> , aguafuerte-aguatinta.
	6ta Edición del Premio BGFH	10/1977 – S/d MNBA (CABA)	Premio Facio Hebequer de la ANBA. <i>Muchacha de patio</i> , 1977, talla dulce (técnica combinada). <i>Chico de patio</i> , 1977, talla dulce (técnica combinada). <i>Autorretrato con autobiografía</i> , 1973, talla dulce (técnica combinada).
	Exposición individual	S/d – 27/10/1977 Galería Austral (La Plata)	S/d

	Exposición <i>Aída Carballo</i>	14/11/1977 – 30/11/1977 Gordon Gallery (CABA)	S/d
	Primera Bienal del Grabado de América	S/d (Maracaibo, Venezuela)	S/d
	Muestra individual	S/d Galería Génesis (Rosario)	S/d
1978	Exposición individual	5/07/1978 – 23/07/1978 Galería Lagard (CABA)	Dibujos a color, témpera y aguafuertes de 1977. Algunas litografías de la serie <i>De los amantes</i> .
	Exposición <i>Aída Carballo 30 años (Testimonios) 1948-1978</i>	07/08/1978– 28/08/1978 Gordon Gallery (CABA)	De “Los locos”: <i>Benito, Dios te mira</i> , 1963, aguafuerte-aguatinta. <i>Deteneos, entráis en la Morada del Caballero</i> , aguafuerte-aguatinta. <i>La loca cabeza de Tito</i> , 1963, aguafuerte-aguatinta. <i>La luz y la voz</i> , 1963, litografía. <i>El señor Señor, entra en la casa de los locos</i> , 1963, litografía. <i>Tierna flor y dulce brisa</i> , 1963, litografía. <i>Quieta meditación</i> , 1963, litografía. <i>La lombriz es una pariente leve de la locura</i> , 1963, litografía. <i>Las extrañas voces de la morada de las locas</i> , 1963, litografía. <i>Pequeños estudios de los locos</i> , 1950, lápices. <i>Los amantes en la ribera</i> , 1965, litografía. <i>Manzanas de Río Negro</i> , 1965, litografía. <i>Los amantes</i> , 1963, litografía. De “Buenos Aires”: <i>La calle, el corazón y la lluvia</i> , 1958 [sic. 1948], aguafuerte-aguatinta. <i>La pareja</i> , 1952, bajorrelieve cerámico-engobe. <i>La visita</i> , 1953, bajorrelieve cerámico-esmalte y engobe. <i>La ciudadana</i> , 1958, aguafuerte-aguatinta. <i>Autorretrato con narices</i> , 1964, aguafuerte- aguatinta. <i>Estudiantes</i> , grafito y lápiz color. <i>Muchacha de patio</i> , 1977, grabado a la goma. <i>Chico de patio</i> , 1977, grabado a la goma.

			<p>De “Del colectivo”: <i>La cola</i>, 1964, litografía. <i>La cola del 39</i>, 1964, tintalitografía. <i>Pasajera con aro</i>, 1967, heliograbado. <i>Arriba, prontito, todos al reino de los cielos</i>, grafito y acuarela. <i>Completo</i>, 1969, heliograbado. De “Los amantes”: <i>Los amantes en la noche</i>, 1965, litografía.</p>	<p>De “Los levitantes y otros”: <i>Autoridades a nivel ministerial y un opositor</i>, lápiz color y acuarela. <i>Adilardo y la fuga de los calvos</i>, 1973, aguafuerte-aguatinta. <i>Autorretrato con autobiografía</i>, 1973, aguafuerte con aguainta. <i>Chants de Maldoror</i>, lápiz color. <i>El niño que sabía grafito</i>. <i>Materla de los sueños</i>, 1974, lápiz.</p>
	Muestra retrospectiva (1950-1977)	S/d Salón de la Mercantil Sociedad Cooperativa de Crédito (Tucumán)	S/d	
	Muestra <i>Aída Carballo</i>	S/d Galería de arte Génesis (Rosario)	S/d	
	Trienal Latinoamericana del Grabado	12/06/1978 – 24/06/1978 Salas Nacionales de Exposición (CABA)	S/d	
1979	Primera Gran Exposición Colectiva	15/09/1979 – 23/09/1979	S/d	

	Pintura-dibujo- Grabado	Salón de actos Municipalidad de Monte (Monte, Bs. As.)	
	Exposición colectiva <i>Cien años jugando</i>	19/11/1979 – 15/12/1979 Gordon Gallery (CABA)	S/d
1980	Exposición individual	24/08/1980 – S/d MPBA "Emiliano Guiñazú-Casa de Fader (Mendoza)	<i>Muchacha de patio.</i> <i>Chico de patio.</i> <i>Vecino en pizzería.</i> <i>Chico de esquina.</i> <i>Vecinas del Sur.</i> <i>Muchachos de esquina.</i> <i>Autorretrato con autobiografía.</i> <i>Hacete rulos, maría.</i> <i>Don Segundo Sombra</i> , ilustración <i>Don Segundo Sombra</i> , ilustración <i>Don Segundo Sombra</i> , ilustración <i>Don Segundo Sombra</i> , ilustración <i>Don Segundo Sombra</i> , ilustración <i>Don Segundo Sombra</i> , ilustración <i>Don Segundo Sombra</i> , ilustración <i>Don Segundo Sombra</i> , ilustración <i>Don Segundo Sombra</i> , ilustración <i>Los niños que fueron al mar</i> , aguafuerte. <i>Los niños que fueron al mar</i> , aguafuerte. ³
	Exposición individual	16/09/1980 – S/d	S/d (expone más de 40 obras).

³ Listado de obras que la Subsecretaría de Cultura solicita para la exposición, sin confirmar si son la totalidad expuesta.

		Auditorio (San Juan)	
	<i>II Bienal Iberoamericana de Arte México</i>	S/d (México)	S/d
	Muestra individual	S/d –11/11/1980 Gordon Gallery (CABA)	Dibujos, aguafuertes y témperas.
1981	Exhibición colectiva <i>The figure in Latin American Art</i>	22/02/1981 – 01/03/1981 The Bass Museum of Art (Miami)	<i>Autorretrato con autobiografía</i> , 1973, aguafuerte.
	Serie de Exposiciones <i>Maestros y Discípulos.</i> <i>Alfredo Guido</i>	29/09/1981 – S/d Galería Hoy en el Arte	S/d
	Exposición <i>Homenaje dos grandes maestros argentinos Berni y Soldi</i>	05/10/1981 – 16/10/1981 Hall central del palacio Municipal de General San Martin (Pcia. de Bs. As.)	S/d
	Exposición de Grabados, Temporada	23/10/1981– 30/11/191	<i>Vecino en pizzerías</i> , 1977, aguafuerte. <i>Muchachos de esquina</i> , 1977, litografía. <i>Vecinas del Sur</i> , 1977, litografía, 1977.

	De la Impresión Gráfica al Facsímil	Museo de Telecomunicaciones (Empresa Nacional de Telecomunicaciones, Complejo Cultural, CABA)		
1982	<i>Aída Carballo Muestra retrospectiva</i>	16/08/1982 – 12/09/1982 Fundación San Telmo (CABA)	<p><i>El rocío</i>, mezzotinta. <i>La calle, el corazón y la lluvia</i>, aguafuerte-aguatinta. <i>Sobre las virtudes y los vicios</i>, grafito. <i>Sobre las virtudes y los vicios</i>, grafito. <i>La niña y la rata</i>, aguafuerte. <i>La radicheta</i>, aguafuerte. <i>El actor</i>, aguafuerte. <i>Mujer sentada</i>, cerámica (plancha). <i>Calle de barrio</i>, lápiz color. <i>La olvidada</i>, dibujo. <i>Personaje de la colina</i>, dibujo color. <i>La pareja</i>, esmalte. <i>La despensa</i>, engobe. <i>El té</i>, engobe esmalte. <i>La pareja</i>, bajo relieve engobe. <i>Sin título</i>, grafito. <i>El loco zacarias</i>, grafito. <i>Un loco</i>, grafito. <i>Nylon</i>, xilografía. <i>Bailarina</i>, aguafuerte a color. <i>Mujeres comiendo tallarines</i>, aguafuerte-aguatinta. <i>Mujeres comiendo tallarines</i>, boceto en lápiz. <i>Sin título</i>, esmalte. <i>La ciudadana</i>, aguafuerte-aguatinta. <i>Sin título</i>, esmalte.</p>	<p><i>Es Ud. culpable</i>, 1967, heliograbado. <i>Pasajera con aro</i>, 1967, Heliograbado. <i>Azoteas</i>, 1968, lápiz a color. <i>El conductor y las basuras</i>, 1968, aguafuerte-aguatinta. <i>Figuras</i>, 1968, dibujo a lápiz. <i>No hagan olas</i>, 1968, grabado a la goma. <i>Autoridades a nivel ministerial y un opositor</i>, 1969, dibujo a lápiz. <i>Completo</i>, 1969, heliograbado. <i>La resurrección de los muertos</i>, 1970, dibujo. <i>Xenobia</i>, 1970, xilografía. <i>El niño que sabía</i>, 1970, aguafuerte-aguatinta. <i>Pasar con pelos</i>, 1970, aguafuerte-aguatinta. <i>Los calvos herméticos</i>, 1972, aguafuerte. <i>Materia de los sueños</i>, 1972, dibujo. <i>La cola</i>, 1973, litografía. <i>Estudiantes</i>, 1974, dibujo collage. Ilustración para un poema de Borges, 1974. Ilustración para los poemas de Carlos Mastronardi, edición privada de Osvaldo Viviano y César Paluí. <i>Naninonana</i>, 1976, xilografía. <i>El petiso orejudo y sus símbolos</i>, 1976, fotograbado y aguafuerte. <i>Coronación de una muñeca</i>, 1976, lápices a color.</p>

		<p><i>Pasar I</i>, acuarela. <i>Pasar II</i>, acuarela. Ilustración para un poema de Rabindranath Tagore, xilografía. <i>Dibujo sobre Buenos Aires</i>, grafito. <i>Autoridades en colectivo y una mosca</i>, boceto en lápiz. <i>Pasar mágico</i>, aguatinta con color a la poupée. <i>Sin título</i>, de la serie <i>Los levitantes</i>, dibujo. <i>El señor, Señor, entra en la casa de los locos</i>, litografía. <i>Tierna flor y dulce brisa</i>, litografía. <i>La luz y la voz</i>, litografía. <i>Quieta meditación</i>, litografía. <i>La lombriz es una pariente leve de la locura</i>, litografía. <i>Las extrañas voces de la morada de los locos</i>, litografía. <i>El levitante sentado</i>, 1964 óleo sobre tela. <i>Autorretrato con narices</i>, 1964, grabado a la goma. <i>Manzanas de Río Negro</i>, litografía. <i>Amantes en la ribera</i>, litografía. <i>Amantes en la ribera</i>, litografía. <i>Amantes en la mecedora</i>, litografía. <i>Amantes en los jardines</i>, litografía. <i>Amantes en la noche</i>, litografía. <i>El colectivo</i>, 1965, lápiz a color. <i>El beso</i>, de la serie <i>Los amantes</i>, 1965, lápiz a color. <i>Departamento F</i>, 1965, aguafuerte-aguatinta. <i>Hoy cumpla veinte años</i>, 1966, ilustración para el poema de Eugenio Evtuchenko, edición César Paluí. <i>El pasajero sumiso</i>, 1967, aguafuerte-aguatinta.</p>	<p><i>Autorretrato con biografía</i>, 1977, grabado a la goma. <i>Vecino en pizzeria</i>, 1977, grabado. <i>Vecino en pizzeria</i>, 1977, grafito. <i>Chico de patio</i>, 1977, grabado a la goma. <i>Chica de patio</i>, 1977, grabado a la goma. <i>Chico d esquina</i>, 1977, grabado a la goma. <i>Muchachos de esquina</i>, 1977, litografía. <i>Amantes y bichos</i>, 1978, lápiz. <i>Gofrado</i>, 1978, grabado. Ilustraciones para el libro de Don Ricardo Guiraldes, Don Segundo Sombra, Sociedad Argentina de Bibliófilos: <i>Don segundo sombra</i>. <i>Los cangrejales</i>. Sin Título. S/t. S/t. S/t. S/t. S/t. S/t. <i>Estamos en la casa</i>, 1980, témpera. <i>Estamos en la casa</i>, 1980, boceto en témpera para <i>La Pareja</i>. <i>Los dos</i>, 1980, témpera. <i>Los dos</i>, 1980, boceto en témpera para la pareja. <i>La pareja</i>, 1980, témpera. <i>La pareja</i>, 1980, boceto en lápiz y témpera. <i>Los niños que se fueron al mar</i>, 1980, grabado (ilustraciones para el poema que figura en la plaquette Nicolas Olivari, edición privada de Gustavo Filloi Day y César Paluí). <i>Los niños que se fueron al mar</i>, 1980, grabado. <i>Sin título</i>, 1987, dibujo color y collage sobre papel.</p>
--	--	--	--

			<i>Eloisa con amor</i> , 1981, dibujo color.
	Premios Konex 1982 Artes Visuales	08/11/1982 S/d	Designada una de las 5 mejores figuras de la Historia de las Artes Visuales Argentinas en la Disciplina Grabado.
	Muestra individual	S/d Galería Raquel Real (Rosario)	S/d
1983	Muestra de artistas plásticas en celebración Día Internacional de la Mujer	04/1983 D.I.M.A.	S/d
1984	Exposición Artistas plásticos del Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional	27/12/1984 – 31/01/1985 Centro Cultural Scalabrini Ortiz (CABA)	S/d
1985	Muestra colectiva conmemorando día Internacional de la Mujer	07/03/1985 – s/d Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos en Argentina (CABA)	S/d

1.2 Participaciones como jurado de Premios y Salones

Año	Evento	Ocupación	Sección
1956	I Salón de Artes Plásticas del Centenario de San Justo (La Matanza)	Jurado por la Secretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires	Dibujo y Grabado
1957	Lista Renovación de Estimulo	Parte del padrón de Jurados	Grabado y Dibujo
1958	Salón de Arte de Mar del Plata	Jurado en representación de los artistas concurrentes	Grabado
	Segunda Bienal Argentina de Arte Sagrado	Jurado por los artistas	-
1959	Exposición Internacional de Cerámica de Ostende	Jurado de selección por los artistas Miembro ad-hoc de la Comisión Asesora	-
1960	XIX Salón de Mar del Plata	Jurado por los expositores	Grabado
	XLIX Salón de Artes Plásticas	Jurado	Grabado
	Exposición de Cerámica en Mar del Plata	Jurado por el Centro de Arte Cerámico	-
	Salón Primavera 1960 (salón de estudiantes)	Jurado	-
1961	Segundo Salón Anual de Estudiantes	Jurado	-
1964	IX SN de Escultura y Dibujo y Grabado de Tucumán	Jurado	Dibujo y Grabado
1965	Premio Galería Siglo XX al mejor grabado	Jurado por los participantes	-
	Premio Proar "El poema ilustrado"	Jurado	-
	54° SN de Artes Plásticas	Arbitro de Desempate	Grabado
1966	Jurado del Salón Provincial Sesquicentenario de la Independencia Nacional	Jurado	Dibujo-Grabado
	Becas de perfeccionamiento FNA	Jurado	-
			-
1967	Primer Salón Rotativo del Noroeste Argentino	Jurado por Tucumán	Dibujo y Grabado
	IV° Salón Municipal de Artes Plásticas de Avellaneda	Jurado por la Dirección Municipal de Cultura	Grabado-Monocopia

	IV Salón de Pintura, Grabado-Dibujo y Escultura de La Plata	Jurado	-
1968	XI Salón Anual de Arte Cerámico	Jurado por el FNA	-
	Exposición de fin de año ENBA MB	Jurado	Grabado
	1er Salón de Artes Plásticas del Nordeste, Resistencia, Chaco	Jurado	-
1969	VI Salón Libre de Pintura, Escultura, Grabado y Dibujo de La Plata	Jurado por la Dirección de Cultura	Grabado y Dibujo
1970	VI SN de Grabado y Dibujo	Jurado por la Secretaría de Cultura	-
	XVII SN en San miguel de Tucumán	Jurado	-
	VI SN de Grabado y Dibujo	Jurado por la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación	Grabado
	XIII Salón de Arte Cerámico	Jurado por el FNA	-
	IV Salón de Artes Plásticas de Lanús	Jurado	-
1971	XVIII Concurso Anual de Estímulo para Jóvenes Artistas Plásticos organizado por la Sociedad Hebraica Argentina	Jurado	-
1972	Concurso Beca “Alberto Durero” de perfeccionamiento en grabado.	Jurado por el FNA	-
	Salón de Dibujo de Morón	Jurado	-
	XV Salón Anual de Arte Cerámico	Jurado	-
1973	Exposición Internacional de Cerámica 73 (Canadá)	Jurado por la Subsecretaría de Cultura	Selección de los artistas argentinos que representarán al país
	IX SN de Grabado y Dibujo	Jurado por la Subsecretaría de Cultura	Dibujo
1974	X SN de Grabado y Dibujo	Jurado por los participantes de la Secretaría de Cultura	-
	Primera Bienal Patagónica de Artes Plásticas (Neuquén)	Jurado Invitada de Honor	Dibujo y Grabado

	II Salón de Artes Plásticas Grabado y Dibujo	Jurado	-
1975	XI SN de Grabado y Dibujo	Jurado por el Honorable Senado de la Nación	-
1977	XIII SN de Grabado y Dibujo	Jurado en representación de la Secretaría de Cultura	Grabado
1978	III SN de Arte Cerámico	Jurado	-
1979	XXV Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano	Jurado por les artistas	Grabado y Monocopia
1980	Beca “Francesco Romero” de perfeccionamiento Grabado	Jurado	-
1983	60° Salón Anual MPBA “Eosa Galisteo de Rodríguez” (pintura, escultura, grabado y dibujo)	Jurado por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia	-
	XXVIII Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano	Jurado por la Municipalidad	Grabado y Monocopia
	Primer Concurso de Dibujo y Pintura de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos	Jurado	-
1984	XX SN de Grabado y Dibujo	Jurado por les participantes	-
	XXIX Salón Municipal Plásticas Manuel Belgrano	Jurado por la Municipalidad	Grabado y Monocopia

1.3 Actividad docente
Institutos y Liceos

Institución	Asignatura	Carga horaria y grupo	Cargo y condición	Fechas
Instituto Adscripto Rivadavia	S/d	S/d	Ayudante Profesora	01/08/1934 – 31/12/1944
Escuela Nacional de Educación Técnica (I) n°2 “Ing. Luis A. Huergo” (Ciclo Superior)	S/d	S/d 4h	Profesora Suplente	01/04/1938 – 05/07/1938
Escuela Nacional de Educación Técnica n°1 e Instituto Técnico Superior “Otto Krause” (Ciclo Superior)	S/d	S/d	Prof.	01/04/1938 – 25/05/1939
Liceo Nacional de Señoritas n°4 Remedios de Escalada de San Martín	Dibujo	S/d	Prof. Interina	10/03/1942 – 12/10/1942
Liceo Anexo Normal n°7	S/d	S/d	Prof.	10/04/1942 – 30/12/1942

Escuelas de formación artística
Instituto de Bellas Artes “Beato Angélico”

Asignatura	Grupo y carga horaria	Cargo y condición	Fechas
S/d	S/d	Adscripta de Fray Guillermo Butler	01/06/1952 – 30/11/1953

Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”

Asignatura	Grupo y carga horaria	Cargo y condición	Fechas	Licencias ¹
Grabado	6h	Prof. Suplente	18/09/1956 – 31/12/1956	
	12h	Prof. Suplente	11/03/1957 – 12/03/1958	

¹ En 1975 el Director General de Personal del Ministerio de Cultura le otorgó una licencia sin goce de sueldo correspondiente a un total de 14 h desde el 29 de octubre de 1975 mientras se desempeña provisoriamente en la ENBA PP. Se desconoce hasta el momento a que asignaturas, cursos y divisiones corresponden.

