



Universidad Nacional de San Martín (UNSAM)
Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales (EIDAES)

Doctorado en Historia

Tesis de doctorado

**Abstracciones disidentes: género y sexualidad en el arte
(Buenos Aires, 1937-1963)**

Presentada por
Mg. Ayelen Pagnanelli

Bajo la dirección de
Dra. María Amalia García

Buenos Aires,
Diciembre de 2023

*A la memoria de las hermanas Suárez Ortega y de Hanadi Alnaqeeb.
Por un mundo donde entremos todes.*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	7
ÍNDICE DE ABREVIATURAS	11
INTRODUCCIÓN	12
GÉNEROS Y SEXUALIDADES EN LA HISTORIA DE LA ABSTRACCIÓN: UN ESTADO DE LA CUESTIÓN	17
ALGUNOS APUNTES CONCEPTUALES	35
ORGANIZACIÓN DE LA TESIS	41
CAPÍTULO I: MASCULINIDADES EN EL ARTE ABSTRACTO DE LOS 40 Y 50	44
INVENCIONISMO: UN DISCURSO DE VARONES	47
MASCULINIDADES HEGEMÓNICAS: TOMÁS MALDONADO, GYULA KOSICE Y RAÚL LOZZA	59
LA SOSPECHA HACIA EL ARTE ABSTRACTO COMO ANORMAL	75
EL INSTITUTO DE ARTE MODERNO Y SU MARIPOSEO ENGUANTADO	83
CAPÍTULO II: DISIDENCIAS DE LAS PRIMERAS ABSTRACTAS	99
DISIDENCIAS A LAS AGRUPACIONES: YENTE, GRETE STERN, GERMAINE DERBECQ	101
DISIDENCIAS A LAS ARTES VISUALES: DANZA, LITERATURA Y MÚSICA (RENATE SCHOTTILIUS, PAULINA OSSONA, DIYI LAAÑ Y MATILDE WERBIN)	120
DISIDENCIAS AL CANON: LIDY PRATI	139
CAPÍTULO III: EL ÉXITO ABSTRACTO DE LAS MUJERES	155
CONSTRUCCIÓN DEL RECONOCIMIENTO DE LAS MUJERES: MARTA MINUJÍN, JOSEFINA ROBIROSA, SARAH GRILO, MARTHA PELUFFO, NOEMÍ GERSTEIN Y ALICIA PENALBA	158
CONSAGRACIÓN E INSERCIÓN EN LAS HISTORIAS DEL ARTE HACIA EL PRESENTE	182
CAPÍTULO IV: MUJERES EN EL INFORMALISMO	193
IMÁGENES PÚBLICAS DE MUJERES ARTISTAS: NOEMÍ DI BENEDETTO, MARTHA PELUFFO, MANE BERNARDO Y SOFÍA SABSAY	196
EL INFORMALISMO Y LA SUBJETIVIDAD DE LAS MUJERES	209
CAPÍTULO V: INFORMALISMO QUEER	224
LOS CÍRCULOS PORTEÑOS DE ALBERTO GRECO	228
LOS VIAJES COMO SÉXODOS	239
PINTURAS NEGRAS	246

CAPÍTULO VI: INCLUSIÓN/EXCLUSIÓN DE LAS MUJERES EN EL INFORMALISMO	254
VERA ZILZER EN <i>¿QUÉ COSA ES EL COSO?</i>	256
CAROLINA MUCHNIK EN <i>OTRA FIGURACIÓN</i>	266
SILVIA TORRAS EN <i>ARTE DESTRUCTIVO</i>	277
CONCLUSIONES	288
ANEXO DE IMÁGENES	295
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO I	295
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO II	306
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO III	343
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO IV	355
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO V	374
ILUSTRACIONES DEL CAPÍTULO VI	379
BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES	401
ARCHIVOS Y REPOSITORIOS DOCUMENTALES	401
ARCHIVOS PARTICULARES	402
REVISTAS Y PERIÓDICOS	402
BIBLIOGRAFÍA	404

Agradecimientos

En cierto modo, este trabajo se viene escribiendo hace tiempo ya que el conocimiento feminista se construye de forma colectiva. Lo recorre la necesidad de exponer y celebrar las maneras en las que las mujeres y quienes no conformamos a la heteronorma contribuimos y somos parte de la sociedad.

La tesis fue posible gracias a una importante cantidad de instituciones y personas. Una beca interna doctoral del CONICET (2018-2024) que permitió que tuviera el tiempo para investigar y escribir. La Dra. María Amalia García, quien creyó que podría llevarse a cabo este trabajo y me acompañó en el diseño, la conceptualización y la escritura de la tesis de Maestría y de la presente tesis doctoral con sus atentísimas lecturas y sugerencias.

La Dra. Sandra Szir quien como directora del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP), donde esta investigación estuvo radicada, fomentó un espacio donde las jóvenes investigadoras pudimos crecer y acompañarnos en este recorrido, un esfuerzo invaluable en años de pandemia. Espacios como el Grupo de Estudios de Género, Arte y Diversidades del CIAP que coordinamos con la Mg. Lucía Laumann y que junto a todas las investigadoras e investigadores en formación que participaron creamos un espacio fundamental para el intercambio.

Las Dras. Silvia Dolinko, María Isabel Baldasarre y Laura Malosetti Costa que animaron mis inquietudes académicas desde la Dirección de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano; y las Dras. Valeria Manzano y Marina Franco desde la Dirección del Doctorado en Historia, ambos en el EIDAES-UNSAM. Mis docentes en ambas instancias en esa casa de estudios que me impulsaron. Especialmente la Dra. Dolinko que co-dirigió mi beca y me hizo parte del Proyecto PIP “Arte moderno y universos exógenos: materiales, producción y consumo entre lo vernacular y lo industrial (Argentina, 1940-1970)” que durante 2021-2023 apoyó esta investigación. Y la Dra. Verónica Tell, vicedirectora del CIAP y directora de la Maestría en Estudios sobre Imagen y Archivos Fotográficos donde me desempeñé como docente. El jurado de mi tesis de Maestría “Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)” cuyos comentarios y sugerencias enriquecieron este trabajo: las Dras. Georgina Gluzman y Silvia Dolinko y el Dr. Francisco Lemus. También al personal no-docente del EIDAES y de la UNSAM.

Quienes forman y han formado parte del Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas que fue un espacio de continuo aprendizaje, donde me instruí

normalizando la Colección de Silvia Braier y donde presenté los primeros avances de esta tesis en la serie de conferencias “Personales, independientes y rebeldes” de 2020. El Dr. Agustín Diez Fischer, la Dra. Carolina Vanegas Carrasco, Luisa Tomatti, Melina Cavallo, Romina Piriz, Adriana Donini, Diego Sebastián López.

Varias instituciones extranjeras apoyaron esta investigación. Princeton University con su beca Princeton University Library Grant que me permitió viajar en 2022 a consultar sus colecciones especiales; el Center for Latin American Visual Studies en la University of Texas at Austin que me invitó a participar del *ISLAA Forum: Latin American and Latinx Art and Visual Culture Dissertation Workshop* en 2023; el Getty Research Institute y su Seminario *Narrating Art and Feminism: Eastern Europe and Latin America* dirigido por las Dras. Agata Jakubowska y Andrea Giunta durante 2021 y 2023, que asistió el desarrollo de este trabajo; la Art Association of Australia and New Zealand (AAANZ) que gracias a una beca me permitió ser parte del panel “Contexts and Relations: Mapping the Impact of Non-Normative Sexualities on Art” en 2021 donde pude compartir parte de lo que hoy es el capítulo I; y al International Center for the Arts of the Americas (ICAA), Museum of Fine Arts, Houston, Texas que distinguió con una Mención Honorífica al ensayo “Silvia Torras’s Anger Dolls: A Feminist Critique of Arte Destructivo” en el Premio Peter C. Marzio 2022 para la Notable Investigación en Arte Latinoamericano y Latino. Así como también el ensayo “Carolina Muchnik: el feminismo atormentando la historia canónica de Otra figuración” fue premiado por el Ministerio de Cultura de la Nación de Argentina y Fundación Luis Felipe Noé en la convocatoria “Otras figuraciones” de 2021.

En efecto, varias instituciones colaboraron de forma indirecta con este trabajo. UWC Argentina, UWC Adriatic (Collegio del Mondo Unito dell’Adriatico) y luego, Skidmore College y el Davis United World College Scholar Program gracias a los cuales pude formarme en Artes y Estudios de Género. Todas las docentes que me permitieron crecer con confianza, especialmente a Henry Thomas.

Varias personas acompañaron el desarrollo de esta pesquisa como la Dra. Mariana Marchesi, Directora del Centro Argentino de Investigadores de Arte y Directora Artística del MNBA; el Dr. Javier Auyero, Joe R. and Teresa Lozano Long Professor in Latin American Sociology en la University of Texas at Austin y Director de LLILAS Benson Latin American Studies and Collections; Ian Berry, director del Tang Teaching Museum, Rachel Seligman, Rebecca McNamara y mis pares del Tang Contemporaries Advisory Board; la Dra. Danila Suárez Tomé, con quien aprendí todo lo que quería aprender de Simone de Beauvoir a los

quince años; y el Dr. Francisco Lemus que me invitó a exponer avances de esta investigación en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2022.

Durante esta investigación, que de una u otra manera comenzó en 2016 junto con mi tesis de maestría, me crucé con personas que contribuyeron de enormes y de pequeñas maneras. Liliana Crenovich, Verónica Llinás, Daniel Sabsay, Ileana Rabin y su marido, María Miguens, Susana Maldonado, Nicolás Rubió, Lisl Steiner, que me abrieron las puertas a los archivos que resguardan y respondieron mis consultas. Florencia Qualina quien compartió conmigo su camino a la curaduría de la obra de Silvia Torras. Mercedes Claus y la Galería Vasari; Leticia Sabsay; Adrián Zelaya; Valeria Piccolo; Miguel Aliaga; Salomé Egas; Julia Sanches; Mariana Álvarez Clemente, Claudia Ricca, Cristian Salcedo, Águeda Ortega; Eduarda Araujo; Joaquín Molina; Lucas Mantilla; Guðrún Vilmundardóttir, Asgerdur Kjartansdóttir y especialmente la memoria de Dora Bjarnason y su familia por compartirme material sobre Vera Zilzer.

Una incontable cantidad de bibliotecarias y profesionales que me permitieron acceder a materiales increíbles, especialmente a todas las colegas que compartieron documentación, tesis y artículos en estos años de pandemia. Noelia Bruzzone, la referencista del CIAP que hace magia. Silvia Carabajal de la Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires; María Vivardo de la Biblioteca del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”; Olivia Casa de ISLAA; Danielle Nista de las NYU Special Collections; Daniel J. Linke en las bibliotecas de Princeton; Ryan Lynch y el equipo de la Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin, y a quienes asisten para que accedamos a las investigaciones generadas en el norte global sin sus costos prohibitivos.