	12h	Prof. Provisoria	24/03/1958 – 08/04/1958	
	3° 1ª Turno Nocturno (T.N.) ² 4h	Prof. Titular	09/04/1958 – S/d Al 14/12/1967 continúa en el cargo	09/06/1964 – 16/11/1964 (licencia sin goce de sueldo) 01/04/1971 – 31/03/1972 (lic. sin goce de sueldo solicitada y revocada por no ser usada)
	1° 1ª T. N. 4h	Prof. Titular	09/04/1958 – S/d Al 20/05/1969 continúa en el cargo.	18/03/1969 – 20/05/1969 (lic. sin goce de sueldo)
	4° 1ª Turno Mañana (T. M.) 4h	Prof. Prov.	01/04/1960 – S/d	
		Prof. Titular	1961 – 22/07/1976 (renuncia)	14/10/1965 – 07/11/1965 (lic. sin goce de sueldo) 01/04/1971 – 31/03/1972 (lic. sin goce de sueldo solicitada y revocada por no ser usada) 07/08/1973 al 27/03/1974 (lic. sin goce de sueldo para desempeñarse transitoriamente en la ENBA PP) 16/04/1975 – 17/09/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares) 17/09/1975 al 18/10/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares)
	1° 1ª T. N. 4h	Prof. Provisoria	20/03/1962 – 31/12/1962	
		Prof. Titular	C. 12/1962 – 01/03/1973 (por permuta de 2 y 2 h en Sistema de Composición)	09/06/1964 – S/d (lic. sin goce de sueldo por designación cargo suplente en la ENBA PP)

² Si bien la designación en el cargo inicial es en la división A, a inicios de la década del sesenta, las designaciones con letras en certificados y documentación oficial se convierten a números, por lo que se han consignado todos los cargos con la segunda designación a fin de no generar confusiones.

			y Análisis de Obra)	18/03/1969 – 21/05/1969 (lic. sin goce de sueldo) 01/04/1971 – 31/03/1972 (lic. sin goce de sueldo solicitada y revocada por no ser usada)
1° 4ª T. M. 4h	Prof. Suplente	C. 25/04/1961 – 03/1963		
	Prof. Provisoria	12/03/1963 – S/d Al menos hasta 12/1964 estaba en el cargo.		
4° 1ª T. N. 4h	Prof. Suplente	1961 – S/d		
3° 1ª T. N. 4h	Prof. Suplente	1961 – 04/09/1962		
	Prof. Titular	05/09/1962 (por pase de horas titulares de la END) – 22/07/1976 (renuncia)	16/04/1975 – 17/09/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares) 17/09/1975 al 18/10/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares)	
4° 2ª T. N. 4h	Prof. Provisoria	21/04/1960 – 06/10/1965		
1° 4ª T. M. 4h	Prof. Suplente	25/4/1962 – S/d		
	Prof. Provisoria	11/03/1963 – 31/03/1965		
3° 2ª T. N.	Prof. Provisoria	15/03/1963 – 29/02/1964		
1° 4ª T. T. 4h	Prof. Provisoria	19/03/1964 (creación de cargo) – 26/03/1965 (renuncia)		
2° 3ª T. N. 4h	Prof. Titular	01/06/1965 (por acrecentamiento de horas) – S/d		

	4° 2ª T. M. 4h	Prof. Provisoria	25/03/1965 – 08/06/1969	14/10/1965 – 07/11/1965 (lic. sin goce de sueldo)
		Prof. Titular	09/06/1969 – 22/07/1976 (renuncia)	01/04/1971 – 31/03/1972 (lic. sin goce de sueldo solicitada y revocada por no ser usada) 15/11/1973 – 27/03/1974 (por designación en cargo transitorio en la ENBA PP) 16/04/1975 al 17/09/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares) 17/09/1975 al 18/10/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares)
	1° 4ª T. N. 4h	Prof. Provisoria	14/03/1967 (creación de cargo) – S/d Al 31/03/1972 continúa en el cargo.	
	1° 2ª T. M. 4h	Prof. Provisoria	02/06/1967 – S/d A 12/1968 continúa en el cargo.	
Historia del Arte	S/d 6h	Prof. Suplente	11/03/1957 – 10/05/1957	
Dibujo	2° C T. N. 5h	Prof. Provisoria	01/05/1960 – 31/12/1960	
	4° A T. N. 4h	Prof. Provisoria	01/04/1960 – 30/10/1960	
	S/d	Prof. Suplente	01/11/1960 – 31/12/1960	
	S/d 6h	Prof. Provisoria	17/03/1961 – 10/03/1965	
	1° 3ª T. T. 6h	Prof. Provisoria	1961 – 1963	
	1° 2ª T. N. 6h	Prof. Provisoria	1961 – 1962	

			25/03/1965 – 31/05/1965	
		Prof. Titular	01/06/1965 (por acrecentamiento de horas) – S/d Al 14/12/1967 continúa en el cargo.	14/10/1965 – 07/11/1965 (lic. sin goce de sueldo)
4° 1ª T. T. 4h		Prof. Suplente	16/03/1966 – 31/12/1966	
S/d 4h		Prof. Suplente	22/07/1966 – 29/07/1966	
1° 4ª T.T. 6h		Prof. Provisoria	19/03/1964 – 15/06/1969	
		Prof. Titular	16/06/1969 – 22/07/1976 (renuncia)	17/06/1969 – 17/12/1969 (lic. sin goce de sueldo) 01/04/1971 – 31/03/1972 (lic. sin goce de sueldo solicitada y revocada por no ser usada) 07/08/1973 – 27/03/1974 (por designación en cargo transitorio en la ENBA PP) 16/04/1975 – 17/09/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares) 17/09/1975 al 18/10/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares)
4° 3ª T. N. 4 h		Prof. Provisoria	21/03/1968 (creación de cargo) – S/d Al 21/04/1976 continúa en el cargo.	29/10/1975 al 20/04/1976 (lic. por cargo como Prof. Interina en la ENBA PP)
1° 5ª T. T. 6h		Prof. Provisoria	18/03/1969 – 02/11/1970 (renuncia)	16/03/1970 – 02/11/1970 (lic. sin goce de sueldo por razones de índole personal)
3° 2ª T. T. 4h		Prof. Titular	23/05/1973 – 22/07/1976 (renuncia)	16/04/1975 – 17/09/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares)

				17/09/1975 al 18/10/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares)
Sistema de Composición y Análisis de Obras	3° 1ª Turno Tarde (T. T). 2h	Prof. Titular	C. 17/10/1972 (permuta por 4 h de Grabado) – S/d Al 28/03/1974 continúa en el cargo.	07/08/1973 – 27/03/1974 (por designación en cargo transitorio en la ENBA PP)
	4° 2ª T. T. 2h	Prof. Titular	C. 17/10/1972 (permuta de 4 h de Grabado con Isabel perez de la Hoz) – S/d Al 21/04/1976 continúa en el cargo.	19/11/1973 – 27/03/1974 (lic. por designación en cargo transitorio en la ENBA PP) 16/04/1975 – 17/09/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares) 17/09/1975 – 18/10/1975 (lic. sin goce de sueldo por razones particulares) 29/10/1975 – 20/04/1976 (lic. por cargo como Prof. Interina en la ENBA PP)

Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”³

Asignatura	Grupo y carga horaria	Cargo y condición	Fechas
S/d	S/d	Prof. Suplente	07/03/1957 – 15/05/1957
S/d	S/d 6h	Prof. Suplente	01/02/1958 – 28/04/1958
Historia del Arte del Grabado⁴	S/d 6h	Prof. Provisoria	01/03/1959 – 30/09/1960
	S/d 3h	Prof. Provisoria	01/04/1960 – 30/09/1960

³ La única licencia conocida hasta el momento corresponde al período: 07/10/1977 – 07/11/1977. Si bien se desconoce a cuál cargo corresponde, por las fechas es posible que se haya tratado de la asignatura Dibujo.

⁴ La correlación entre fechas de las Planificaciones de dicha asignatura firmadas por la docente con las fechas y cargas horarias consignadas por un Certificado de servicios prestados en la ENBA PP permiten suponer que se trata del mismo cargo.

Grabado	S/d T. N. 12h	Prof. Suplente	04/06/1964 – 31/03/1965
	S/d T. M. 12h	Prof. Suplente	07/08/1973 – 01/01/1974
	2° 2 ^a T. N. 5h	Prof. Provisoria	04/04/1975 – 31/03/1976
Dibujo	3° G y E T. M. 5h	Prof. Interina	S/d Al 20/04/1966 continúa en el cargo.
	3° A T. N. 5h	Prof. Provisoria	S/d Al 20/04/1966 continúa en el cargo.
	S/d T. M. 5h	Prof. Suplente	09/08/1973 – 15/03/1974
	3° G y E T. M. 5h	Prof. Provisoria	29/04/1975 – S/d Al 31/05/1976 continúa en el cargo. [01/08/1980 (renuncia)] ⁵
	3° A T. N. 5h	Prof. Provisoria	29/04/1975 – S/d Al 31/05/1976 continúa en el cargo. [01/08/1980 (renuncia)]
Grabado (en el Curso Preparatorio de ingreso) ⁶	2° 2 ^a 4h	Prof. Interina	1972 (creación del curso) – 1976
S/d	S/d 12h	Prof. Suplente	15/04/1974 – 31/12/1974

⁵ Julio Flores, quién era Ayudante del Taller de Grabado en 1977 ha señalado que, al ser desplazado Julio Muñeza de la ENBA PP, al interior de la institución se movió de cátedra a A. C. para reemplazarlo. Al respecto no he encontrado información oficial.

⁶ Curso de carácter experimental de dos años de duración que preveía la formación de aspirantes para el ingreso a la ENBA PP sin ser egresados de la ENBA MB o instituciones similares.

Escuela Nacional de Danzas

Asignatura	Carga horaria y grupo	Cargo y condición	Fechas
Introducción a las Artes Plásticas	2° C (Preparatoria) T.M 2 h	Prof. Titular	23/04/1958 – 05/09/1962 (traslado como Titular a 4h Grabado en ENBA MB)
	3° 1ª (Elemental) T. M. 2h	Prof. Titular	23/04/1958 – 05/09/1962 (traslado como Titular a 4h Grabado en ENBA MB)

Fuentes:

Institutos y Liceos

Carta a la Caja Nacional de Previsión para el Personal del Comercio y Actividades Civiles de A. C., Bs. As., 9 de octubre de 1965 (FD AC CEE).

Constancia de trabajo de A. C., Escuela Industrial n°2 Ingeniero Luis Huergo (Ciclo Superior), Bs. As., 30 de octubre de 1958 (legajo A. C., MEN).

Constancia de trabajo de A. C., Escuela Nacional de Educación Técnica n°1 e Instituto Técnico Superior "Otto Krause" (Ciclo Superior), Bs. As., 23 de febrero de 1962 (FD AC CEE).

Constancia de trabajo de A. C., Liceo Nacional de Señoritas n°4 Remedios de Escalada de San Martín, Bs. As., 7 de marzo de 1962 (FD AC CEE).

Declaración Jurada de A. C., Dirección General de Personal, Min. de Educación y Justicia, Bs. As., 23 de noviembre de 1967 (legajo A. C., MEN).

Solicitud de constancia de servicios, Caja de Jubilaciones de Empleados de Comercio, Instituto Nacional de Previsión Social, Bs. As., 29 de julio de 1963 (FD AC CEE).

Escuelas de formación artística

Carta a A. C. de la ENBA PP, Bs. As., 5 de mayo de 1975 (FD AC CEE).

Carta a A. C. DE la ENBA PP, Bs. As., 6 de mayo de 1975 (FD AC CEE).

Carta a A.C del Min. de Educación, Bs. As., 14 de abril de 1958 (FD AC CEE).

Carta a A. C. de ENBA MB, Bs. As., 7 de diciembre de 1966 (FD AC CEE).

Carta a A. C. de la ENBA PP, Bs. As., 7 de abril de 1975 (FD AC CEE).

Carta a A. C. del Min. de Educación, 23 de abril de 1958 (FD AC CEE).

Carta a la Dirección General de Educación Artística de la ESBA MB, Bs. As., 2 de abril de 1968. (FD AC CEE).

Carta al Director Administración de Educación Artística de la ENBA MB, Bs. As, 23 de junio de 1969. (FD AC CEE).

Carta al Director de Enseñanza Artística de la ENBA MB, Bs. As., 26 de febrero de 1962 (FD AC CEE).

Carta al Director Nacional de Educación Media y Superior de la ENBA MB, Bs. As., 2 de noviembre de 1970 (FD AC CEE).

Carta de la Secretaría de Estado de Cultura y Educación a la ENBA MB, Bs. As., 12 de agosto de 1969. (FD AC CEE).

Certificación de A.C de Servicios y Remuneraciones del Personal comprendido en la Caja Nacional de Previsión para el Personal del Estado y Servicios Públicos, ENBA MB, Ministerio de Cultura y Educación, Bs. As., 23 de agosto de 1976 (legajo AZC, MEN).

Certificado de Servicios de A. C., ENBA PP, Min. de Cultura y Educación, Bs. As., 9 de junio de 1980 (legajo AZC, MEN).

Certificado de Servicios de A. C., ENBA PP, Dirección General de Personal, Min. de Cultura y Educación, Bs. As., 31 de mayo de 1976 (FD AC CEE).

Constancia de trabajo A. C., ENBA MB, Bs. As., 14 de diciembre de 1967 (FD AC CEE).

Constancia de trabajo A. C., ENBA MB, Bs. As., 21 de febrero de 1962 (FD AC CEE).

Constancia de trabajo A. C., ENBA MB, Bs. As., 7 de noviembre de 1958 (legajo AZC, MEN).

Constancia de trabajo A. C., ENBA PP, Bs. As., 18 de abril de 1975 (FD AC CEE).

Constancia de trabajo A. C., ENBA PP, Bs. As., 31 de julio de 1979 (FD AC CEE).

Constancia de trabajo A. C., ENBA PP, Bs. As., 8 de noviembre de 1973 (FD AC CEE).

Constancia de trabajo de A. C., ENBA PP, Bs. As., 20 de abril de 1966 (FD AC CEE).

Constancia de Trabajo de A. C., ENBA PP, Bs. As., 8/11/1973 (FD AC CEE).

Copia de carta [a A. C.] de la ENBA MB, Bs. As., [1970] (FD AC CEE).

Copia de carta a ENBA MB de A. C., Bs. As., 20 de abril de 1976 (FD AC CEE).

Copia de carta a la Dirección ENBA MB de A. C., Bs. As., 4 de diciembre de 1972 (FD AC CEE).

Copia de carta a la Dirección General de Educación Artística de la ESBA MB, Bs. As., 2 de abril de 1968 (FD AC CEE).

Copia de carta a la Directora de Enseñanza Artística de la ENBA MB, Bs. As., 11 de junio de 1964 (FD AC CEE).

Copia de carta a la Directora General de Enseñanza Artística de la ENBA MB, Buenos Aires, 11 de junio de 1964 (FD AC CEE).

Copia de carta a la Directora General de Enseñanza Artística de la ENBA MB, Bs. As., 16 de marzo de 1964 (FD AC CEE).

Copia de carta a la Directora General de Enseñanza Artística de la ENBA MB, Bs. As., 29 de marzo de 1965 (FD AC CEE).

Copia de carta a la ENBA MB de la Dirección General de Personal, Secretaria de Estado de Cultura y Educación, Bs. As., 12 de agosto de 1969 (FD AC CEE).

Copia de carta a la Inspectora General de Enseñanza Secundaria, Normal, Especial y Superior de la ENBA MB, Bs. As., 13 de abril de 1967 (FD AC CEE).

Copia de carta a la Junta de Clasificación de Enseñanza Artística de la ENBA MB, Bs. As., 15 de diciembre de 1972 (FD AC CEE).

Copia de carta a la Supervisora Técnica de la Administración de Educación Artística de la ENBA MB, Bs. As., 24 de julio de 1972 (FD AC CEE).

Copia de carta al Director de Administración de Educación Artística de la ENBA MB, Bs. As., 25 de junio de 1969 (FD AC CEE).

Copia de carta al Director General de Enseñanza Artística de la ENBA MB, Bs. As., 20 de marzo de 1963 (FD AC CEE).

Copia de carta al Director Nacional de Educación Media y Superior de A. C., Bs. As., noviembre de 1977 (FD AC CEE).

Copia de carta al Interventor de la DGEA de la ENBA MB, Bs. As., 6 de junio de 1967 (FD AC CEE).

Copia de carta de la ENBA MB al Director General de enseñanza Artística, Bs. As., 5 de julio de 1962 (FD AC CEE).

Copia de carta de la ENBA MB al Director General de Enseñanza Artística, Bs. As., 5 de julio de 1962 (FD AC CEE).

Copia de carta de la Secretaría de Cultura y Educación a ENBA MB, Bs. As., 24 de julio de 1969 (FD AC CEE).

Copia de Decreto n°8567/61, Min. de Cultura y Educación (legajo A. C., MEN).

Copia de Dictamen n° 543, Bs. As., 1 de junio de 1965 (FD AC CEE).

Copia de Dictamen n°813, Secretaría de Estado de Cultura y Educación Junta de Clasificación de Enseñanza Artística Zona 1, Bs. As., 24 de julio de 1968 (legajo AZC, MEN).

Copia de Disposición n° 1669, Min. de Cultura y Educación, Bs. As., 14 de mayo de 1975 (legajo AZC, MEN).

Copia de Disposición n° 2330, Min. de Cultura y Educación, Bs. As., 22 de junio de 1976 (legajo AZC, MEN).

Copia de Disposición n° 2735, Dirección General de Personal, Ministerio de Cultura y Educación, Bs. As., 16 de junio de 1976 (legajo AZC, MEN).

Copia de Disposición n° 4450, Min. de Cultura y Educación, Bs. As., 13 de octubre de 1976 (legajo AZC, MEN).

Copia de Disposición sin número, Min. de Cultura y Educación, Bs. As., 13 de marzo de 1972 (legajo AZC, MEN).

Copia de Resolución n° 1558 del Min. De Educación y Justicia, Bs. As., 31 de octubre de 1962 (FD AC CEE).

Copia Disposición n° 2996, Dirección General de Personal, División de Licencias (legajo A. C., MEN).

Copia resolución n°1941, Min. de Cultura y Educación, Bs. As., 23 de mayo de 1973 (FD AC CEE).

Declaración Jurada de Carballo Aída Zulema, Dirección General de Personal Min. de Educación y Justicia, Bs. As., 23 de noviembre de 1967 (legajo AZC, MEN).

Decreto N° 1429/73, Bs. As., Min. de Cultura y Educación, 1973 (Biblioteca Nacional del Maestro).

Entrevista de la autora con Julio Flores, Bs. As., 19 de mayo de 2021.

Ficha n° 48105 A. C., Escuela Nacional de Danzas (legajo AZC, MEN).

Fichas de calificación docente A. C. en Artes Plásticas, Escuela Nacional de Danzas, 1959-1960 (FD AC CEE).

Fichas de calificación docente A. C. en Dibujo, ENBA MB, 1960-1969 (FD AC CEE).

Fichas de calificación docente A. C. en Grabado, ENBA MB, 1961-1969 (FD AC CEE).

Foja de servicios AZC, Dirección General de Personal, Ministerios de Educación de la Nación (legajo AZC, MEN).

Resolución Ministerial 994/1972, Boletín de Comunicaciones del Min. De Cultura y Educación, núm. 62, año XV, 15 de mayo de 1972, p. 16 (Biblioteca Nacional del Maestro).

1.4 Instituciones que poseen obra de la artista en Argentina

Institución	Obra y ficha técnica ⁷	Modalidad y año de ingreso
Centro de Estudios Espigas, UNSAM (CABA)	Ilustración versículo San Lucas 46.47, xilografía publicada en <i>Revista Saber Vivir</i> , Buenos Aires, núm. 117, diciembre de 1956, p. 27.	Donación Dan Arenzon (1996)
Fondo Nacional de las Artes (CABA)	<i>Autorretrato con autobiografía</i> , 1973, grabado, 1/15, 43 x 66 cm. Firma: "Aída Carballo 73"	S/d
Fundación El fogón de los arrieros (Resistencia, Chaco)	<i>La cola</i> , 1964, litografía, 39/55, 57 x 37 cm. Firma: "Aída Carballo 64"	S/d
Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (CABA)	<i>Adilardo y la fuga de los calvos</i> , 1971, aguafuerte y aguatinta, 1/20, 63 x 41 cm.	Donación Fundación Ítalo (1979), adquirido inicialmente en el Cuarto Salón Ítalo, Primer Premio grabado.
	<i>Vecinas del sur</i> , 1977, litografía iluminada, 97,5 x 47,5 cm.	Donación Jorge Glusberg (1988).
Museo de Artes Plásticas de la ciudad de Lincoln (Buenos Aires)	<i>Nylon</i> , s/d, aguafuerte.	Donación Aída Carballo (1965).
Museo de Artes Plásticas "Eduardo Sívori" (CABA)	<i>Autorretrato con narices</i> , 1964, aguafuerte aguatinta sobre papel, 49,5 x 64,5 cm. Inv.: Grabado 2119	S/d
	<i>La ciudadana</i> , S/d, aguafuerte, 36.5 x 60 cm Inv.: Grabado 972	Segundo Premio Adquisición en el Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano" (1960).
	<i>Muchacho de la esquina</i> , s/d, litografía, 48.5 x 65 cm. Firma: "Aída Carballo 77" Inv.: Grabado 2124	S/d

⁷ Los datos consignados respetan la información oficial de cada institución, salvo en los casos indicados.

	Sin título (Ilustración en el Libro <i>Suma de crónica</i> de O. Chierico), s/d, xilografía. Inv.: Grabado 2603	S/d
Museo Provincial de Bellas Artes "Emiliano Guinazú-Casa de Fader" (Mendoza)	<i>Autoridades en colectivo y una mosca</i> Firma: "Aída Carballo 1965"	S/d
Museo Provincial de Bellas Artes "Emilio Caraffa" (Córdoba Capital)	<i>Autorretrato con narices</i> , 1964, aguafuerte y aguatinta, 62,5 x 49 cm	Adquisición "Invitados" en el XVI Salón de Artes Plásticas de Córdoba (1967).
Museo Nacional de Arte Decorativo (CABA)	<i>Las vidalitas de Lamadrid</i> (Ilustración para <i>Argentina en el decir de sus payadores</i>) Inv.: 1241E	S/d
Museo Nacional de Bellas Artes (CABA)	<i>Adilardo y la fuga de los calvos</i> , s/d, aguafuerte-aguatinta, papel: 72 x 46 cm, con marco: 66 x 95 cm. Firma: "Aída Carballo" Inv.: 11534	Legado Francisco A. Gonzalez Sempere, y Susana L. Ruival (2010).
	<i>Calvos Herméticos</i> , 1971, aguafuerte, visible: 49 x 64 cm/con marco: 72 x 102 cm. Firma: "Aída Carballo 71" Inscripciones: "epreuse d' artiste" Inventario: 9384	Donación de Fundación Antorchas (1992)
	<i>El conductor y las basuras</i> , 1966, aguafuerte-aguatinta, 2/10, plancha: 63,2 x 39,8 cm, hoja: 74,5 x 44 cm. Firma: "Aída Carballo 66" Inv.: 11258	S/d
	<i>Fragmento de pasajera</i> , 1967, aguafuerte y aguatinta color, 4/10, plancha: 31,6 x 24,7 cm, hoja: 53,5 x 36,8 cm. Firma: "Aída Carballo 67" Inv.: 11257	S/d

	<p><i>Mujer sentada</i>, 1953, lápiz color, visible: 16,5 x 13,7 cm. Firma: "Aída Carballo" Inv.: 11430.</p>	Donación de Haydée Nieves y Norma Alba Carballo (1996).
	<p><i>La cola</i>, 1964, litografía, 38/55, plancha: 51,5 x 35 cm, hoja: 63 x 44 cm. Firma: "Aída Carballo 64" Inv.: 11259</p>	S/d
	<p><i>Pasajeros de colectivo</i>, 1967, aguafuerte-aguatinta, 4/10, plancha: 31,3 x 22 cm., hoja: 50 x 32,5 cm. Firma: "Aída Carballo 67" Inv.: 11429</p>	S/d
	<p><i>Pasar con pelos</i>, s/d, grabado-gofrado, 35 x 54 cm. Firma: "Aída Carballo" Inv.: 11533</p>	Legado Francisco A. Gonzalez Sempere, y Susana L. Ruival (2010).
Museo Nacional del Grabado (CABA)	<p><i>De los amantes</i> (Ilustración en carpeta <i>Voz y signo</i>), 1963, litografía, 24/100, grabado: 24,0 x 16,0, papel: 30,0 x 20,0 cm Firma: "Aída Carballo 63" Inv.: 7216/2</p>	S/d
	<p><i>De los amantes</i>, 1965, litografía, 53/500, grabado: 14,0 x 13,5 cm, papel: 22 x 20,3 cm Firma: "Aída Carballo 65" Inv.: 3128</p>	S/d
	<p><i>Deteneos: entráis en la morada de Caballero</i>, 1963, aguafuerte-aguatinta, grabado: 49,3 x 31,2, papel: 56,0 x 39 cm Firma: "Aída Carballo 1963" Inv.: 69</p>	S/d
	<p><i>El sueño de la muñeca</i>, 1975, xilografía, 4/100, grabado: 32,5 x 25,0, papel: 47,5 x 32 Firma: "Aída Carballo 75" Inv.: MNG 3354</p>	S/d
	<p><i>La luciérnaga</i>, 1950, xilografía, grabado: 11,5 x 13,5 cm Inv.: 3151</p>	S/d
	<p><i>La sospecha</i>, 1969, xilografía, grabado: 26,0 x 18,0 cm, papel: 47,3 x 32,3 cm</p>	S/d

	Firma: "Aída Carballo 69" Inscripciones: "Para el Museo del Grabado" Inv.: 2506	
	<i>Las vidalitas de Lamadrid</i> (Ilustración para <i>Argentina en el decir de sus payadores</i>), 1978, xilografía, grabado: 38,8 x 26 cm, papel: 44 x 31,5 cm Firma: "Aída Carballo 79" Inv.: 6406-10 ⁸	S/d
	<i>Muchachos de esquina</i> , 1977, litografía, grabado: 60,5 x 47,5 cm, papel: 66,5 x 50,3 cm Inv.: MNG 5998	S/d
	<i>Vecinas del sur</i> , 1977, litografía, 1977, grabado: 61,5 x 48 cm, papel: 66,5 x 51 cm Inv.: MNG 5999	S/d
	<i>Sin título</i> [retrato masculino con pesa], 1978, xilografía, grabado: 23,0 x 16,5 cm, papel: 31,3 x 20,3 cm Inv.: 3651	S/d
	<i>Sin título</i> [rostros de perfil en interior de colectivo], 1972, xilografía, grabado: 32,0 x 21,0 cm, papel: 34,8 x 27,7 cm. Inv.: MNG 2508	S/d
	[<i>Ilustración San Lucas 46.47</i>], 1956, xilografía, grabado: 35,0 x 25,0 cm Firma: Iniciales en la plancha Inv.: 8080, 8081, 8082, 8083, 8084 (5 ejemplares) ⁹	S/d
	<i>Un gato recostado sobre sus patas</i> , 1972, xilografía, grabado: 25,5 x 37 cm; papel: 31,5 x 41,0 cm Inv.: 2507 ¹⁰	S/d
MPBA Emilio Pettoruti (La Plata)	<i>La calle, el corazón y la lluvia</i> , 1948, aguafuerte y aguatinta	S/d
	<i>Pasar con pelos</i> , 1961, grabado técnica mixta	S/d
MPBA Rosa Galisteo de Rodríguez (Santa Fe)	<i>Autoridades en colectivo y una mosca</i> , 1966, aguafuerte-aguatinta, 63,5 x 39,0 cm. Inv.: 1748	Premio Adquisición "Ministerio de Educación y Cultura", sección

⁸ Texto de León Benaros. Xilografías de Américo A. Balan, Aída Carballo, Albino Fernández, Norberto Onofrio, Víctor L. Rebuffo/ y Luis Seoane.

⁹ Xilografía impresa de taco original publicada en Saber Vivir, navidad 1956.

¹⁰ Título descriptivo otorgado por el MNG.

		grabado, en el XLIV SN de Mayo del MPBA (1967).
	<p><i>Departamento F</i>, 1962, aguafuerte y aguatinta, 2/6, 62,0 x 40,0 cm.</p> <p>Firma: "Aída Carballo 1962"</p> <p>Inv.: 1660</p>	Premio Adquisición "Museo Provincial de Bellas Artes", sección grabado, en el XL SN de Mayo del MPBA (1963).
Palacio Nacional de las Artes-Palais de Glace (CABA)	<p><i>Autorretrato con narices</i>, 1964, aguafuerte-aguatinta, 105,0 x 75,0 cm</p> <p>Inv.: G 500-79/72</p>	Premio de Honor Ministerio de Educación y Justicia en el LIII SN de Artes Plásticas (1964).
	<p><i>Árboles</i>, 1955, lápiz, 17,0 x 14,8 cm</p> <p>Inv.: D 500-52/78</p>	Adquisición por Actuación 3606/97 Resolución 3026/98 y 1015/99.
	<p><i>Figuras en el patio</i>, 1955 lápiz, 35,5 x 26,5 cm</p> <p>Inv.: D 500-52/79</p>	Adquisición por Actuación 3606/97 Resolución 3026/98 y 1015/99.
	<p><i>Mujer sentada sobre un banco</i>, 1955, lápiz, 23,5 x 16,0 cm</p> <p>Inv.: D 500-52/76</p>	Adquisición por Actuación 3606/97 Resolución 3026/98 y 1015/99.
	<p><i>Mujer sentada</i>, 1955, lápiz, 23,8 x 16 cm</p> <p>Inv.: D 500-52/77</p>	Adquisición por Actuación 3606/97 Resolución 3026/98 y 1015/99.

En el extranjero¹¹

Institución	Obra y ficha técnica	Modalidad y año de ingreso
Museum of Modern Art (Nueva York)	<i>Autorretrato con narices</i> , 1964, aguafuerte-aguatinta, 83.9 x 59.4 cm	Adquirido por el Fondo Interamericano (1968)
Oas Art Museum Of The Americas (Washington DC)	<i>Hacete Rulos María</i> , 1968, aguafuerte coloreado, prueba de artista, 64,77 x 41,91 cm	Adquiridos tras la exposición individual realizada en la galería de la OEA (1976)
	<i>Autorretrato con autobiografía</i> , 1973, aguafuerte, 10/15, grabado: 40,64 x 63,5 cm	
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, España)	<i>Hacete rulos María</i> , 1968, aguafuerte-aguatinta, 64,5 x 41,5 cm Inv.: AS05793, Arte gráfico	S/d

¹¹ En distintos Curriculums Vitae Aída Carballo ha consignado la presencia de obra suya en otros museos europeos: Museo de Bellas Artes (Varsovia), Museo Bellas Artes (Belgrado) y el Museo de Arte Contemporáneo (Skopje), institución que le escribió a la artista solicitando la donación de obra. Sin embargo, posiblemente debido a los cambios de nombres de las instituciones, hasta el momento no se ha podido corroborar que las estampas formen parte de otras colecciones que las mencionadas en el cuadro.

1.5 Detalles de préstamos en consignación y venta de su obra a través de galerías¹²

Fecha	Institución / Persona	Obras ¹³	Valor	Tipo de transacción
11/12/1964	Proar s.a.c.	<i>La cola</i> , litografía	S/d	Recepción de obras
		<i>La cola</i> , litografía		
		<i>Quieta meditación</i> , litografía		
		<i>La loca cabeza de Tito</i> , aguafuerte		
		<i>Bailarina</i> , aguafuerte		
07/05/1965	Proar s.a.c.	<i>Bailarina</i> , aguafuerte	\$ 2800	Venta
17/11/1965	Proar s.a.c.	S/d	\$ 6000	Entrega a cuenta de venta de obras
30/12/1965	Proar s.a.c	R. Waismann	\$ 14650	Venta
		J. Malnow		
		J. Timersan		
		D. Tujansbi		
21/01/1966	Proar s.a.c.	Carpeta <i>De los locos</i>	\$ 10500	Venta
08/02/1966	Proar s.a.c.	Carpeta <i>Los Amantes</i> 12/20	\$ 30000 (Precio costo)	Recepción de obra
		Carpeta <i>Los Amantes</i> 7/20	\$ 20000 (precio costo)	
		Carpeta <i>Los Locos</i>	\$ 15000 (precio venta)	
10/02/1966	Proar s.a.c.	Carpeta <i>De los Amantes</i> 2/20	\$ 30000	Venta
12/02/1966	Benzac art	<i>Parada del 39</i> , tinta litográfica	\$ 8000 (precio para el público)	Recibo en consignación
		<i>Amantes en el</i> [ilegible], lápiz litográfico	\$3200 (precio para el público)	

¹² Todas las ventas, préstamos y pagos corresponden a documentación resguardada en dos de los fragmentos del archivo personal de Aída Carballo: el resguardado en el Centro de Estudios Espigas (FD AC, CEE) y el conservado por el heredero de las hermanas Carballo. Por lo tanto, no representan la totalidad de ventas de obra de la grabadora. En efecto, en 1980 en una entrevista declara que la Gordon Gallery es quien tiene en ese momento su obra, sin embargo, no se han encontrado recibos de pago de transacciones realizadas con dicha galería. Cf. Orlando Barone, "Un encuentro con...", *op. cit.*, p. 79.