Una serie de redes, espacios, compañeras y amigos fueron fundamentales para que esta investigación avance continuamente y proporcionaron instancias de valioso intercambio de ideas, conocimientos y sugerencias para la investigación, además de contención. Los zoom de trabajo de la Asociación Argentina para la Investigación en Historia de las Mujeres y Estudios de Género, que volvieron mis días más productivos. El workshop *The Epistemic Urgency of Conceptual Diversity. Decolonising Knowledge Production in the Social Sciences* organizado por el Departamento de Estudios de Género de LSE. El *I Workshop Arte, Género y Diversidades. Intercambios para Nuevas Investigaciones* que llevamos a cabo de forma virtual desde el Grupo de Estudios de Género, Arte y Diversidades del CIAP. Los participantes del *ISLAA Forum*, Narcisa Núñez, Adriana Obiols, Gabriela Rodríguez, Samuel Hunnicutt y Nicole Smythe-Johnson. Mis compañeras del CIAP y de la cursada del

doctorado en Historia, especialmente con quienes transité los tan necesarios talleres de tesis. Estefanía Kaluza, Constanza De Juana y Milagros Criquet; Rebecca Chowdhury; Mariana Noelí de la Fuente; Arq. Francisco Accornero, Ludmila Cazarré, María Demarchi, Felipe Saéñz y Felipe Grieben Saubidet; Dra. María Paula Varela y Luchía Arturi; Mg. Teresita Garabana, Dra. Analía Lavin y Dra. Paola Castaño; Paula Miranda Vera e Ivana Velisone, compañeras de proyectos feministas y de arte.

Especialmente agradezco a quienes me acompañaron día a día estos años de encierro, lectura y escritura. Lucía Laumann con caminamos en este rumbo de la escritura sobre el arte hecho por mujeres. La radio Futurock que fue la banda sonora de esta investigación. Mi familia, mi madre Gabriela Marton que ha sobrellevado demasiado y que no sólo me apoya siempre sino que además escuchó mis numerosas ponencias virtuales; mi padre, Fabián Pagnanelli; mis hermanos Agustín Pagnanelli –cuya presencia alegró y aligeró los últimos meses de escritura– y Juan Ignacio Sacconi; y Daniel Sacconi. Rubén Pagnanelli, Beatriz “Betty” Cech, Guillermo Martón y Fabio Martón que no llegaron a ver esta investigación finalizada. Mis abuelas Marciana “Nani” Torres y Elsa Fregotte, que han soportado. Mi gata Shulamith, nombrada en honor a Shulamith Firestone e igual de feroz. Y a la Dra. Anabel Yahuitl García que leyó infinitas iteraciones de los siguientes capítulos, con quien nos acompañamos en los días más oscuros de la pandemia y también en los más luminosos.

Índice de abreviaturas

AACI	Asociación Arte Concreto-Invención
AGN	Archivo General de la Nación, Argentina
AMK	Archivo Museo Kosice
AMM	Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
CSB-CEE (UNSAM)-FE	Colección Silvia Braier, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) Fundación Espigas
GAMA	Grupo de Artistas Modernos de Argentina
IAM	Instituto de Arte Moderno
MALBA	Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
MM	Museo Moderno, también Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
MNBA	Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina
MoMA	Museum of Modern Art, New York
IIAC-UNTREF	Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Nacional de Tres de Febrero

Todas las traducciones al español son propias, excepto cuando se especifique.

Introducción

The incorporation of the neglected half of human experience—the female experience—into the body of culture, to create an all-encompassing culture, is only the first step, a precondition; but the schism of reality itself must be overthrown before there can be a true cultural revolution.¹
Shulamith Firestone

En los últimos años, la vibrante marea verde feminista transformó el sentido común de quienes habitamos Argentina. Nos hizo plantearnos las preguntas más nítidas del feminismo: dónde estaban y qué hicieron las mujeres y quienes hábilmente escaparon a la heteronorma a lo largo de nuestra historia. Durante el desarrollo de esta investigación (2017-2023), hubo un creciente interés, casi vertiginoso, por conocer otras historias del arte. Esto se ha reflejado en las numerosas exhibiciones y puestas más incluyentes en museos.² Aunque también presenciamos un avance conservador que atenta contra las frágiles conquistas feministas. La presente tesis se escribió con el anhelo de contribuir a las discusiones en torno al arte argentino del siglo XX, pero especialmente para dar a conocer otras historias que incluyan a todes³ y reflejen la participación de una pluralidad de actores históricos.

El arte abstracto fue comprendido en la historia del arte como las prácticas que emergieron de las vanguardias de principios del siglo XX en Europa. Sin embargo, la tesis se suma a quienes consideran que las comunidades originarias del Abya Yala —así como otras culturas no occidentales— desarrollaron, y continúan desarrollando, visualidades abstractas que dialogan con el arte moderno y contemporáneo.⁴ Bajo esta concepción del arte abstracto,

¹ “La incorporación de la mitad olvidada de la experiencia humana —la experiencia de la mujer— en el cuerpo de la cultura, para crear una cultura que lo abarque todo, es solo el primer paso, una condición previa; pero el cisma de la realidad misma debe ser derribado antes de que pueda haber una verdadera revolución cultural” Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (London: Verso Books, 2015), 152.