¹³ Las obras y sus datos se consignan tal como figuran en las fuentes primarias relevadas.

		<i>Manzanas en el Río,</i> lápiz litográfico	S/d	
		<i>Negro de los amantes,</i> lápiz litográfico	\$ 10000 (precio para el público)	
		<i>Carpeta De los locos,</i> 23/50.	\$ 15000 (precio para el público)	
28/06/1966	Proar s.a.c.	<i>Carpeta De los Amantes,</i> 7/20	\$ 20000	Venta
15/09/1966	Proar s.a.c	<i>Carpeta De los Amantes,</i> 12/20	\$ 20000	S/d
24/01/1967	Benzac art	<i>Mónica y el collar,</i> dibujo	\$ 50.000 (precio neto para el artista)	Recibo en consignación
		<i>Lo cola,</i> litografía	\$ 10.000 (precio neto para el artista)	
27/03/1967	[Firma Ilegible]	<i>El conductor,</i> grabado	\$ 35000	Recibo en consignación para EE. UU.
		<i>Autoridades,</i> grabado	\$ 35000	
		<i>Fragmento de pasajera,</i> grabado	\$ 20000	
		<i>Pasajeros,</i> grabado	\$ 20000	
		<i>Hombrecitos (¿),</i> grabado	\$ 20000	
20/05/1967	Galería Carillo	<i>El señor entra en la casa de los locos,</i> litografía, n°26	\$ 20000	Recibo en consignación
		<i>Tierra, flor y dulce</i> [ilegible], litografía, n°26	\$ 20000	
		<i>La luz y la voz,</i> litografía, n°26	\$ 20000	
		<i>Quieta meditación,</i> litografía, n°26	\$ 20000	
		<i>La lombriz es una pariente leve de la locura,</i> litografía, n°26	\$ 20000	
		<i>Las extrañas voces de la morada de los locos,</i> litografía, n°26	\$ 20000	
02/05/1967	Ruth Benzacar	<i>Autoridades en colectivo</i>	\$ 24500	Venta

			<i>El conductor</i>	\$ 24500	
20/06/1967	Benzac art		1 <i>Meditativa</i> , cuadro cerámica	\$ 140000 (precio al público)	Venta
			1 <i>Autoridades en colectivo</i> , aguafuerte	\$ 36000 (precio al público)	
			1 <i>Autorretrato</i> , aguafuerte blanco y negro	\$ 40000 (precio al público)	
			1 Carpeta <i>De los locos</i>	\$ 20000 (precio al público)	
			2 Carpeta <i>De los amantes</i>	\$ 30000 (precio al público)	
12/07/1967	Benzac art		<i>Autoretrato</i>	\$ 28000	Venta
			<i>Carpeta de los Locos</i>	\$14000	
			<i>Autoridades en colectivo</i>	\$ 25200	
19/07/1968	Perla Figari	Enrique Nagel	<i>Autoretrato con narices</i> , prueba de artista	\$ 60000	Venta
		Lovell Jarvis	<i>Autorretrato con narices</i> , 9/10	\$ 54000	
		Augusto Gómez Gavez	<i>Pasajeros de pie</i>	\$ 30000	
		José Salvajejus	<i>Pasajera con aro</i> , 4/5	\$10000	
		Stanley Davis	<i>Los amantes</i> , 22/25	\$ 28000	
		Bernardo Debenedetti	<i>La cola</i> , 42/55	\$ 20000	
		Jack Lackner	<i>La cola</i> , 43/55	\$ 20000	
		Mónica Furman	<i>La cola</i> , 35/55	\$ 10000	
02/08/1968	Sra. Perla Figari	José Salvajejus	<i>Pasajera con aro</i> , 4/5	\$ 30000	Venta
		Alejandro Shaw	<i>La cola</i> , 21/25	\$ 20000	
		Dra. S. de Pribluda	<i>La cola del 39</i> , 5/10	\$ 15000	
07/08/1968	Galería Perla Figari	Mónica Furman	<i>La cola</i> , 35/55	\$ 10000	Venta
		Arturo Bullrich	<i>Pasajera del 55</i>	\$ 63000	
12/08/1968	Galería Perla Figari		<i>La terminal</i> , Témpera	\$ 35000	Venta
			<i>Pasajero sumiso</i> , dibujo a lápiz	\$ 28000	
			<i>Autoridades en colectivo y una mosca</i> , grabado	\$ 35000	
			Carpeta de <i>Los Amantes</i> , litografía	\$ 56000	

			Carpeta de <i>Los Locos</i> , litografía	\$ 35000	
			<i>Pasajera con gorro de lana</i> , grabado	\$ 28000	
			<i>Pasajera con gorro de lana</i> , grabado	\$ 28000	
			<i>Pasajera con aro</i> , heliograbado	\$28000	
			1 Litografía de la carpeta <i>Los locos</i>	\$ 17500	
			2 Litografías de la carpeta de <i>Los Amantes</i>	\$ 24500	
			1 Litografía de la carpeta de <i>Los Amantes</i>	\$ 17500	
			<i>Fragmento de pasajera</i> , 3/10	\$ 21000	
			<i>La cola</i>	\$ 14000	
16/08/1968	Galería Perla Figari	Sr. Augusto Gómez Galvez	<i>Pasajeros sentados</i>	\$ 20000	Venta
		Sra. Sara Neuman	<i>Pasajera esperando</i>	\$ 10000	
11/09/1968	Galería Perla Figari		<i>Pasajeros sentados</i>	\$ 14000 (pago tercera cuota)	Venta
12/09/1968	Galería Perla Figari		<i>Pasajera esperando</i>	\$ 10500 (pago segunda cuota)	Venta
26/09/1968	Sra. Perla Figari (Galería Perla Figari)		<i>La cola</i> , 44/55	\$ 14000	Venta
08/10/1968	Sra. Perla Figari (Galería Perla Figari)		<i>La cola</i>	\$ 14000	Venta
14/10/1968	Benzac art		<i>Mónica y el collar</i> , litografía	\$ 30000	Pago a cuenta
14/10/1968	Benzac art		<i>No hagan olas</i> , 3/15, barniz blando, aguafuerte, tec. Mixta 0,65 x 0,42	\$ 50000 (precio al público)	Recibo en consignación
			<i>Hacete rulos María</i> , aguafuerte, aguatinta, entintado a la pupé, 0,65 x 0,42	\$ 70000 (precio al público)	
			<i>Pasajeros sentados</i> , témpera, 0,65 x 0,42	\$ 200000 (precio al público)	
			<i>La terminal</i> , témpera, 0,65 x 0,42	\$ 50000 (precio al público)	
28/10/1968	Sra. Perla Figari (Galería Perla Figari)		<i>De la noche</i> , litografía de la serie <i>Los amantes</i>	\$ 24500	Venta

			<i>Pasajera Esperando</i>	\$ 7000 (tercer cuota)	
17/12/1968	Ruth Benzacar (Benzacar art)		<i>Mónica y el collar,</i> litografía	\$40000	Venta
26/12/1968	Sra. Perla Figari (Galería Perla Figari)		<i>Pasajeros de pie</i>	\$49000	Venta
			<i>La cola</i>		
			<i>Fragmento de pasajera</i>		
02/01/1969	Sra. Perla Figari (Galería Perla Figari)		<i>De la mecedora,</i> litografía, 24/25	\$24.500	Venta
16/08/1969	Sra. Perla Figari (Galería Perla Figari)	Sara Neuman	<i>Pasajera esperando</i>	\$10000	Venta
		Augusto Gómez Galvez	<i>Pasajeros sentado</i>	\$20000	
04/10/1969	Centro de arte Integra		<i>Conductor y las basuras,</i> aguafuerte-aguatinta, 100 x 60 cm	\$60000 (precio al público)	Recibo en consignación
14/07/1973	Gradiva		<i>Pasajera con aro,</i> aguafuerte, 3/5	\$900 (precio netos)	Recibo en consignación
			<i>De los Amantes,</i> aguafuerte, 24/25	\$450 <pre> precio netos) </pre>	
			<i>Xenobia,</i> xilografía, 4/15	\$500 <pre> precio netos) </pre>	
			<i>Fuga de los Calvos,</i> aguafuerte	\$1050 <pre> precio netos) </pre>	
			<i>La cola,</i> dibujo 1963	\$2000 <pre> precio netos) </pre>	
			<i>De los amantes,</i> prueba de artista	\$250 (precio netos)	
			<i>De los amantes,</i> prueba de tiraje	\$350 (precio netos)	
			<i>Serie del colectivo,</i> dibujo coloreado 1964	\$ 450 (precio netos)	
			<i>Pasajero en colectivo,</i> aguafuerte, 5/10 1967 (Museo de Arte Moderno de New York)	\$ 650 (precio netos)	
01/10/1973	Gradiva		<i>[Cenaculo?] cultural,</i> dibujo color lápiz, 3 x 4	\$ 5000	S/d
			<i>Lápiz,</i> dibujo para [cantos?]	\$ 2500	
26/11/1973	Gradiva		<i>El niño que sabía,</i> dibujo n°38	\$ 2000	Venta

		<i>Mujeres comiendo tallarines</i> , grabado, n°11	\$ 1400	
		<i>Beatriz</i> , grabado fuera de catálogo	\$ 400	
		<i>Composición</i> , aguafuerte	\$ 500	
		<i>Hombrecitos</i> , grabado n°8	\$ 500	
		<i>Amantes</i> , litografía	\$ 450	
		<i>Locos</i> , litografías	\$ 900	
		<i>Otro crimen de la muñeca</i> , dibujo n°12	\$ 700	
		<i>Mi pepa</i> , grabado fuera de catálogo	\$ 400	
		<i>Estudiantes</i> , dibujo n°9	\$ 3000	
11/1973	Gradiva	<i>Prudencia ética</i> , dibujo	\$ 2000	Venta (algunos cobrados en cuotas)
		<i>El muchacho y la [¿picona?]</i> , dibujo	\$ 2000	
		<i>El niño que ya sabía</i> , dibujo	\$ 200	
		<i>Estudiantes</i> , dibujo	\$ 300	
		<i>Hotel Pensión</i> , dibujo	\$ 2000	
		<i>La muñeca criminal</i> , dibujo	\$ 2000	
		<i>Otro crimen de la Muñeca</i> , dibujo	\$ 2000	
		<i>Love my love</i> , dibujo	\$ 1500	
		<i>Composición</i> , aguafuerte	\$1000	
		<i>Grabado del símbolo</i> , grabado	\$ 2550	
		<i>Hombrecito</i> , grabado	\$ 500	
		<i>Xenobia</i> , grabado	\$ 400	
		<i>Beatriz</i> , grabado	\$ 400	
		<i>Serie de los amantes</i> , grabado	\$ 450	
		<i>Serie de los locos</i> , grabado	\$ 900	
		<i>La loca cabeza de Tito</i> , grabado	\$ 2000	
		<i>Mi pepa</i> , grabado	\$ 400	
06/12/1973	Gradiva	<i>Composición</i> , aguafuerte	\$500 (saldo)	Venta
		<i>Otro crimen de la muñeca</i> , dibujo	\$650 (a cuenta)	
		<i>La loca cabeza de Tito</i>	\$2000 (precio total)	
		<i>La muñeca criminal</i> , dibujo	\$700 (seña)	
		<i>Xenobia</i>	\$420	
31/01/1974	Gradiva	<i>Serie de los locos</i> , litografía (enmarcada)	S/d	Devolución de obras

		<i>Los niños</i> , grabado color (enmarcada)		
		<i>Benito Dios te mira</i> , grabado (enmarcada)		
		<i>La ciudadana</i> , grabado (enmarcada)		
		<i>La radicheta</i> , aguafuerte (enmarcada)		
		<i>Fragmento de pasajera</i> (enmarcada)		
		<i>Los Placidos seres meditan</i> (enmarcada)		
		<i>La loca cabeza de Tito</i> (enmarcada)		
		<i>El autor</i> (enmarcada)		
		<i>El [ilegible]</i> , dibujo (enmarcada)		
		Composición, aguafuerte		
01/04/1974	Galería de arte Aquel Lugar	<i>Mi pepa</i> , linografía, 37 x 25	\$ 710 (precio al público)	Recibo en consignación por dos meses
		<i>Xenobia</i> , linografía, 37 x 25	\$ 710 (precio al público)	
13/09/1974	Gradiva	1 Carpeta <i>de los locos</i> , litografía	\$ 3000	Recibo en consignación para venta
		Hagan olas, 3/5, aguafuerte 1968	\$ 3500	
		<i>Autoretrato con autobiografía</i> , aguafuerte	\$ 3000	
		<i>El conductor y las basuras</i> , aguafuerte	\$ 3000	
15/03/1976	Gradiva	<i>Autoretrato con biografía</i> , 9/15	U\$S 75	Venta
		<i>Autoretrato con biografía</i> , 10/15	U\$S 75	
		<i>Autoretrato con biografía</i> , 11/15	U\$S 75	
		<i>Squasso</i> , 5/15	U\$S 75	
		<i>Squasso</i> , 6/15	U\$S 75	
18/04/1977	Graciela Zar	<i>Bailarina</i>	\$ 12000	Venta
		<i>Hacete rulos María</i>	\$ 6200	
29/05/1981	Galería Guettiérrez y Aguad y Domingo Biffarella	<i>Levitantes con naturaleza muerta</i> , serigrafía	U\$S 350	Venta
		<i>La luz y la voz</i> , litografía	U\$S 1000	
		<i>El conductor y las basuras</i> , técnica combinada	U\$S 1000	

		<i>Muchachos de esquina,</i> litografía	U\$S 500	
		<i>Vecinas del Sur,</i> litografía	U\$S 500	
		<i>Los niños que fueron al mar,</i> aguafuerte	U\$S 500	
		<i>Las extrañas voces de la morada de los locos,</i> litografía	U\$S 1000	
		<i>Muchacha de patio,</i> grabado a la goma	U\$S 1300	
		<i>Chico de patio,</i> grabado a la goma	U\$S 1000	
		<i>No hagan olas,</i> técnica combinada	U\$S 1000	
		<i>Autorretrato con autobiografía,</i> aguafuerte	U\$S 1000	
		<i>Departamento F,</i> aguafuerte	U\$S 1000	
		<i>Estudiantes,</i> grafito	U\$S 1500	
		<i>Buenos Aires ayer,</i> grafito	U\$S 1500	
S/d ¹⁴	Benzact art	<i>Autoridades en Colectivo</i>	\$ 25200	Venta

1.6. Actividades como ilustradora

1947

9 ilustraciones para el libro *Los niños que se fueron al mar* de Nicolás Olivari.

1952

Ilustración Versículo Lucas 46.47 en xilografía para Saber Vivir.

1965

3 cincografías –aguafuertes en relieve- para el libro *Beatrixes* de César Fernández Moreno, Ed. Est. e impresor Francisco a. Colombo.

1966

Trabaja con el director televisivo Teobaldo Marí. Primero realiza los dibujos en blanco y negro correspondientes a *Buenos Aires dese 70 años atrás* de José A. Wilde. Luego ilustra, en acuarela y a color, *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez. Sus imágenes serán usadas para para el ciclo de “Espectáculos Audiovisuales” del FNA, televisado durante 1966 por LS 84 TV Canal 11 de Buenos Aires.

¹⁴ La dirección del recibo que da cuenta de la transacción es la de la primera etapa de la galería, antes de su mudanza a Talcahuano en 1975. Cf. Recibo a A. C. de Ruth Benzacar, s.f. (FD AC, CEE).

Realiza 4 aguafuertes para el libro *Hoy cumplo veinte años* de Eugenio Evtuchenko, Edición Los Caniches.

Realiza 1 litografía y 1 xilografía para la carpeta-revista n°1 *Voz y signo* (Carballo junto a Rodríguez Ponce Claudio), editorial Madera sobre Madera.

Realiza aguafuertes en relieve para *Los milagros invasores* de Francisco Tomat-Guido, editorial Nexo, Est. E imprime Francisco Colombo.¹⁵

1967

Realiza dibujos a color para el registro cinematográfico de los cuentos “El hambre”, “El primer poeta” y “La sirena” de Manuel Mujica Lainez.

Se publica una edición extraordinaria de la revista Artes y Letras Argentinas con veinte poetas y veinte grabadores nacionales, como autores e ilustradores. Además de un grabado de Carballo, participaron: José Rueda, María Cristina Gómez, Julio L. Muñeza, Alda María Armagni, Reina Kochasiam, Pompeyo Audivert, Alberto J. Borzone, Fernando López Anaya, Norberto Onofrio, Albino Fernández, Alicia Benítez, Daniel Zelaya, Roberto Páez, Laico Bon, Zygro, Ricardo Tau, Américo Balán, Alfredo de Vicenzo y Antonio Berni.

1967- 1985

Realiza ilustraciones para la sección de literatura del diario *La Nación*.

1974

Ilustra Poemas de Carlos Mastronardi -iniciativa de Juan Osvaldo Viviano y Samuel César Paluí-.

1975

Se publica su ilustración de “Dos cuentos de Silvina Ocampo y un juicio de Jorge Luis Borges La música y el destino” en *La opinión Cultural* (24/08/1975).

Su témpera *El alza de la papa* se publica en el fascículo *La témpera*, cuya autora es también Carballo, del Centro Editor de América Latina (el fascículo corresponde al número 20 de la serie *Pueblos, hombres y formas en el arte*).

1979

Realiza 9 aguafuertes para *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, editado por la Sociedad de Bibliófilos Argentina.

Una reproducción de su xilografía *La sospecha* se usa como tapa de *Cuadernos de la historia de la literatura argentina. Capítulo 32. El folletín. Eduardo Gutiérrez*, del Centro Editor de América Latina.

1980

Ilustra *Automarginada* libro de poesía de Emma de Cartosio.