² Georgina Gluzman y Viviana Usubiaga, *Las olas del deseo: sobre feminismos, diversidades y cultura visual* (Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2021); Viviana Usubiaga, *Los patrimonios son políticos: patrimonios y políticas culturales en clave de género*, ed. Ana Elbirt y Juan Muñoz (Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2021); Florencia Suárez Guerrini et al., *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la colección* (La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”, 2017); Biennale di Venezia, *The Milk of Dreams = Il Latte Dei Sogni: Biennale Arte 2022* (Venezia: La Biennale di Venezia, 2022). Así como la programación de exhibiciones en el Museo Sívori, el Premio 8M, la exhibición en el Centro Cultural Kirchner “Políticas del deseo: para todes, tode” de Kekena Corvalán, entre muchas otras.

³ Se emplea el lenguaje no sexista en la tesis ya que permite mayor especificidad siendo el género constituye el problema central de esta investigación, ver Resolución N.º 167/18 del Consejo Superior de la UNSAM.

⁴ María Amalia García, “Modos de persistencia: conexiones entre el invencionismo y el neoconcretismo”, en *Sur moderno: journeys of abstraction, The Patricia Phelps de Cisneros gift* (New York, NY: The Museum of Modern Art, 2019); Andrea Giunta, “Indigenismo abstracto. Citas prehispánicas y metáforas de enraizamiento: un archivo visual de las vanguardias y las neovanguardias”, en *Contra el canon: arte contemporáneo en un mundo sin centro* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2019); Cecilia Fajardo-Hill, “Abstracciones significativas”, *Art Nexus: el nexo entre América Latina y el resto del mundo* 13, n.º 92 (2014): 3; Ayelen Pagnanelli,

se exploran producciones artísticas, en general, alejadas de la representación del mundo físico, tal y como lo percibimos, y, en algunos casos, producciones no figurativas o no objetivas, incluyendo tanto abstracciones geométricas como aquellas líricas o gestuales, y algunas que incorporaron la figuración. Por momentos, se le pondrán palabras a formas y materiales no figurativos pero sin interés prescriptivo, propiciando un nuevo horizonte de lecturas posibles.

La tesis tiene como punto de partida la pregunta: ¿qué descubrimos del arte abstracto si lo examinamos a través del prisma del género y la sexualidad? Para responder, se propone abordar el arte abstracto de mediados del siglo XX en Buenos Aires y no únicamente desde las mujeres artistas, sino incluyendo a los artistas varones, examinándolos en sus prácticas sexogénicas para hablar, entonces, de abstracciones disidentes. Asimismo, estudia cómo incidieron el género y la sexualidad en el discurso sobre la abstracción que presentaron tanto artistas y críticos como las narraciones históricas sobre el arte. En efecto, el objeto de investigación es triple: las obras de arte abstractas, las prácticas sociales de los artistas y la historiografía del arte.

Este problema se investiga a partir de un estudio cualitativo de casos basado en un extenso trabajo de archivo con fuentes primarias. Se trabaja desde una metodología interdisciplinar, cruzando el impulso de los estudios de género y queer/cuir⁵ para reconstruir las experiencias de sujetos sexogenerizados y las herramientas de la historia del arte para interpretar su producción con un acercamiento que privilegia las fuentes extra-artísticas antes que el análisis puramente formal de obras. En el tercer capítulo, para abordar el estudio de trayectorias de artistas, se hace uso de herramientas provenientes de la sociología del arte; también se revisa la historiografía del arte para atender a las inscripciones de las artistas analizadas. En este sentido, la tesis toma el concepto de disidencia sexual, de uso extendido en América Latina, para referir a quienes se oponen al sistema sexo-género (tanto la heterosexualidad como al binarismo de género), en tanto prácticas, identidades, formas afectivas y de organización de la vida que aquí se utiliza en forma amplia como disidencia al

“Decentering Mid-Century Latin American Abstraction”, *Latin American Research Review* 57, n° 2 (junio de 2022): 479–89.

⁵ Queer/cuir se podría traducir como “raro”, fue un insulto reapropiado por la comunidad LGBT anglosajona. Su foco no identitario permite utilizarlo para todas aquellas personas cuyas prácticas fugaron de la heteronorma, ver “Algunos apuntes conceptuales”.

canon del arte abstracto.⁶ Se acude a la noción de disidencia sexual –de forma anacrónica– para retrospectivamente crear un linaje de lo queer.⁷

El corpus de fuentes se compone de varios tipos. En mayor medida, las fuentes tratan de obras de arte, archivos documentales personales de les artistas, correspondencia, textos escritos por les artistas, y documentación en archivos públicos y, en menor medida, de libros biográficos y autobiografías de artistas, entrevistas publicadas o realizadas para el presente proyecto de artistas o familiares, y revistas culturales del período. Las claves de lectura de las fuentes son muchas veces a contrapelo, para divisar en estas los silencios impresos por las experiencias de quienes se alejaron de la heteronorma. En el caso de las mujeres artistas, se realizó un exhaustivo trabajo de compilación y síntesis de material documental, ya que varias aún no poseen textos o catálogos que consideren ni analicen su vida y obra. De hecho, la tesis constituye el primer acercamiento académico a la obra de algunas de ellas.

La presente investigación se acerca a producciones localizadas principalmente en la Ciudad de Buenos Aires donde mayormente vivían les artistas estudiadas y donde se desarrollaron sus exhibiciones, pero extiende su mirada hacia otros sitios que sus protagonistas transitaron como París y Nueva York. Sin ánimo de generar una narración positivista de las mujeres en el arte argentino, el marco temporal se atiene a dos momentos cuando mujeres artistas destruyeron parte de su obra. Se ha emprendido el análisis a partir de 1937, cuando Yente, junto a Juan Del Prete, destruyeron la obra figurativa de ella después de conocerse; este momento inaugura su incursión en el arte abstracto. El cierre del período es 1963, cuando Marta Minujín realizó su obra *La destrucción* en la que prendió fuego su obra realizada en París. Aquí, la artista hizo de la destrucción de su obra un evento público y publicitado; convirtió el acto destructivo en performance. Este marco temporal elegido unifica prácticas artísticas que se corresponden con búsquedas similares; más tarde, la década de 1960 marcaría una ruptura en el paradigma modernista en el arte. Para los fines de esta investigación, resulta aún más importante resaltar que ambos actos destructivos dan cuenta de las aperturas y límites en las posibilidades de creación que tuvieron las artistas en este período.

El objetivo general de la tesis es investigar cómo el género y la sexualidad operaron en las escenas del arte abstracto y en los discursos sobre esta producción en Buenos Aires

⁶ Por una discusión del término disidencia sexual, ver Mariano López Seoane, *Donde está el peligro: estéticas de la disidencia sexual* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2023), 14–24; ver también Facundo Saxe, “Un archivo de disturbios sexo-subversivos-anales-contra-vitales: derivas teóricas hacia una cartografía posible y multidireccional de la categoría disidencias sexuales”, *Sociocriticism*, n° XXXV-1 (1 de abril de 2020).

⁷ López Seoane, *Donde está el peligro: estéticas de la disidencia sexual*, 11–12.

entre 1937 y 1963. Los objetivos específicos son: 1) entender cómo se materializaron las desigualdades sexogenéricas en las dinámicas de las escenas durante este período; 2) analizar cómo el género y la sexualidad configuraron los discursos del arte abstracto; 3) estudiar las estrategias de posicionamiento, prácticas y formas de socialidad utilizadas por mujeres, y varones que escaparon a la heteronorma para negociar en las escenas de las que participaron; y 4) considerar las propuestas poéticas de los artistas en torno a la abstracción.

La hipótesis general mantenida a lo largo de la tesis es que el género y la sexualidad estructuraron el canon del arte abstracto. Las mujeres, aunque mayormente marginadas en las historias del arte, dieron lugar a múltiples poéticas abstractas, mientras que, en cuanto a las masculinidades y las disidencias sexogenéricas, la abstracción tuvo sentidos en disputa. Las hipótesis específicas sostenidas son: 1) en las vanguardias de los 40, los varones artistas desplegaron prácticas de masculinidad hegemónica, especialmente se mostraron heterosexuales como estrategia para encarar la sospecha que investía al arte abstracto de un carácter asociado a la homosexualidad y amoralidad; 2) hubo importantes aportes de mujeres a la abstracción tanto en sus obras dentro y fuera de grupos, así como dentro y fuera de las artes visuales, en y su reflexión teórica que dió forma a las experimentaciones de la vanguardia; 3) después de 1955 e inicios de los 60, algunas mujeres consiguieron significativo reconocimiento en el medio artístico; sin embargo, esto solo se tradujo en la inscripción excepcional de una de ellas en las historias del arte; 4) en el informalismo se dio un quiebre tanto en las posibilidades para las mujeres en sus imágenes públicas como en las oportunidades de tematizar su subjetividad en sus obras; 5) en la escena cultural donde surgió el informalismo aparecieron socialidades queer, por lo cual se sugiere leer una serie de pinturas como un movimiento queer en el informalismo; 6) a finales de los 50 e inicios de los 60, las mujeres artistas experimentaron la paradoja de la inclusión/exclusión en y por el medio artístico, ya que mediante la crítica y las narraciones de la historia del arte quedaron invisibilizadas de los hitos expositivos de los que formaron parte.

En cuanto a la delimitación de los alcances del presente análisis, el acento se ubica en nudos problemáticos de la abstracción en Buenos Aires; desafortunadamente, no extiende su análisis más allá de esta ciudad. No es un trabajo sobre artistas mujeres, es una investigación sobre la abstracción, el género y la sexualidad. No es tampoco una historia exhaustiva de la producción de todas las mujeres artistas abstractas, mucho menos de los varones, ni un compendio de relatos biográficos; de hecho, sólo se adentra en el análisis de algunos artistas

debido a necesidades operativas.⁸ El énfasis y su novedad se localizan en la articulación de los ejes del género y la sexualidad, y, sólo en pocos casos, otras variables de la interseccionalidad⁹ como la raza, la religión,¹⁰ la nacionalidad, el lugar de nacimiento y la clase son consideradas pertinentes para profundizar el análisis.

La presente tesis es relevante para varios campos académicos, por lo que se detallan las implicaciones y contribuciones para algunos de ellos. Dado que proporciona complejos estudios de caso de profesionales en el ámbito cultural de la posguerra, es de interés para las historias de las mujeres, así como contribuye decididamente a las historias queer en América Latina al presentar un examen de las socialidades queer, especialmente de un grupo socioeconómicamente privilegiado en la década del 50. En términos de la historia del arte latinoamericano y del arte abstracto, aborda obras y propuestas de un importante número de artistas que han recibido escasa atención crítica. También, ofrece un estudio interdisciplinar de la abstracción al mirar más allá de la plástica y considerar la música, la danza, la literatura y la producción teórica de los artistas. Proporciona una revisión crítica de los grupos de vanguardia de la década de 1940 y de las prácticas de finales de la década de 1950 y principios de los 60 al incorporar al género y la sexualidad. Esta perspectiva permite dar cuenta de artistas, obras y prácticas que apenas habían sido consideradas en las historias del arte argentino; y, a su vez, presenta una revisión a historias de instituciones artísticas y algunas de sus principales figuras. En suma, los estudios de caso proporcionados en esta pesquisa suscitan interés tanto para las historias de las mujeres como las historias queer; y para las historias del arte latinoamericano y del arte abstracto.