¹⁵ En total la edición tiene 13 aguafuertes, no se tienen datos de cuantos fueron realizados por Carballo y cuántos por Roberto paez.

1982

Participa de una mesa “La ilustración de textos literarios” junto a Raúl Alonso, Líbero Badií, Juan Carlos Benitez, Romualdo Brughetti y Basilo Uribe patrocinada por La Nación y organizada por la Sociedad de Distribuidores de Diarios, Revistas y Afines.

1983

Realiza dos ilustraciones para el Martín Fierro en una edición popular de fascículos, publicada en Uruguay.

1984

Ilustra el afiche para la denominada Semana de la Cultura de la Resistencia -realizada del 10 al 17 de junio, auspiciada por el Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional.

Otras ediciones con sus ilustraciones**1985**

Mirta Ripoll realiza las tiradas de los dos aguafuertes realizados por Carballo para ilustrar *El mundo poético* de Braulio Arenas, en los talleres artesanales de Ediciones Dos Amigos.

Una reproducción de su xilografía *La sospecha* se usa como tapa de *Cuadernos de literatura argentina. Capítulo 3. El escritor y la industria cultural*, del Centro Editor de América Latina.

1992

Se termina de imprimir la edición de *Misas Herejes- La Canción del Barrio* de Evaristo Carriego con doce ilustraciones que habían sido grabadas al aguafuerte en 1964 por Carballo y que fueron impresas por Mirta Ripoll en los talleres artesanales Dos Amigos (Paluá Editor).

1994

Se termina de imprimir *Last Reason* de Enrique González Tuñón para cuya edición Carballo había hecho la figura del “Guapo”.

2021

La editorial Edhasa reedita *Misteriosa Buenos Aires* de Manuel Mujica Láinez con las ilustraciones de Aída Carballo.

1.7 Exhibiciones de la obra de Carballo post-mortem

Año	Evento	Fecha y lugar	Obras ¹
1986	Muestra <i>Aída Carballo Grabados-Dibujos</i>	13/06/1986 – 15/07/1986 Galería de Arte Giacomo Lo Bue (CABA)	<i>El tiempo detenido en la idea.</i> <i>La cola.</i> <i>Autorretrato con narices.</i> <i>Mujeres comiendo tallarines.</i> <i>Las extrañas voces en la morada de los locos.</i>
	Muestra <i>Muñecas, los sueños recobrados</i>	11/07/1986 – ¿?/08/1986 Galería de Arte El Mensaje (CABA)	[Dibujos y grabados de Aída Carballo]
	Muestra <i>La ciudad. Pinturas y grabados</i> Organizada por el Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” en adhesión a la 14 ^a conferencia general del Consejo Internacional de Museos	10/1986 Galería Miro (CABA)	<i>El conductor</i> , 1967, aguafuerte-aguatinta.
1987	Muestra <i>Grabadores Argentinos</i>	07/07/1987 – S/d MEC (Córdoba)	<i>Autorretrato con narices</i> , 1964 aguafuerte-aguatinta,
	Muestra <i>Aída Carballo exposición homenaje</i>	05/08/1987- 22/08/1987	S/d

¹ Las obras y sus datos se consignan tal como figuran en las fuentes relevadas respetando las clasificaciones por series dadas en cada caso, así como los títulos exactos.

	Durante el evento se realizó una presentación del libro de Alberto Perrone <i>Aída Carballo, una mirada sobre la tapia de la locura</i> , con una mesa redonda en la que participaron: Rosa Faccaro, Jannine Rogés, Rodolfo Alonso, Osvaldo Attila, Rubén Vela, Gregorio Gordon y Carlos A. Pérez.	Galería de Arte Forma- Sociedad de Argentina de Artistas Plásticos (CABA)	
1988	Muestra <i>Dos épocas del grabado argentino</i>	S/d Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” (CABA)	<i>Quieta meditación</i> , litografía. <i>La lombriz es una pariente pobre de la locura</i> , litografía. <i>Las pieles se agreden</i> , aguafuerte.
1989	Muestra Homenaje	04/1989 Palacio San Miguel (CABA)	S/d
1990	Muestra homenaje	S/d Planta baja del FNA (CABA)	S/d
1992	Exposición colectiva <i>El grabado Social y Político en la Argentina del siglo XX y XXI</i>	S/d MAMBA (CABA)	S/d

	Exposición <i>El legado de Aída</i>	24/08/1992 – 23/09/1992 Galería H. y H. Borgiano (CABA)	Retratos a lápiz, obras nunca expuestas (de 1921 a 1985) de colección privada. 22 dibujos, 1 acuarela y 1 aguafuerte (<i>Autoretrato con narices</i>).
1996	Exposición <i>Aída Carballo</i> Curador: Jorge Glusberg Curadora adjunta: Norma Bessouet	09/10/1996 – 17/11/1992 MNBA (CABA)	<i>Personaje de la colina</i> , dibujo a lápiz y lápiz color <i>Autorretrato</i> , dibujo a lápiz <i>Autorretrato con autobiografía</i> , dibujo a lápiz <i>Paciente del moyano</i> , dibujo a lápiz <i>El niño que sabía</i> , dibujo a lápiz ²
1997	Muestra <i>Rescatando Importantes Obras de la colección del Museo Caraffa III Retratos</i>	04/06/1997– 29/06/1997 MEC (Córdoba)	<i>Autorretrato con narices</i> , aguafuerte-aguatinta, 63 x 49 cm
	Exposición <i>Los 60 en la Argentina</i>	¿?/1997 Centro Cultural Recoleta y Vermeer Galería de Arte (CABA)	<i>Composición</i> , tinta, 0,35 x 0,26 cm.
1998	Muestra <i>La mujer en las artes visuales</i> Se organizó como parte del Ciclo Femenino/Plural en conmemoración del día de la mujer. Se exhibieron	S/d MNBA (CABA)	S/d

² No se ha encontrado un listado completo de las obras exhibidas.

	obras de 46 artistas mujeres.		
2000	Aída Carballo homenaje en la I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana	11/2000 H. y H. Boggiano Galería de Arte (CABA)	S/d
2001	Muestra <i>Autorretrato</i> en adhesión al Día Internacional de la Mujer	14/03/2001 – 02/03/2001 Centro Cultural Borges (CABA)	Obra de 131 artistas. Además de Carballo: Annemarie Heinrich, Azul Ceballos, Raquel Forner, Aída Carballo, Yente, Martha Peluffo, Alicia Penalba, Noemí Gerstein, Grete Stern, Liliana Maresca, Silvia Young, entre otras
2003	Muestra <i>29 Pintores, Escultores y Grabadores</i>	10/12/2003 – 08/03/2004 Pabellón de las Bellas Artes, Universidad Católica Argentina (CABA)	<i>Las pieles se agreden</i> , aguafuerte, 4/20, 48 x 30 cm. <i>Deteneos, entráis en la morada del caballero</i> , 1963, aguafuerte, aguainta, 49 x 30 cm.
2004	Exposición <i>Xilografías de Artistas Argentinos</i>	24/02/2004 – S/d Museo de Arte Religioso Juan de Tejeda (Córdoba)	Ilustración versículo San Lucas 46.47, xilografía (publicada en <i>Revista Saber Vivir</i> , Buenos Aires, núm. 117, diciembre de 1956, p. 27).
2004 2005	Exposición itinerante <i>Arte Argentino del siglo XX</i> Organizada por el Instituto Cultural (Gob. de la Pcia. de Buenos Aires), la Agencia Córdoba Cultura y la Secretaría de	¿?/04/2004 - ¿?/05/2004 S/d (La Plata) ¿?/06/2004- ¿?/07/2004 S/d (Córdoba)	S/d S/d

	Cultura (Gob. Pcia. de Santa Fe), con obras de la Colección del MPBA “Rosa Galisteo de Rodríguez” de Santa Fe.		
	Muestra <i>Gráfica del Encuentro</i> , dedicada a dos mujeres artistas: Aída Carballo y Dolores Montijano (española)	21/04/2005 – S/d Palais de Glace (CABA)	S/d
2008	<i>Surrealismo Argentino Presencia y avatares</i>	S/d Pabellón de Bellas Artes Pontificia Universidad Católica Argentina (CABA)	<i>El sueño de la muñeca</i> , 1975, dibujo para grabado, 33 x 25 cm. <i>Buzón</i> , grabado 9/10, 24 x 16 cm <i>La sospecha</i> , 1969 (ilustración para el cuento Poe El reloj revelador), grabado 209/500, 27 x 19 cm. <i>La alegría de Beatriz</i> , grabado 9/10, 24 x 16 cm <i>Autoretrato con capelina</i> , crayon, 37 x 22 cm.
2009-2011	Exposición <i>Aída Carballo (1916-1985) Entre el sueño y la realidad</i> Curada por Gabriela Vicente Irrazábal.	18/06/2009 – 22/08/2009 Espacio de Arte Fundación OSDE (CABA) 05/11/2009 – 30/11/2009 MPBA Juan Yaparí (Misiones) 02/07/2010 – 01/08/2010	De la serie Los Locos: 15 Bocetos realizados durante la internación. <i>El señor Señor entra en la casa de los locos</i> , 1963, litografía, 1/50, 44 x 29 cm. <i>La lombriz es una pariente leve de la locura</i> , 1963, litografía, 1/50, 44 x 29 cm. <i>La luz y la voz</i> , 1963, litografía, 1/50, 43 x 29 cm. <i>Quieta meditación</i> , 1963, litografía, 1/50, 44 x 26 cm. <i>Tierna flor y dulce brisa</i> , 1963, litografía, 1/50, 44 x 29 cm. De la serie Los Amantes: <i>Chicas paseando</i> , 1952, lápiz color s/papel, 41 x 56 cm. <i>Mujeres comiendo tallarines</i> , 1959, aguafuerte y aguainta, prueba de artista, 58 x 40 cm. <i>Azotea</i> , 1968, lápiz y acuarela s/papel, 49 x 35 cm. <i>Departamento F</i> , 1963, aguafuerte y aguainta, 68 x 41 cm. Serigrafías: <i>Estamos en la cosa</i> , 1981, serigrafía color, 45/45, 64 x 45 cm. <i>La Pareja</i> , 1981, serigrafía color, 5/15, 68 x 54 cm. <i>Los dos</i> , 1981, serigrafía color, 77 x 52 cm.

	Museo de Arte Contemporáneo de Salta (Salta)	6 Bocetos preliminares. <i>De los amantes en el jardín</i> , 1965, litografía, 17/20, 43 x 28 cm. <i>De los amantes en la mecedora</i> , 1965, litografía, 17/20, 43 x 28 cm.	Misteriosa Buenos Aires: <i>Misteriosa Buenos Aires</i> , 1967, dirección: Teobaldo Marí VHS – Color, duración: 15' (adaptación de la obra homónima de Manuel Mujica Láinez, ilustraciones especialmente creadas por A. C.) S/t [Hombre llorando], 1966, ténpera y tinta s/cartón, 50 x 34 cm. S/t [Beso], 1966, ténpera y tinta s/cartón, 34 x 50 cm. S/t [Hombre acostado de espalda], 1966, acuarela s/papel, 47,5 x 33 cm. S/t [Fogata], 1966, acuarela s/papel, 32 x 47,5 cm.
	03/07/2015 – 26/07/2015 Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (Tandil)	<i>De los amantes en la noche</i> , 1965, litografía, 17/20, 43 x 28 cm. <i>De los amantes en la ribera I</i> , 1965, litografía, 7/20, 43 x 30 cm. <i>De los amantes en la ribera II</i> , 1965, litografía, 17/20, 43 x 28 cm.	S/t [Barcos], 1966, acuarela s/papel, 29 x 38 cm. S/t [Hombre con burro], 1966, acuarela s/papel, 33 x 47,5 cm. Ilustraciones: J. Arthur Rimbaud, Iluminaciones y otros poemas. Ediciones Assandri, Bs. As., 1960. Ejemplar único intervenido por A. C. <i>Hoy cumpla veinte años</i> , 1966, texto: Eugenio Evtuchenko, aguafuertes: A. C., ejemplar 5/40. Edición Los Caniches, Bs. As. <i>El Rey artificial</i> , s/d, texto: Manuel Mujica Láinez, ilustraciones: A. C. Ejemplar único inédito.
	06/08/2015 – 06/09/2015 Espacio OSDE (Pergamino)	<i>Manzanas de Río Negro</i> , 1965, litografía, 17/20, 28 x 20 cm. <i>Manzanas de Río Negro</i> , 1965, piedra litográfica, 27 x 23 cm. Serie Los Levitantes:	
	15/07/2016 – 28/08/2016 MPBA Emilio Petorutti (La Plata)	S/t, 1967, lápiz color s/papel, 35 x 25,5 cm. <i>La sospecha</i> , 1969, lápiz s/papel, 30 x 23 cm. <i>La sospecha</i> , 1969, xilografía, 28 x 18 cm. <i>Levitante sentado</i> , 1969, óleo s/tela, 22 x 16,5 cm.	
	15/09/2016 – 25/11/2016 Espacio OSDE (Córdoba)	S/t, 1969, serigrafía, 44 x 20 cm. De la serie Los Colectivos: 2 Bocetos preliminares. <i>La cola</i> , 1963, lápiz s/papel, 45 x 29 cm. <i>La cola del 39</i> , 1964, aguafuerte 8/10, 28 x 17 cm.	
	22/06/2017 – 13/10/2017 Espacio de Adolfo E. Dávila 30 (La Rioja)	<i>Arriba prontito, todos al reino de los cielos</i> , 1965, grafito y acuarela s/papel, 50 x 62 cm. <i>Autoridades, colectivo y una mosca</i> , 1965, aguafuerte y aguatinta, 1/10, 61 x 39 cm. <i>¿Es usted culpable?</i> , 1967, ténpera y tinta s/papel, 8 x 25 cm. <i>Completo</i> (boceto), 1968, lápiz s/papel, 71 x 49	Cerámicas: S/T [Abstracto], s/d, cerámica esmaltada, 34 x 37 cm. S/T [Abstracto], s/d, cerámica esmaltada, 61 x 41 cm. S/T [Amorfo], s/d, cerámica, 30 x 20 x 14 cm. S/T [Cabeza de mujer], s/d, cerámica, 58,5 x 50 x 25,5 cm.

		<p>cm. <i>Completo</i>, 1968, heliograbado, 3/5, 73 x 49 cm. De la serie Las Muñecas: <i>El sueño de la muñeca</i>, 1975, aguafuerte en relieve, prueba de artista, 32 x 24,5 cm. S/T [Muñeca articulada], 1979, acuarela s/papel, 44 x 32 cm. Motivos diversos: <i>El personaje de la colina</i>, 1952, grafito y lápices de cera s/cartón, 62 x 47 cm. <i>No hagan olas</i>, 1968, aguafuerte y aguatinta, 4/15, 41,5 x 63,5 cm. S/t [Sindicato único de reyes], 1970, tinta y collage s/papel, 62 x 42 cm. <i>Adilardo y la fuga de los calvos</i>, 1971, aguafuerte y aguatinta, 1/13, 62 x 40 cm. <i>Calvos herméticos</i>, 1971, aguafuerte, prueba de artista, 48 x 61 cm. <i>El petiso orejudo y sus símbolos</i>, 1976, fotograbado y aguafuerte, 40 x 25 cm. <i>Muchachos de la esquina</i>, 1977, litografía, 60 x 47 cm. <i>Vecinas del barrio</i>, 1977, litografía, 61 x 46 cm. <i>Vecino en pizzería</i>, 1977, aguafuerte, 2/15, 32 x 24 cm. <i>El eros cultural</i>, 1980, lápiz y acuarela s/papel, 35 x 25 cm. S/T [Interior], 1981, lápiz color y collage s/papel, 46 x 29 cm. <i>Muchacho y pierna</i>, 1971, acuarela s/ papel, 31 x 21 cm. S/t [Boceto para afiche Semana Cultura de la Resistencia], 1984, tinta s/papel, 74 x 57 cm. S/t [Boceto para <i>Autorretrato con narices</i>], c. 1964, lápiz s/papel, 41 x 35 cm.</p>	<p>S/T [Pareja], s/d, cerámica, 38 x 30 cm. S/T [Pareja], s/d, cerámica esmaltada, 32,5 x 33,5 cm. S/T [Retrato de mujer], s/d, cerámica esmaltada, 25 x 23 cm. Obras exhibidas fuera de catálogo: <i>Deteneos y entráis en la morada del caballero</i>, 1963, aguafuerte y aguatinta, 51 x 31 cm. <i>La loca cabeza del Tito</i>, 1959, aguafuerte y aguatinta, 2/20, 52 x 33 cm. S/t [El asesinato de las muñecas?], de la serie Las muñecas, 1975, lápiz s/papel, 24 x 33 cm. <i>El sueño de la muñeca [Boceto]</i>, de la serie Las muñecas, 1975, aguafuerte coloreada s/papel, 35 x 26 cm. <i>Autorretrato con capelina</i>, s/d, lápiz color s/papel, 37 x 22 cm. <i>La ciudadana</i>, s/d, aguafuerte, 61 x 35 cm. <i>La glicina</i>, 1983, tinta s/papel, 48,5 x 32,5 cm. Ilustración para “La glicina” de Enrique Anderson Imbert, publicado en <i>La Nación</i>, 13/11/1983. <i>Los libros del sur</i>, 1984, tinta s/papel, 50 x 35 cm. Ilustración para “Los libros del sur” de Manuel Mujica Láinez, publicado en <i>La Nación</i>, 9/09/1984. <i>Viniendo de la sombra</i>, 1984, tinta s/papel, 48 x 32 cm. Ilustración para “Viniendo de la sombra” de María Esther Vázquez, publicado en <i>La Nación</i>, 25/03/1984. <i>Las doce</i>, 1982, tinta s/papel, 48,5 x 32,5 cm. Ilustración para “Las doce” de Alberto Rojas Paz, publicado en <i>La Nación</i>, 24/01/1982. <i>Mano cruel</i>, 1983, tinta s/papel, 39 x 29,5 cm. Ilustración para “Mano cruel” de Marta Lynch,</p>
--	--	---	--