⁸ Del mismo modo, únicamente se centra en algunas pocas obras, generalmente de períodos en los que las artistas eran jóvenes, pecando de edadismo.

⁹ Interseccional refiere a que las opresiones son experimentadas de forma simultáneas, no es posible escindirlas en su estudio, por una descripción más amplia ver la sección “Algunos apuntes conceptuales”.

¹⁰ Merece una mención destacar que un importante número de mujeres artistas estudiadas eran de origen judío. Esto coincide con la sobrerrepresentación de mujeres de la colectividad en profesiones durante este período en Argentina, ver Sandra McGee Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation: A History of Argentine Jewish Women, 1880-1955* (Durham, NC: Duke University Press, 2010), 74–76.

Géneros y sexualidades en la historia de la abstracción: un estado de la cuestión

Modos de mirar el arte abstracto argentino

La presente investigación contribuye al campo de los estudios del arte abstracto en Argentina. En primer lugar, dialoga con los estudios que consideran la abstracción local previo a 1944 y con los trabajos que han tomado en cuenta la producción de Juan Del Prete y Yente de los años 30. En este sentido, se destaca el catálogo de la exhibición *Arte Abstracto Argentino*, un recorrido de estas experiencias e incluso aquellas anteriores a 1930.¹¹ También, los trabajos sobre la dupla en el catálogo de la exhibición *Yente-Del Prete: vida venturosa* que configuran un relato de creatividad artística colectiva, alejándose de la idea del genio solitario; allí se incluyó un ensayo que examina la relación creativa de la pareja desde una mirada feminista, y reflexiona sobre la inclusión y la exclusión de Yente en la historia del arte.¹²

En segundo lugar, interpela a las investigaciones sobre la abstracción rioplatense entre 1944 y 1954. Este fue el período de plena actividad de los grupos de abstracción. En 1944 se publicó *Arturo. Revista de artes abstractas*, cuyos participantes luego se reagruparon y dieron origen a la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI), Madí y, más tarde, Perceptismo. El invencionismo y la abstracción local han sido ampliamente analizados,¹³ en especial desde la década de 1990 cuando se complejizaron y multiplicaron sus estudios y creció el interés por parte del mercado del arte y el coleccionismo. Estudios fundamentales que pensaron al arte abstracto desde el contexto nacional y las tramas sociales y regionales sin duda cimentan el presente trabajo y son referenciados a lo largo de los primeros capítulos.¹⁴ Algunas lecturas versaron sobre aspectos puntuales en relación a la ciencia, la

¹¹ Adriana Lauría, “Arte abstracto en la Argentina. Intermitencia e instauración”, en *Arte abstracto argentino* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2002), 22–47; Marcelo Pacheco, “Travesías del arte no figurativo en el Río de la Plata”, en *Arte abstracto argentino* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2002), 16–21.

¹² María Amalia García, “Yente-Del Prete: vida venturosa”, en *Yente - Del Prete. Vida venturosa* (Buenos Aires: Malba, 2022); Gabriel Pérez-Barreiro, “Una cierta falta de coherencia”, en *Yente - Del Prete. Vida venturosa*, ed. María Amalia García (Buenos Aires: Malba, 2022); Ayelen Pagnanelli, “Entre el amor y el arte: una mirada feminista de la pareja Yente-Juan Del Prete”, en *Yente - Del Prete. Vida venturosa*, ed. María Amalia García (Buenos Aires: Malba, 2022); Veronica Rossi, “El archivo Yente”, en *Yente - Del Prete. Vida venturosa*, ed. María Amalia García (Buenos Aires: Malba, 2022).

¹³ Desde el trabajo pionero de la historiadora Perazzo, ver Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 1983).

¹⁴ María Amalia García, *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011); María Cristina Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, en *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004); Andrea Giunta, *Contra el canon* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2020); María Cristina Rossi, “Redes latinoamericanas de arte constructivo”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* N° 60

política, el diseño, los cambios en el estatus de objetos y en relación al rol de los espectadores.¹⁵ Otros estudios han abordado las múltiples revistas publicadas por estos grupos desde donde enunciaron y dieron a conocer sus propuestas estéticas, así como atendieron al estudio de la materialidad de las obras.¹⁶ La mayoría se focalizaron en la producción de los artistas varones de las vanguardias, quienes fueron líderes de los movimientos y editores de las revistas sin estudiar a sus masculinidades. Estos trabajos no se preguntan específicamente por la producción o relevancia de las mujeres artistas en esos grupos ni cuáles fueron las dinámicas entre ellos, si bien algunos incluyeron análisis de obras de mujeres artistas.