			<p><i>Autorretrato con narices</i>, 1964, aguafuerte y aguatinta 2/10, 65 x 50 cm.</p> <p><i>Autorretrato con narices</i>, 1964, chapa de cinc para invitaciones, 16,5 x 13 cm.</p> <p><i>Autorretrato con autobiografía</i>, 1973, aguafuerte y grabado a la goma, 8/15, 50 x 65 cm.</p> <p><i>Autorretrato con autobiografía</i>, 1973, chapa de cinc para invitaciones, 13 x 19 cm.</p> <p>S/t [Autorretrato], s/d, lápiz s/papel, 62,5 x 42 cm.</p> <p>S/t [Retrato de Haydeé], s/d, óleo s/madera, 35 x 27 cm.</p> <p>S/t, c. 1957, tinta s/papel, 40 x 28 cm.</p> <p><i>Squasso</i>, 1964, aguafuerte, aguatinta y gofrado, 50 x 33 cm.</p> <p><i>Xenobia</i>, 1971, xilografía, 25 x 37 cm.</p> <p>S/t [Gato sentado], c. 1972, xilografía, 40 x 33 cm.</p> <p><i>Mi Pepa</i>, 1972, xilografía, 25 x 37 cm.</p> <p>Tres tacos de madera de los gatos, 38 x 30 cm. c/u.</p> <p>S/t, c. 1957, tinta s/papel, 30 x 19 cm.</p> <p>S/t, c. 1957, tinta s/papel, 32 x 24,5 cm.</p> <p>S/t [Retrato de Norma], s/d, lápiz s/papel, 69 x 50 cm.</p> <p>Vistas de Buenos Aires y terrazas: <i>La calle, el corazón y la lluvia</i>, 1948, aguafuerte y aguatinta, prueba de artista, 52 x 38 cm.</p>	<p>publicado en <i>La Nación</i>, 13/02/1983.</p> <p><i>Máscaras venecianas</i>, 1982, tinta s/papel, 49,5 x 34,5 cm. Ilustración para “Máscaras venecianas” de Adolfo Bioy Casares, publicado en <i>La Nación</i>, 31/10/1982.</p> <p><i>Máscaras venecianas</i>, 1982, tinta s/papel, 48 x 34,5 cm. [obra no publicada] Ilustración para “Máscaras venecianas” de Adolfo Bioy Casares, publicado en <i>La Nación</i>, 31/10/1982.</p> <p><i>Palabras en la arena</i>, 1984, tinta s/papel, 32,5 x 48 cm. Ilustración para “Palabras en la arena” de Jorge Masciángoli, publicado en <i>La Nación</i>, 22/01/1984.</p> <p><i>Las cartas peligrosas (II)</i>, 1981, tinta s/papel, 37 x 32,5 cm. Ilustración para “Las cartas peligrosas (II)” de Marco Denevi, publicado en <i>La Nación</i>, 27/12/1981.</p> <p><i>La Marea</i>, 1984, tinta s/papel, 48,5 x 32,5 cm. Ilustración para “La marea” de Jorge Torres Zavaleta Publicado en <i>La Nación</i>, 12/08/1984.</p> <p><i>1821</i>, 1981, tinta s/papel, 38,5 x 32,5 cm. Ilustración para “1821” de Hugo Rodríguez Alcalá, publicado en <i>La Nación</i>, 18/10/1981.</p> <p><i>Lenguaje universal</i>, 1982, tinta s/papel, 47 x 36 cm. Ilustración para “Lenguaje universal” de Libertad Demitrópulos, publicado en <i>La Nación</i>, 12/09/1982.³</p>
2011	<i>Expotrastindas. La feria de arte</i>	¿?/08/2011 –¿?/09/2011 MNG (CABA)	<p><i>Vecinas del Sur</i>, 1977, litografía, 7/35</p> <p><i>Muchachos de Esquina</i>, 1977, litografía, 18/31</p> <p>Además, se expone obras de: Carlos Alonso, Pompeyo Audivert</p>	

³ Las obras consignanadas corresponden al catálogo que se editó, se desconoce con exactitud que obras fueron exhibidas en cada localidad por la que se trasladó la muestra.

			Adolfo Bellocq, Alfredo Benavídes Bedoya, Guillermo Facio Hebequer, Margarita Galetar, Emilio Pettoruti, Víctor Rebuffo, Hemilce Saforcada y Luis Seoane.
2014	Exposición <i>Grabado argentino</i> . Curada por Nora Inisesta.	S/d [2014] – 23/05/2014 Universidad Argentina de la Empresa (CABA)	<i>Vecinas del Sur</i> , 1977, litografía Además se exhibieron obras de: Lino Enea Spilimbergo, Alfredo Benavídez Bedoya, Roberto Koch, Santiago Cogorno, Pompeyo Audivert, Carlos Torrallardona, Antonio Berni, Edgardo Vigo, Víctor Rebuffo, Albino Fernández, Alicia Díaz Rinaldi, Liliana Porter, Matilde Marín, Margarita Galetar, Carlos Alonso, Juan Carlos Romero, Mabel Rubli, Ernesto Pesce, Leopoldo Presas, Raquel Forner, Antonio Seguí, Daniel Zelaya, Juan Battle Planas, Horacio Butler y Miguel Dávila.
2015	<i>Imaginarios presentes: imaginarios futuros</i>	S/d Casa Nacional del Bicentenario (CABA)	S/d
2018	Exposición colectiva <i>Contraste simultáneo</i>	09/11/2018 – S/d Espacio Fundación OSDE (CABA)	S/d
2018-2019	Exposición <i>Grandes maestros, un homenaje</i> . Curada por Nora Iniesta.	15/08/2018 – 01/03/2019 MNG (CABA)	<i>Vecinas del Sur</i> , 1977, litografía, 7/35 <i>El sueño de la muñeca</i> , 1975, xilografía, 40/100 Sin título [Gato], xilografía, 97 x 67 cm. Además, se exhibió obra de: Adolfo Bellocq, Guillermo Facio Hebequer, Pío Collivadino, Raquel Forner, Emilio Pettoruti, Nelia Licenciato, Víctor Rebuffo, Edgardo Vigo, Daniel Zelaya, Fernando López Anaya, Víctor Rebuffo, Margarita Galetar, Sergio Sergi, Ana María Moncalvo, Reina Kochashian, Luisa Reisner, Pompeyo Audivert, entre otros.
2021	Exposición <i>Transformación. La gráfica en desborde</i> . Curada por Silvia Dolinko y Cristina Blanco.	26/02/2021 – 31/08/2021 MNG (CABA)	<i>Muchachos de Esquina</i> , 1977, litografía, 66,5 x 50,4 cm. También participan y exponen obra de: Agrupación de Artistas de Rosario, Esteban Álvarez, AZETAguía, Adolfo Bellocq, boba, Mele Bruniard, Campaña Gráfica Vivas Nos Queremos, Capitana, Ricardo Carpani, Club de Grabado de Montevideo, Club de la Estampa de Buenos Aires, CUSAM, Alfredo de Vincenzo, Claudia del Río, Lucas Di Pascuale, Ediciones El Fuerte, Noemí Escandell, Fábrica de Estampas, Guillermo Facio Hebequer, León Ferrari, Carlos Filevich, Juan Grela, Grupo de Arte Callejero, Grupo Grabas, Iconoclasistas, Identidad Marrón, Marcos Irizarry,

		Roberto Jacoby, Magdalena Jitrik, Marcelo Kopp, La Grieta, La Lola Mora, José Luis Landet, Nelia Licenciato, New York Graphic Workshop, Lulú Lobo, Fernando López Anaya, Matilde Marin, Julia Mensch, César T. Miranda, Andrea Moccio, Mujeres Públicas, Luis Felipe Noé, Nosotras Proponemos, Leticia Obeid, Elisa O Farrell, Fayga Ostrower, Liliana Porter, Santi Pozzi, Lorena Pradal, Presión, Victor Rebuffo, Osvaldo Romberg, Juan Carlos Romero, Pablo Rosales, Mabel Rubli, Mariela Scafati, Lotte Schulz, Luis Seone, Serigrafistas Queer, Ricardo Supisiche, Taller Popular de Serigrafía, Valeria Traversa, Abraham Vigo, Edgardo Antonio Vigo, Santiago Villanueva, Ivana Vollaro y Daniel Zelaya.
Exposición <i>Terapia</i> . Curada por Gabriela Rangel, Verónica Rossi y Santiago Villanueva.	19/03/2021 – 16/08/2021 Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires	<p><i>S/t</i>, 1975, grafito sobre papel <i>El eros cultural</i>, 1980, grafito y acuarela sobre papel <i>Autorretrato</i>, s.f., grafito sobre papel <i>De los locos</i>, 1963, litografía, 1/50 <i>El señor Señor entra en la casa de los locos</i>, 1963, litografía <i>La lombriz es una pariente leve de la locura</i>, 1963, litografía, 1/50. <i>La luz y la voz</i>, 1963, litografía <i>Quieta meditación</i>, 1963, litografía, 1/50 <i>Tierna flor y dulce brisa</i>, 1963, litografía, 1/50, 44 x 29 cm. <i>S/t</i> [Del período de internación], c. 1955, grafito sobre papel <i>S/t</i> [Del período de internación], c. 1955, grafito sobre papel <i>S/t</i> [Del período de internación], c. 1955, grafito sobre papel</p> <p>Además se expuso obra de: Arminda Aberastury, Gabriela Aberastury, Roberto Aizenberg, Manuel Aja Espil, Pompeyo Audivert, Libero Badii, Juan Batlle Planas, Antonio Berni, Norma Bessouet, Jorge Bonino, Aníbal Brizuela, Mele Bruniard, Mildred Burton, Gertrudis Chale, Eduardo Costa, Raúl Escalari, Roberto Jacoby, Alicia D'Amico, Miguel Dávila, Ernesto Deira Jorge de la Vega, Osvaldo Romberg, Juan del Prete, Claudia del Río, Raúl de la Torre, Casimiro Domingo, Germaine Derbecq, Tobias Dirty, Zdravko Dučmelić, Fermín Eguía, Juan Eichler, Luis Freisztav, Sara Facio, Jacobo Fijman, Leónidas Gambartes, Nicolás Guagnini, Emilia Gutiérrez, Annemarie Heinrich, Narcisa Hirsch, Karin Idelson, Guillermo Iuso, Amadeo López Armesto, Lea Lublin, Sameer Makarius, Mariette Lydis, Minerva Daltoe, Enrique Molina, José Manuel Moraña, Luis Felipe Noé, Alita Olivari, Margarita Paksa, Dignora Pastorello, Martha Peluffo, Orlando Pierri, José Planas Casas, Eolo Pons, Emilio Renart, Susana Rodriguez, Marisda Rubio, Ideal Sanchez, Ricardo Sanguinetti, Marcia Schwartz, Grete Stern, Leonor Vassena, Yente, Horacio Zabala, y artistas de Colonia Psiquiátrica Oliveros.</p>

Anexo 2

Transcripción de algunas fuentes

2.1 Julio E. Payró, “Prologo”

Texto para la carpeta litográfica *De los locos*, publicado en 1963 por la mesa de Grabadores.

No ha de sorprendernos el renacimiento de la litografía al cual asistimos en nuestros días. Lo extraño es el eclipse que sufrió ese admirable procedimiento luego del éxito que lo rodeó durante la mayor parte del siglo XIX. La técnica descubierta y difundida por Senefelder tiene la virtud de ofrecernos en múltiples ejemplares composiciones en que la impresión mecánica no logra alterar en lo más mínimo la espontaneidad inicial del dibujante ni los caracteres propios de un dibujo ora delicado y sensible, ora energético, ora tumultuoso, que refleja todos los movimientos del alma de su creador. Los más grandes pintores del siglo XIX supieron aprovechar las virtudes de este proceso, el más libre de trabas y el más fiel a las intenciones del artista entre todos los procedimientos conocidos del arte de grabar. El litógrafo puede crear su obra directamente en la piedra litográfica, y crearla con el lápiz, con la pluma o el pincel, instrumentos más propios del artista plástico que el cuchillo, la gubia o el buril. De ahí el mérito artístico singular de la litografía, ante cada una de cuyas copias estamos en presencia de algo que equivale a un original. De todos, los artistas del pasado, fueron sin dudas los románticos –citemos solamente a Delacroix y a Daumier- quienes mejor expresaron su sentir y su pensar, sus tumultuosas pasiones, su amor de la humanidad, en sus realizaciones litográficas. Y lo mismo ocurre en la actualidad con aquellos maestros en quienes –como es el caso de Rouault- revive y se renueva el romanticismo eterno. Place, por lo tanto, descubrir un vibrante eco de las sonoridades románticas en la obra de la eximia litógrafa argentina que es Aída Carballo, en las dramáticas páginas que dedica a la **Casa de los Locos**. No son páginas feroces, como podrá juzgárselas a primera vista, sino estampas en que una realidad atroz se nos describe con infinita compasión, con honda sensibilidad humana. Ahí está lo grotesco y lo terrible, lo morboso y lo turbio, lo bestial y lo ingenuo, como está en las obras de Bosch y de Bruegel o también, alguna vez, en los relieves y los capiteles de las iglesias románicas. La artista no se burla ni condena. Comprueba una verdad deplorable que nos indigna contra las infinitas crueldades del destino. Para tratar un tema tan tremendo, Aída Carballo ha cuidado su lenguaje plástico, manteniéndolo en un tono objetivo en que

cabe cierta delicada gracia de la línea, cierta estilización de las figuras mediante la cual se neutraliza un tanto el impacto de imágenes tan desoladoras. El error hubiera consistido en cargar las tintas: un lenguaje dramático hubiera tornado intolerable esa pavorosa denuncia. La artista ha sorteado los escollos y su álbum cobra gracias a ello singular significación. Desde los tiempos en que Lino Enea Spilimbergo interpretó con despiadada franqueza, en sus grabados temas eminentemente escabrosos sublimados por su genialidad indiscutible, no habíamos visto en la estampa argentina obras de resonancia humana comparable a la de esta reacción de Aída Carballo.¹

2.2 Manifiesto Movimiento por la Reconstrucción y el Desarrollo de la Cultura Nacional

Reconstruido a partir de: Manifiesto Movimiento por la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional, noviembre de 1981 y Manifiesto Movimiento por la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional, s/f [1982] (AR_UNSAM_EAYP_CEE.00005).

La cultura expresa las vicisitudes de los hombres y de los pueblos. Es resultado de necesidades materiales pero también sensibilísima manifestación de esperanzas, angustias, ilusiones, felicidades y desventuras. ¿Cómo podría ser ajena a la profunda crisis que atraviesa nuestra nación? Crisis de magnitud jamás antes sufrida que ha golpeado de modo inclemente el cuerpo y el espíritu de la república, resquebrajándolo y amenazando con malograr su destino histórico. La incertidumbre, el pesimismo y lo que acaso es lo más funesto, el escepticismo, se ha ido apoderando del ánimo de los argentinos, ánimo que logró modificarse cuando el pueblo, coherente con su actitud de lucha de fines de marzo, pero marginado irresponsablemente de las decisiones, asumió con fervor y sin cálculos mezquinos la justa causa anticolonial.

La catástrofe económica, unida al enriquecimiento delirante de los aventureros de las finanzas y a la corrupción en el manejo de la cosa pública, provocó esos aquellos sentimientos de frustración e incredulidad que es lo peor y más riesgoso que puede acontecer en la vida de los pueblos, sentimientos que hacen temer más violencias, por desesperación y por represión. En pocos años se ha casi desmantelado la industria

¹ El resaltado es original.

nacional, uno de los factores reales de independencia frente a las potencias hegemónicas; se ha permitido y hasta facilitado el escándalo financiero, al mismo tiempo que se empobrecía la inmensa mayoría del país; se han suprimido conquistas gremiales y profesionales y reprimido a miles de dirigentes y organizaciones populares; se ha arrasado con conquistas educacionales que en otro tiempo permitieron la privilegiada situación de la Argentina en el mundo entero; de la alfabetización casi completa hemos pasado a esta realidad de analfabetismo y deserción escolar; hemos padecido la degradación de las universidades por las carencias materiales para la cátedra y la investigación, por la emigración de cerebros y la caza de brujas.

Esta devastadora tarea ha sido llevada a cabo no por hombres que proclamaron propósitos destructivos. Aunque parezca asombroso la han consumado hombres que invocaron palabras tan grandes como ~~reconstrucción~~ reorganización nacional. Acaso sea esta flagrante contradicción entre un declarado fervor nacional y la real desnacionalización el mayor culpable del descreimiento que se ha propagado en el seno de nuestra comunidad y muy especialmente en aquella parte que es siempre la más sensible a esta clase de desilusiones la más temiblemente vulnerable, la que más vehementemente tiende a reaccionar: la juventud.

Y algo aún más trágico contribuyó a la angustia: a la violencia del terrorismo no se respondió con las sabias leyes que fluyen de los principios constitucionales sino mediante el terrorismo de estado, éticamente tan repudiable como el otro, pero agravado por el uso anónimo e indiscriminado del inmenso poder detentado, poder que actuó y actúa con absoluto desprecio por las garantías que establece nuestra Carta Magna, garantías sin las cuales no es posible la subsistencia de una sociedad civilizada.

Bajo permanente estado de sitio, por el contrario, el poder omnímodo dictó leyes de excepción que violaban la carta fundamental y pretendían legitimar el despotismo de la fuerza.