Para el período 1937-1956, la atención sobre las mujeres ha sido desigual. Apenas se encuentran trabajos que las mencionen, como es el caso aun cuando Diyi Laañ y Matilde Werbin publicaron compilaciones de sus textos.¹⁷ En cambio, aunque poco figuran en las

XVII (diciembre de 2016): 103–25; María Amalia García, “Toward a Reappraisal of Comparative Studies: The Case of South American Modernism”, octubre de 2020; Gabriel Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950” (Tesis de doctorado, Essex, University of Essex, 1996); María Amalia García, “Lecturas vernáculas de la abstracción sudamericana de posguerra”, *MODOS: Revista de História da Arte* 5, n° 1 (1 de febrero de 2021): 129–46; García, “Modos de persistencia: conexiones entre el invencionismo y el neoconcretismo”.

¹⁵ Gabriela Siracusano, “En búsqueda del paradigma oculto: una reflexión sobre la obra y el universo epistémico de Raúl Lozza”, en *El arte entre lo público y lo privado* (VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte, Buenos Aires: CAIA, 1995); Gabriela Siracusano, “Punto y línea sobre el ‘campo’”, en *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, ed. Diana Wechsler (Buenos Aires: Del Jilguero, 1998); Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo: trayectorias del arte concreto-inventiva, Argentina y Chile, 1940-1970: la Escuela de Arquitectura de Valparaíso y las teorías del diseño para la periferia* (Santiago, Chile: Ediciones ARQ, 2011); Alexander Alberro, *Abstraction in Reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2017); Daniela Lucena, *Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40* (Buenos Aires: Biblos, 2015); Monica Amor, *Theories of the Nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969* (Oakland, California: University of California Press, 2016); Ana Longoni y Daniela Lucena, “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948”, *Políticas de la Memoria*, n° 4 (31 de diciembre de 2004): 117–28.

¹⁶ Derek Harris, *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde* (Aberdeen, Reino Unido: Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen, 1994); María Amalia García, “La revista Arturo y la potencia múltiple de la vanguardia”, en *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*, ed. María Amalia García y Fundación Espigas (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018); Silvia Esther Dolinko y María Amalia García, “Círculo de revistas: Interlocución entre publicaciones en la configuración de la modernidad visual latinoamericana”, *Goya* 363, n° 6 (2018); Ornella Barisone, *Experimentos poéticos opacos: biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual 1944-1969* (Buenos Aires: Corregidor, 2017); Luciana del Gizzo, *Volver a la vanguardia: el invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)* (Madrid: Aluvión, 2017); Isabel Plante, “Printing Invention: Artwork, Project, or Device”, en *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021); Niko Vicario, “Material Relations: Torres-García and Concrete Art from Argentina”, en *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021).

¹⁷ Diyi Laañ, *Selección de poemas* (Buenos Aires: La Guillotina, 1997); Matilde Werbin, *Un piano para malota* (Buenos Aires: Suedar, 2004); es importante destacar el trabajo de Rossi en cuanto a la música donde estudia a Werbin, ver Cristina Rossi, “Vanguardia concreta rioplatense: acerca del arte concreto y la música”, *ICAA Working Papers Number · ICAA/MFAH*, n° 1 (2007), <https://icaa.mfah.org/s/en/page/icaa-working-papers-number-1>; otra figura de una mujer del período, Diana Chalukian aparece en el estudio de Rossi sobre el grupo joven, ver *Grupo Joven: arte nuevo de los años 50* (Buenos Aires: Federico Towpyha Arte Contemporáneo, 2021).

historias de las vanguardias, Renate Schottelius y Paulina Ossona son parte de las historias de la danza argentina.¹⁸ Algunos estudios que recuperan la obra de estas mujeres de las vanguardias se han centrado en ellas de forma individual y sin atender a la perspectiva de género. Textos sobre Germaine Derbecq y Grete Stern –hay varios libros que recopilan la extensa obra fotográfica de la segunda– destacan su producción visual así como su rol promoviendo las artes pero sin reconstruir el entramado más amplio de mujeres en las escenas del arte moderno del 40.¹⁹ Por su parte, la artista Carla Bertone entrevistó a Lidy Prati y a Diyi Laañ y escribió un ensayo sobre Yente, y, al otorgarle la palabra a las artistas, conformó una fuente irremplazable para su estudio.²⁰ En relación a Yente, los trabajos de la historiadora del arte Adriana Lauría constituyen análisis pioneros sobre su obra;²¹ así como también lo fueron aquellos que emergieron de la exhibición *Yente-Prati*. Entre ellos, el ensayo de la historiadora del arte María Amalia García sobre Prati incorpora una visión en la que su biografía se utiliza para pensar el impacto que ésta tuvo en su trayectoria artística, analizando las importantes contribuciones de Prati al movimiento de arte abstracto, y devolviéndoles centralidad.²² Gran parte de la pesquisa se encuentra en línea con los esfuerzos de estas investigaciones al adentrarse en las relaciones entre las vanguardias, las posibilidades de producción y las poéticas de las mujeres. Al estudio más tradicional de la disciplina de la historia del arte, la tesis le suma la perspectiva de género.

En tercer lugar, coincide con varias investigaciones que se han enfocado en el contexto de mediados de los 40 para también analizar distintos procesos culturales del siguiente decenio. Con una mirada fija en las relaciones entre la política y la guerra fría, la

¹⁸ Laura Falcoff, “La danza moderna y contemporánea”, en *Historia general de la danza en Argentina* (Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes, 2008); María Eugenia Cadús, “Las artes escénicas y las políticas culturales del primer peronismo (1946-1955): el caso de la danza”, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 15 (2012): 109–20; María Eugenia Cadús, “La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo”, *Afuera*, n° 17/18 (2017 de 2016); María Eugenia Cadús, “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado” (Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2017); Stephanie Reinhart, “Renate Schottelius: Dance at the Bottom of the World”, en *Dancing Female*, ed. Sharon E. Friedler y Susan B. Glazer (Nueva York: Routledge, 2014); Denise Osswald, “Las narrativas de las pioneras: Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940-1960)”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)* 2, n° 4 (2010): 41–51.