En estas dramáticas circunstancias, hombres y mujeres que pertenecemos a las más variadas formas de la actividad cultural, que dentro de este período hemos sostenido nuestro trabajo sin abandonar convicciones y que vimos, de una u otra manera, acalladas las posibilidades de expresión en talleres, aulas escritorios, salones, medios de comunicación de masas, etc., con absoluto respeto por las diferentes convicciones políticas y religiosas de cada participante, decidimos promover el desarrollo de este MOVIMIENTO con el fin de defender nuestra patria contra el

peligro de aniquilación de sus fundamentos espirituales y para promover la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional. Cultura que la queremos edificada sobre esa sacralidad de la persona que todas las grandes filosofías y las grandes religiones han postulado; en una comunidad fundada por el principio del bien común, mediante el destierro de la injusticia, la miseria y el despotismo. Y como una cultura nacional no existe aisladamente sino que prospera en el permanente intercambio con la de otros pueblos, y puesto que es imposible la existencia de auténticas culturas nacionales sin la libertad de los pueblos, nos solidarizaremos con lo que han sido avallados o corren peligro de serlo por parte de las dos grandes potencias que en esta encrucijada de la historia luchan, abierta u oscuramente, por la hegemonía mundial.

De acuerdo a estos postulados, nos proponemos:

-auspiciar el conocimiento y la difusión de toda producción cultural nacional (artística, literaria, plástica, musical, de medios de comunicación, de las ciencias, etc.).

-defender los derechos profesionales y vocacionales de los que trabajan en el ámbito de la cultura, colaborando con sus organizaciones gremiales y académicas.

-criticar la mercantilización de la cultura por los intereses creados, oficiales o privados, que dirigen o condicionan la cultura por acción u omisión significativas, favoreciendo la presencia de los artistas en concursos, premios, certámenes, ediciones, exposiciones, etc., a nivel nacional e internacional.

-promover una creación cultural arraigada en la realidad nacional y que responda a las auténticas necesidades del pueblo argentino y que como tal esté consustanciada con sus fundamentos históricos-sociales.

-defender el patrimonio cultural en sus más diversas manifestaciones. Difundiendo aquellas expresiones postergadas o negadas, sustituidas muchas veces por imposiciones de pautas ajenas al interés nacional; por ej.: expresiones musicales de raíz indígena y americana, el conocimiento de las culturas aborígenes y el patrimonio arqueológico, las artesanías regionales, etc.

-crear ámbitos de debate, a nivel regional y nacional para el intercambio y la difusión de las diferentes corrientes del pensamiento en la cultura nacional y universal.

-desarrollar iniciativas en el orden latinoamericano tendientes a fortalecer los lazos culturales y la comunidad de intereses de nuestros pueblos, basados en principios de unidad y confraternidad como las realizadas en oportunidad de la histórica lucha por las recuperación de las Malvinas.

Estos breves propósitos anunciados plantean condiciones básicas, hoy en nuestro país, que nos llevan a requerir:

1) la supresión de la censura, abierta o encubierta, en todo ámbito de expresión (publicaciones, medios de comunicación de masas, espectáculos, cátedras, etc.

2) libertad de acción para las organizaciones culturales, profesionales, religiosas, políticas y obreras, etc.

3) cese de toda discriminación política ideológica, religiosa, etc.

4) levantamiento del estado de sitio y el retorno al estado de derecho fijado por nuestra Constitución, con un gobierno fundado en la absoluta soberanía del pueblo.

5) inmediata solución del gravísimo problema de los presos políticos y desaparecidos, sobre la base de la estricta justicia republicana que establece nuestra Carta Magna Constitución Nacional.

6) defensa de la soberanía nacional en todos sus aspectos frente a toda potencia imperial, particularmente en las Islas Malvinas, Georgias y Sándwich del Sur.

Referencias:

Sin subrayado: texto en ambos manifiestos

Subrayado: texto agregado en el segundo (s/f)

Subrayado: texto del primer manifiesto removido en el segundo (noviembre, 1981)

~~Tachado~~: texto del primer manifiesto que aparece tachado (noviembre, 1981)

Adherentes:

	Manifiestos		Declaración 1983 ²
	1981	s/f	
Ernesto Sábato	X	X	
Bernardo Canal Feijoó	X	X	X
Adolfo Le Obieta	X		
Juan Draghi Lucero (Mendoza)	X	X	X
Leda Vallares	X	X	
Mirta Arlt	X	X	X
Olga Orozco	X		
Elvira Orphee	X		
Susana Tosca	X		
Ricardo Monti	X	X	
Elizabeth Azcona C[ilegible]ll	X		
Oscar Herms Villardo	X		

² “Declaración”, *Nudos*, Buenos Aires, año 6, n° 12, verano 1983, pp. 4-5.

Fermín Chávez	X	X	X
Elsia Rosboco de Masechal	X		
Eduardo Azcuy	X	X	X
Berta G. de Lejarraga (B. Blanca)	X	X	X
Florencio Escardó	X	X	
Ana P. de Quiroga	X	X	
José Federico Westerkamp	X	X	
Enrique Stein	X	X	
Aída Carballo	X	X	
Raul Alonso	X		
Alejandro Puente	X	X	
Manuel Espinosa	X		
Enio Iommi	X		
María Juana Hesas Velazco	X		
Mildred Burton	X		
Elsa Soibelman	X	X	
Diana Dowek	X	X	
Roberto López (Viuti)	X		
Juan Manuel Lima	X		
Juan Sasturain	X		
Miguel Briante		X	X
Alicia Dellepiane Rawson		X	X
Jorgelina Lubet [O Loubet?]		X	X
Graciela Maturo		X	X
Elbia de Marechal		X	
Carlos Spadoni (Jujuy)		X	
Susana Tasca		X	
Libero Badii		X	
Elda Cerrato		X	
Sofía A. de Contín (Entre Ríos)		X	
Ana Godel		X	
Margartia Paksa		X	
Emilio Renart		X	
Guillermo Roux		X	
Hugo Sbernini		X	
Andrés Cascioli		X	
Juan Manuel Lima		X	
Carlos Loiseau (Caloi)		X	
Alfredo Saavedra		X	
Florencia Locelso (Rosario)		X	
Gerardo Mazur		X	
Derli Prada		X	
Chuli Rossi		X	
Rubén Schumacher		X	
Daniel Galán		X	
Alicia Ferrari (Rosario)		X	
Suma Paz		X	
Josefina Racedo (Tucumán)		X	
Antonio Tormo		X	
Fanny Trainer (Rosario)		X	
Ricardo Artesi		X	

Bernardo Borenholz		X	
Marcelo Céspedes		X	
Mario Sábato		X	
Alfredo P. Bravo		X	
Rodolfo Barraco Aguirre (Cba.)		X	
Rodolfo Casamiquela (Viedma)		X	
Mirta Chokler		X	
Carlos de la Torre (Rosario)		X	
Berta Falicoff (Rosario)		X	
Eugenio Gastiazoro		X	
Jorge Jaroslasky		X	
Emilio F. Mignone		X	
Amílcar Monti (Rosario)		X	
Héctor Negri		X	
Marta Lazzarini		X	
Eugenio Pucciarelli		X	
Adolfo Pérez Esquivel		X	
Gladys Raviculé		X	
Alberto Rex González		X	
Liliana Sajón		X	
Rodolfo Venialgo Acevedo		X	
Selva Viltre (Jujuy)		X	
Jorge Brega		X	
Gabriel Levinas		X	
Patricia Luppi		X	
Víctor Dimola		X	
Geno Díaz			X

2.3 Texto de *Autorretrato con autobiografía*

Reconstruido a partir de la imagen reproducida en el catálogo *Patrimonio Artístico del Fondo Nacional de las Artes 1958-2008. Selección de 100 obras*. Buenos Aires, FNA, 2008, p. 29.³

Y bien, yo soy porteña. Nací al mediodía a fines de julio en familia honesta. Sobre piernas sólidas pese a mi insolencia, alegre en los juegos, [mechón despeinado las manos/, dos manos] pequeñas, la mirada negra. Transcurría el tiempo del viejo Yrigoyen, papá diputado por el socialismo, [De la Torre. Justo], el lío Vassena, Repetto, la Internacional. Había una casa. Defensa 715. La muñeca [grande sentada en la sala que/en la sala] era de Sarita. Y no hay que tocar. Pasamanos terso el de la

³ Se mantiene la ortografía original.

escalera. Un gran tobogán [...]. Abajo la tienda del turco y el turco en su puerta y las escupidas Los lápices, finos pinceles [...] que sobre la mesa dejaba papá el perro Sultán el piano de cola el cuarto de los juguetes. Hice la primaria más piano y solfeo con Esther Izquierdo, la hermana Victoria una religiosa de orden francés me enseñó a bordar. Desde Balvanera para Caballito rumbo la familia El liceo N2 claro los libros, los sueños, las cintas que mudas tenían pianistas para la emoción y el entre acto en alguna tarde a Carlos Gardel. El cine, “La Pulga” en José María Moreno Los libros de cuentos, las novelas, Manzana de anís, Demián, Zogoibi, los versos, Odilon Redon y], la cara hinchada de descuartizada que la sexta grita al atardecer la muerte olvidada del gran Federico contra el paredón, Demian y Odilón Re que muchacha extraña entra en Bellas Artes con la boina azul y M[...] Julilo Paso y el vestido caro de mongol carmín. La vida la diversión, el dinero, el arte, las divertidas mañanas en la Esc. De la costanera oh felices días el cine Lorraine, un amor oculto y su desventura las exposiciones; Spilimbergo y Victorica y leer a Hesse: N[...] Que Guido, que Arranz. Picasso es un genio y Braque escuela de Paris los [...] ofrecen pero no [...] muere mi papá [...] muere un Dios la muerte [...] la muerte la muerte Días oscuros y alucinaciones], fogatas del origen, acontecen[...] Extrañamiento [...] lúcido Comprendo que debo entrar en la calle que [...] los otros transitan. La calle es dura muy dura. Sopla un quejoso viento helado. Pero todos los seres estan en la calle [...] me intereso por [...] Aída a[...] observo a los generales muchísimos [...] an [...] los que ilegible se derrotan [...] bigotes y hay chorros de agua azul y también gases las gentes lloran y hay fusilamientos y también hay estudiantes y obreros y los dirigentes asesinados por patotas armadas. Desconocidos del siglo, los asesinos son traidores a sueldo Puede haber gente lastimada ilegible en algún lugar [...] mitro que Desconocidos [...] putrefactas armas [...] ocultas Perú y Avenida de Mayo [...]. Hay una cabeza destrozada sobre gruesa sangre. Evita. Multitudes [...] Perón actualiza la justicia. Hay una momia tes y brigadieres [...] las multitudes se posternan la flores aparecen los almirantes Himno Nacional [...] las gentes se hunden en la desesperanza [...] en la ilusión la inflación pa[...] enorme tensa, inmortal hidratada[...]os generales se entercambian sic generales sonríen no saben curar la desilusión [...] en este momento la inflación es grande grandísima como e[...] Cosmos y no es posible detenerla y comienza a expandirse al total de la Creación, como el zapallo de Macedonio

Referencias:

Subrayado: palabras que figuran en la reproducción del texto de *Panorama* pero en el autorretrato quedan tapadas por cabeza y mano.⁴

En gris: palabras que figuran en el libro de Perrone pero que en el autorretrato quedan tapadas por cabeza y mano.⁵

Subrayado: palabras que figuran en el libro de Perrone y en *Panorama* pero que en el autorretrato quedan tapadas por cabeza y mano.⁶

[...]: texto tapado por representación de cabeza/pelo o mano

⁴ Cf. “Por el sendero de lo mágico”, *Panorama*, 8 de noviembre de 1973 (FD AC, CEE)

⁵ Cf. Mario Alberto Perrone, *Aída Carballo. Arte...*, op. cit., pp. 74-76.

⁶ *Ibidem*.

Anexo 3

Estudiantes de primer año en los Talleres de la ESBA (1932-1950)¹

	Grabado			Pintura			Escultura			Arquitectura			Decoración			Escenografía			Cerámica			Talla Directa			Luminotécnica			Decoración Mural			
	V	M	t.	V	M	t.	V	M	t.	V	M	t.	V	M	t.	V	M	t.	V	M	t.	V	M	t.	V	M	t.	V	M	t.	
1932	2	1	3	22	14	36	2	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1933	3	1	4	17	13	30	3	1	4	7	0	7	0	0	0	0	0	0	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
1934	1	2	3	11	18	29	0	0	0	7	0	7	1	0	0	3	10	13	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
1935	1	2	3	2	3	5	2	0	2	3	0	3	0	0	0	0	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
1936	0	0	0	7	0	7	1	1	2	1	0	1	0	0	0	2	2	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
1937	0	9	9	8	4	12	1	3	4	1	0	1	0	0	0	1	1	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
1938	0	3	3	14	10	24	1	1	2	1	2	3	1	0	1	0	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
1939	1	4	5	0	3	3	1	1	2	0	0	0	3	0	3	1	0	1	0	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
1940	3	2	5	3	3	6	1	1	2	0	0	0	2	1	3	2	1	3	0	1	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
1941	0	5	5	4	2	6	2	1	3	0	0	0	1	1	2	2	1	3	0	3	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
1942	0	4	4	9	7	16	3	3	6	0	0	0	1	3	4	2	3	5	3	2	5	1	2	3	1	0	1	-	-	-	
1943	2	2	4	4	5	9	2	2	4	0	0	0	1	3	4	3	1	4	0	0	0	0	0	0	0	1	1	-	-	-	
1944	3	3	6	5	6	11	3	1	4	0	0	0	5	0	5	1	1	2	0	0	0	0	1	1	1	2	3	1	0	1	
1945	0	1	1	5	12	17	4	0	4	0	0	0	4	1	5	2	2	4	3	3	6	2	0	2	0	0	0	0	1	1	
1946	0	4	4	2	8	10	1	2	3	0	0	0	5	7	12	3	2	5	1	2	3	3	0	3	0	0	0	0	0	0	
1947	2	5	7	10	12	22	5	2	7	0	0	0	3	3	6	5	6	11	1	1	2	1	1	2	0	0	0	0	0	0	
1948	0	0	0	3	6	9	1	1	2	0	0	0	1	2	3	4	1	5	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
1949	3	5	8	15	11	26	2	2	4	0	0	0	2	2	4	4	2	0	0	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	
1950	2	4	6	11	9	20	5	0	5	0	0	0	5	4	9	4	2	0	0	7	7	2	0	2	0	0	0	0	0	0	
t.	23	57	80	152	146	298	40	22	62	20	2	22	35	27	61	39	37	76	8	23	31	9	4	13	2	3	5	1	1	2	
	28,75%	71,25%		51%	48,99%		64,51%	35,48%		90,9%	9,09%		57,37%	44,26%		51,31%	48,68%		25,80%	74,19%		69,23%	30,76%		40%	60%		50%	50%		

¹ Libro de Inscripciones, "ESBA de la Nación "E. de la Cárcova" y Libro de resoluciones 1928-1955, "ESBA de la Nación "E. de la Cárcova" (archivo MCECEC, UNA).

Anexo 4

Eventos y publicaciones donde se han realizado homenajes a Aída Carballo¹

Año	Evento/ Publicación	Fecha y Lugar	Participantes	Observaciones
1985	Muestra <i>Grabado Argentino en Homenaje a la artista grabadora Aída Carballo</i> Organizada por la Asociación Argentina de Artistas Grabadores, itinerante en ciudades por el Gran Buenos Aires	1985 Asociación de Cultura Latinoamericana “La Joaquina”, (Adrogué, Pcia. De Buenos Aires)	Rodolfo Agüero, Horacio Beccaría, Fernando Bedoya, Daniel Branbilla, Rodolfo Cavila, Oscar Demelas, Adrian Giaccheti, Margarita Hasenbalg, Eduardo Iglesias, Malagamba Marcelo, Moncalvo Ana María, MBeatriz Moreiro, René Mundo, Julio Leonello Muñeza, Aldo Neglia, Juan Carlos Romero, Alicia Scavino, Mauricio Schvarzman, María Inés Tapía Vera y Ricardo Tau.	Tapa del folleto-catálogo con reproducción de <i>La Ciudadana</i>
1987	Muestra en homenaje a Aída Carballo	02/06/1987 – 28/06/1987 Altos de San Pedro (San Telmo, CABA)	Marta Guerra Alem, Erika Guldner, Mabel Matto, Manuela Pintos Tezanos y Luisa Reisner.	
1995	“Aída Carballo. Mi casa es un taller”, <i>Boletín Informativo Xylon Argentina</i> , Buenos Aires, núm. 8., año 4, mayo 1995	05/1995 (CABA)	Comisión directiva de Xylon Argentina: Osvaldo Jalil, Carlos Demestre, Anteo Scordamaglia, Alfredo Benavidez Bedoy, Alejandra Winkhaus, Leonardo Gotleyb y Mauricio Schwarzman.	Reproducen un reportaje que había sido publicado en la Revista MEEBA (año 2, núm. 7, julio 1982), junto con reproducciones de obra y fotografías de la artista.
	Cristina Gómez Moscoso, <i>Aída Carballo, amiga admirada</i> . Buenos Aires, Edición César Paluú, 1995.	09/07/1995 (CABA)	Impreso con la colaboración de Rubén Lapolla	
1996	“Aída Carballo”, <i>Boletín Asociación Amigos del Museo</i>	1997		Reproducción de <i>Autorretrato con narices</i> en la tapa y artículo de Gustavo

¹ Las muestras homenajes que se hicieron exponiendo obra de Carballo pueden consultarse en el Anexo 1.7.

	<i>Nacional del Grabado</i> , núm. 6, 1997, PP. 1, 14-15.			Fernández al interior del boletín junto a otras reproducciones de obra.
1998	Helena García de la Mata, <i>El personaje de la colina (sobre grabados de Aída Carballo)</i> . Buenos Aires, El Francotiradores ediciones, 1998.	12/1998 (CABA)	Helena García de la Mata	Libro de poemas con reproducciones de obra de Carballo.
2000	Homenaje Aída Carballo en la I Bienal Argentina de Gráfica Latinoamericana	11/2000 Galería de Arte H. y H. Boggiano (CABA) ²		
2001	Reedición de Cristina Gómez Moscoso, <i>Aída Carballo, amiga admirada</i> . Buenos Aires, Ediciones Dos Amigos, Buenos Aires, 2001.	2001 (CABA)		Ediciones Dos Amigos es la Editorial donde trabajan Rubén Lapolla, quien antes había trabajado con César Paluí y Ariel Fleisher
2015	Exposición <i>Homenaje Aída Carballo</i>	03/07/2015 – 26/07/2015 Museo Municipal de Bellas Artes de Tandil (Tandil)	Ana María Gelso, Ana Tarsia, Alejandra Winkhaus, Cristina Santander, Eva Llamazares, Juan Carlos Stekelman, Laura Chicopar, Laura Flórez Gaymas, Lidia Paladino, Lucrecia Orloff, Mabel Rubli, Marcia Schvartz, María Inés Tapia Vera, Mariana Hoffman, Marta Pérez Temperley, Néstor Goyanes, Mariel Bichi, Pablo Flaiszman, Rafael Gil, Susana Rodríguez y Vera Rodríguez	La muestra acompaña la presentación de la exposición <i>Entre el sueño y la realidad 1916-1985</i> (Cur. Vicente Irrazábal, Fundación OSDE)
2019	Exposición <i>Tributo a Aída Carballo</i>	11/05/2019 - 25/05/2019 Centro Cultural El	Gia Abbondandolo, Victoria Abella, Rubén Dario Acosta, Agüero, Andreoni, Bauer, Baz, Rosana Bekkman, Belloni,	Coordinado por Luis Morado, de todos los expositores sólo cuatro estudiaron

		Cántaro (CABA)	Blasbalg Bogo, Brienza, De Broussais, Di Bari, Erman, Liliana Esteban, Escot, Flores, Gamboa, Gonzalo Fernández, Lucho Galo, García, Floki Gauvry, Alejandra Gondar, Gonzalez, Groisman, Herrero, Lazcano, Ledesma, Leyes, Makrucz, Margulies, Paula Martínez, P. Massaferró, Milikowski, Miranda, Barbara Monserrate, Samuel Montalvetti, Luis Morado, Negreira, Paggi, Pamparana, Passalia, Pastorella, Paz, Carolina Porco, Laura Julieta Pérez Guillén, Pissetta, Pezzani, Martina Rothberg, Rodríguez Russo, Saccomano, Santana, Santoro, Santilli Bara, Scannapieco, Torres, Vaccarezza, Vera, Julieta Warman, Nidia Abad, Susana Beatriz Delgado, Liliana Fichter y María Inés Tapia Vera.	con Carballo: Abad, Delgado, Fichter y Tapia Vera.
2019	Muestra “Sin censura. Mujeres argentinas que ya no están” de Anna-Lisa Marjak, Curaduría Kekená Corvalán	03/09/2019 Soler Espacio de arte (CABA)	Anna-Lisa Marjak.	Muestra que iba a presentarse en el subsuelo de un hotel en Recoleta, pero le pidieron no presentar algunos de los retratos de las abuelas de plaza de mayo. La muestra rindió homenaje a mujeres destacadas como Carola Lorenzini, Aimé Paine, Silvina y Victoria Ocampo, Mercedes Sosa, Azucena Maiceni, Lola Mora, Aida Carballo, Eva Perón y Alejandra

				Pizarnik, entre otras.
2020	Homenaje a Carballo, Mildred Burton y Carlota Reyna en el marco del Día Internacional de la Mujer.	08/03/2020 Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	Estampa feminista.	Organizado por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
	Posteo alusivo al Día del maestro en homenaje a Aída Carballo en red oficial de la Dirección Nacional de Museos y la Dirección Nacional de Gestión Patrimonial.	11/09/2020 Instagram @museosypatrimonionacion	Texto autoría de la pintora Paola Vega.	El posteo se realizó acompañado de fotografías de dos xilografías de Carballo del MNG: <i>El sueño de la muñeca</i> (1975) y <i>Un gato recostado sobre sus patas</i> (1972)
2021	Exhibición de la video performance <i>Trabajo práctico</i> de Leticia Obeid.	26/02/2021 – 31/08/2021 MNG (CABA)	Obra de Obeid a partir de la revisión de materiales de archivo de Carballo.	Expuesta en el marco de la exposición <i>Transformación. La Gráfica en desborde</i> en el MNG, curada por Silvia Dolinko y Cristina Blanco.
	Conversatorio sobre vida y obra de Aída Carballo.	12/03/2021 Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori” (CABA)	María Inés Tapia Vera, Lucía Laumann, y los colectivos Estampa Feminista y Viva Estampa.	
	Talleres y diálogos en torno al grabado “Entre el sueño y la realidad. Aída Carballo”	20/03/2021 Facebook Live y Zoom.	Colectivo Menos tóxico Latinoamérica, invitada: Gabriela Vicente Irrazábal.	Organizado por el colectivo Menos tóxico Latinoamérica.
2021 /2021	Homenaje en la II Bienal Internacional de Grabado y Arte Impreso en Pequeño Formato.	01/10/2021-2022 Exposición a realizarse en el MEC (Córdoba)	Grabadores en general. Textos de Lucía Laumann.	Organizada por la Facultad de Artes (Universidad Nacional de Córdoba).
S/D	Espectáculo teatral “Corazón	S/d		

	abierto...heridas de amor” en homenaje a Aída Carballo	Bar de los mitos argentinos (CABA)		
--	--	------------------------------------	--	--

Anexo 5

En el presente anexo se describe el Fondo Documental Aída Carballo resguardado en el Centro de Estudios Espigas (Escuela de Arte y Patrimonio, UNSAM-Fundación Espigas), cuyo código de referencia es AR_UNSAM_EAYP_CEE.000005.

Tras la muerte de Aída Carballo el fondo documental quedó en propiedad de la familia de la difunta. Dan Arenzon recuperó algunos de los documentos de la grabadora, y en 1996 decidió donarlo a la Fundación Espigas. Estos documentos fueron ordenados inicialmente en su totalidad en una sola serie de manera cronológica. En 2017 fue dado en comodato de conformación permanente en 2020 al Centro de Estudios Espigas (EAYP) por convenio entre Fundación Espigas y UNSAM. Entre noviembre de 2018 y marzo de 2020 se procedió a la clasificación funcional y descripción del fondo documental y sus secciones de acuerdo a las normas Internacionales de Descripción Archivística (ISAD-G), proceso del que participé bajo la supervisión de Melina Cavallo bibliotecaria y archivista de Espigas.³

El fondo se estructura de acuerdo a las funciones y actividades de la productora en 9 secciones y 17 series que se describen a continuación:

Sección	Serie	Alcance y contenido
Personal	Documentación familiar	La sección contiene documentación de la familia Carballo que incluye fotografías de la familia (desde la infancia del padre hasta de sus hermanos y sobrinos, pasando por su infancia y juventud) y sociales, correspondencia de asuntos familiares y documentación sobre trámites llevados adelante por Aída junto a sus hermanas Norma Alba y Haydée Carballo. Asimismo, comprende documentación personal de la artista como agenda de contactos, hojas de vida y un título nacional del Banco Nación. Las fotografías correspondientes específicamente a su actuación artística y docente se encuentra ubicada en las secciones y series correspondientes. La serie Documentación familiar incluye Documentos y correspondencia y Fotografías. La serie Documentación personal, se encuentra ordenada cronológicamente. Fechas: 1915-1963
	Documentación personal	

³ El fondo se encuentra disponible para consulta pública en la sede de Espigas solicitando cita previa a arte@espigas.org.ar.

Formación	Formación en escuelas nacionales	<p>La sección contiene documentación sobre su formación en Dibujo en la Escuela de Artes Decorativas de la Nación, en cerámica en la Escuela Nacional Industrial de Cerámica, y en grabado en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova, que incluye apuntes de clase, certificados de estudios y documentos sobre diversas participaciones estudiantiles, como una transcripción de disertación radial y ejemplares del periódico Juventus. Además, contiene cuadernos de ejercicios (1924-1926) y libreta de estudios (1930) que dan cuenta de la trayectoria escolar, apuntes de estudio de idioma (inglés y francés), y documentación sobre beca otorgada por la Embajada de Francia en Argentina (1958-1959), que comprende cuaderno con apuntes en francés además de las cartas y fotocopias correspondientes a la tramitación de la beca.</p> <p>La sección Formación comprende 2 series: Formación en Escuelas Nacionales, que comprende 3 Dossier: Dibujo-Escuela de Artes Decorativas de la Nación, Cerámica-Escuela Nacional Industrial de Cerámica, Grabado-ESBA Ernesto de la Cárcova, y Otras formaciones, en orden cronológico.</p> <p>Fechas: 1924-1959</p>
	Otras formaciones	
Función artística	Exposiciones	<p>La sección posee certificados, correspondencia, folletos, diplomas, fotografías, afiches y recortes de prensa sobre las exposiciones individuales y colectivas, y salones, premios y bienales nacionales e internacionales entre 1948 y 1982 de los que participa la artista. Asimismo, recortes de prensa, transcripciones de entrevistas y documentos vinculados a la difusión de su obra, y documentación vinculada a la gestión de su obra, como correspondencia sobre reproducción de obra en publicaciones y transcripciones de entrevistas (1948-1982), fotografías de obra, cuadernos con datos de tiradas de estampas y destinos de ejemplares, y documentación sobre ventas y préstamos de obra con galerías como Benzac art (1966-1969), Gradiva (1973-1978), Perla Figari (1968-1969), Proar (1964-1966), entre otras; y propuestas y acuerdos con museos municipales, nacionales e internacionales e instituciones como la Embajada de la República Argentina, la Asociación de Lucha contra las Enfermedades Mentales, el Club de Leones de General San Martín, la Asociación Cooperadora del Hospital Municipal Dr. Enrique Tornú y la Asociación Estímulo de Bellas Artes. Acerca de su rol como jurado, incluye correspondencias, contratos, certificados y actas (originales y copias) de Salones, Premios, Bienales, exposiciones y otorgamiento de Becas entre 1956 y 1983. Del mismo modo, comprende el manifiesto y conferencia del</p>
	Gestión de obra	
	Difusión y prensa	
	Jurado	
	Ilustración y otros proyectos/participaciones	

		<p>Movimiento por la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional (1982), el cortometraje "Aída Carballo y su mundo" (1970), servicios privados prestados, y recortes de prensa sobre sus ilustraciones en La Nación y otras publicaciones entre 1956 y 1985. Las fotografías correspondientes específicamente a su actuación docente y su vida privada se encuentra ubicada en las secciones y series correspondientes.</p> <p>La serie Exposiciones se ordena en Individuales, Colectivas y Salones, premios y bienales. La serie Gestión de Obra incluye 2 dossiers: Acuerdos con galerías e instituciones y Registro de obra. Prensa y difusión, Jurado, Ilustradora y otros proyectos/ participaciones se ordenan cronológicamente.</p> <p>Fechas: 1948-1981.</p>
Docencia	Documentación administrativa y correspondencia	<p>La sección cuenta con certificados y constancias laborales de la Escuela Industrial n°2 Ing. Luis Huergo, Escuela Nacional de Educación Técnica n°1 e Instituto Técnico Superior Otto Krause, Liceo Nacional de Señoritas n°4 Remedios de Escalada de San Martín, documentación y correspondencia (originales y copias) sobre trámites para acceder a interinatos y suplencias, de acrecentamiento de horas docentes, resoluciones, reclamos y trámites vinculados a la Junta de Clasificación de Enseñanza Artística, la Caja Complementaria de Previsión para la Actividad Docente, la Caja de Accidentes, la Caja Nacional de Previsión para el Personal del Estado y Servicios Públicos, y la Caja de Jubilaciones de Empleados de Comercio. También incluye correspondencia con el Centro de Estudiantes de Artes Plásticas (de Buenos Aires) y con una profesora de la Escuela Provincial de Bellas Artes de Neuquén (Beatriz Helena Repetto de Biló).</p> <p>Sobre su actuación como docente en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes "Manuel Belgrano" (1957-1976) y "Prilidiano Pueyrredón" (1959-1979) y en la Escuela Nacional de Danzas (1959-1960), comprende documentos administrativos, correspondencia, recortes de prensa sobre conflictos en las ENBA en 1971 y documentación de cátedras. Sobre Grabado en la Belgrano incluye programas, material didáctico, fotografía de Aída con estudiantes en el taller y documentación referida a otras actividades desarrolladas como muestras y carpetas xilográficas con los trabajos de los estudiantes, así como conferencias y disertaciones sobre el grabado llevadas adelante en la escuela. En relación con su actuación en Historia del Grabado en la Pueyrredón, la sección comprende programas de 1°, 2° y 3er año, documentos sobre labores desarrolladas por la cátedra y material</p>
	Docencia en Escuelas Nacionales	
	Taller privado	
	Jurado, conferencia y cursos	

		<p>didáctico como apuntes de clase, textos traducidos y listado de imágenes. Asimismo, contiene documentos sobre las cátedras de Dibujo-Ciclo pedagógico (programas 3er y 4º año), Grabado (muestra de alumnos), Coloquio curso preparatorio (1979) y listado de imágenes correspondientes a 1º, 2º y 3er año (cátedra sin identificar). Del mismo modo, sobre su taller privado comprende correspondencia, fotografías sobre sus estudiantes, y certificados expedidos por el FNA. Asimismo, correspondencia y copia de actas sobre su actuación como jurado en becas de formación, dictado de cursos y conferencias (1966-1973).</p> <p>Las series Documentos administrativos y correspondencia, Jurado, conferencia y cursos, y Taller privado, se organizan en orden cronológico. En la serie Docencia en Escuelas Nacionales se definieron 3 dossier: "Manuel Belgrano", "Prilidiano Pueyrredón" y Escuela Nacional de Danzas.</p> <p>Fechas: 1951-1979</p>
Documentación administrativa y registros fotográficos de proyectos artísticos y docencia		<p>La sección incluye agenda de teléfonos, listado de artistas grabadores europeos, recorte de prensa con horarios y direcciones de museos, bibliografía técnica, textos sobre preparación de litografía, listado de elementos químicos y de metales con usos y propiedades. Asimismo, facturas y recibos de pago y fotografías de Aída en sus talleres de calle Talcahuano, Velazco y Venezuela, así como en espacios no identificados, y fotografías en compañía de otras personas, algunas de las cuales son Norma Bessouet y Jorge Acha (y otras no identificadas). Otras fotografías, que dan cuenta de actuación como artista, de sus colecciones o de su vida privada (familiares y sociales) se encuentran en las series correspondientes.</p> <p>Los documentos se ordenan en orden cronológico.</p> <p>Fechas: 1947-[1963]</p>
Escritos de Aída Carballo		<p>La sección contiene escritos manuscritos, mecanografiados o fotocopiados publicados o para publicar, o utilizados como material didáctico, escritos por Aída, sobre Grabado, Cerámica y otros temas como introducciones a catálogos para muestra de obra de Beatriz Berman, Alfredo Ghirardo, Estela Kiesling y Susana Romano.</p> <p>Los documentos se ordenan en Grabado, Cerámica y Otras publicaciones.</p> <p>Fechas: 1958-[1966]</p>
Comunicaciones		<p>La sección contiene correspondencia personal y social, (1947-1982); invitaciones a muestras de Galerías Fidélibus de Rosario, Müller de Buenos Aires, Renom de Rosario, Witcomb de Buenos Aires, Museo</p>

		<p>Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, Salón Witcomb de Rosario, y otras instituciones y galerías de Santa Fe, Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Mar del Plata, Mendoza y Córdoba entre 1922 y 1949; y correspondencia iconográfica, es decir pequeñas estampas, gouaches o dibujos dedicados de artistas de León Benarós (1957-1977), Alicia Scavino (1981-1983), Antonio Pujia (1978), Osvaldo Jalil (1984), Juan Carlos Benitez (1977), entre otros. La correspondencia vinculada específicamente a su actuación artística y docente se encuentra ubicada en las secciones y series correspondientes.</p> <p>Los documentos se ordenan en Correspondencia pasiva, en orden cronológico, Invitaciones a muestras y Correspondencia iconográfica, ambas en orden primero alfabético por remitente y luego cronológico.</p> <p>Fechas: [1922] 1916-1984</p>
Colecciones	Catálogos	<p>La sección contiene correspondencia personal y social, (1947-1982); invitaciones a muestras de Galerías Fidélibus de Rosario, Müller de Buenos Aires, Renom de Rosario, Witcomb de Buenos Aires, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, Salón Witcomb de Rosario, y otras instituciones y galerías de Santa Fe, Buenos Aires, Rosario, Santa Fe, Mar del Plata, Mendoza y Córdoba entre 1922 y 1949; y correspondencia iconográfica, es decir pequeñas estampas, gouaches o dibujos dedicados de artistas de León Benarós (1957-1977), Alicia Scavino (1981-1983), Antonio Pujia (1978), Osvaldo Jalil (1984), Juan Carlos Benitez (1977), entre otros. La correspondencia vinculada específicamente a su actuación artística y docente se encuentra ubicada en las secciones y series correspondientes.</p> <p>La sección Hemeroteca se ordena temáticamente en Arte, Arquitectura, Política y Otros, así como la serie Sobre gráfica, cerámica y pintura en Historia de la Imprenta y artes del libro, El papel, El Surrealismo, La Pintura, Grabado, y Cerámica. El resto se ordenan cronológicamente.</p> <p>Fechas: 1953-1984</p>
	Fotografías	
	Hemeroteca	
	Sobre gráfica, cerámica y pintura	
Postmortem		<p>La sección incluye recortes de prensa y textos publicados luego del fallecimiento de la artista entre 1985 y 1989. Además, un afiche de muestra realizada con la obra de Carballo en 1986.</p> <p>Los documentos se ordenan en orden cronológico.</p> <p>Fechas: 1985-[1989]⁴</p>