¹⁹ Paula Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio, 1948-1951* (Buenos Aires: Biblos, 2012); Paula Bertúa, “Entre lo cotidiano y la revolución. Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la cultura argentina (1930-1950)” (Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2012); Germaine Derbecq, Florencia Qualina, y Feda (Federico) Baeza, *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales* (Rosario: Iván Rosado, 2020).

²⁰ Carla Bertone, “Muchachas de vanguardia”, *Ramona* 62 (2006).

²¹ Adriana Lauría, “Yente. Una pionera en los márgenes”, en *Yente Prati* (Buenos Aires: Fundación Costantini, 2009); Adriana Lauría, *Yente* (Buenos Aires: Liliana Ruth Crenovich, 2018).

²² María Amalia García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, en *Yente Prati* (Buenos Aires: Fundación Costantini, 2009).

historiadora del arte Andrea Giunta examinó los procesos artísticos locales y la aspiración a la internacionalización de sus prácticas, reconsiderando la relación entre el peronismo y el arte abstracto para luego adentrarse en su análisis de la década del 60.²³ Este mismo período de análisis fue utilizado por la investigadora Ornella Barisone, quien estudió la poesía visual viendo cómo su aparición en los años 60 estuvo marcada por una serie de experimentaciones iniciadas por el invencionismo de los años 40.²⁴ Para este estudio interesa particularmente cómo observó las continuidades y rupturas de este período mediante el análisis de momentos específicos. Desde el análisis de la poesía, Luciana Del Gizzo examinó los desarrollos poéticos en la revista *Poesía Buenos Aires* como parte de la renovación de los lenguajes iniciados en la poesía invencionista.²⁵ De forma similar, Inés Katzenstein y Marcelo Pacheco, en sus ensayos publicados en un libro que compila textos clave del arte argentino de los 60, retomaron artistas y escenas que arrancaron en los 50;²⁶ como también lo realiza Isabel Plante en su estudio de los artistas argentinos que trabajaron en París en esa década.²⁷ Desde la academia norteamericana, Alexander Alberro abarcó este período argumentando cómo en América Latina, en especial desde el invencionismo, comenzó a darse un cambio en el paradigma de la figura del “espectador” que continuó en el arte cinético.²⁸ Resulta pertinente destacar la delimitación temporal que han utilizado estas investigaciones, ya que denotan procesos de transformación del campo artístico porteño durante esas décadas. Nuevamente, estos trabajos no tratan específicamente la obra de mujeres artistas ni se aproximan a su objeto de estudio desde una perspectiva de género.

De las artistas estudiadas que estuvieron activas desde la segunda mitad de los 50, se encuentran varios trabajos monográficos. De todos modos, es importante resaltar que de algunas como Vera Zilzer,²⁹ Carolina Muchnik,³⁰ y Silvia Torras,³¹ no hay libros dedicados

²³ Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2015).

²⁴ Barisone, *Experimentos poéticos opacos*.

²⁵ Gizzo, *Volver a la vanguardia*.

²⁶ Inés Katzenstein y Proa Fundación, eds., “Introducción”, en *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años 60* (Nueva York : Buenos Aires: Museum of Modern Art ; Fundación Espigas, 2007); Marcelo Pacheco, “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, en *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, ed. Inés Katzenstein (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007).

²⁷ Isabel Plante, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2013); Isabel Plante, “Ambición profesional y vocación universal sudamericanas. París como arena cultural para la abstracción geométrica de la posguerra a los años sesenta”, en *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018).

²⁸ Alberro, *Abstraction in Reverse*.

²⁹ Escrito en idioma islandés se publicó un libro que narra la vida de Zilzer, su madre y su abuela, pero no se trata de un análisis sobre su obra, ver Dora Bjarnason, *Brot* (Reikiavik: Benedikt, 2019).

que analicen su producción. En el otro extremo, Marta Minujín es la artista en esta investigación sobre la cual más se ha publicado, está incluida en numerosos trabajos académicos, curatoriales y de difusión, tanto en Argentina como en el exterior.³² Si bien en general estos textos abordan su producción posterior a 1965, los más recientes incluyen la perspectiva de género y/o su producción temprana.³³

Los trabajos monográficos, en el mejor de los casos, analizan obra e incluyen cronologías de la trayectoria y algunos ensayos críticos. En este grupo se puede ubicar a los dos robustos catálogos sobre Josefina Robirosa de Mercedes Casanegra y Rafael Cippolini;³⁴ así como también al catálogo sobre la obra de Sofía Sabsay,³⁵ y al libro de Noemí Di Benedetto, que tiene ya más de 25 años.³⁶ Estos libros recorren las trayectorias y diversos cuerpos de producción de estas artistas como tradicionalmente lo hace la historia del arte. Algunos textos, más recientes, escritos años después del fallecimiento de las artistas se basan en el trabajo con sus archivos personales. En este grupo se ubican el libro de Victoria Verlichak sobre Martha Peluffo, que reconstruye su trayectoria incluyendo el recuerdo de quienes la conocieron;³⁷ y el de Sarah Grilo, que sólo reproduce obras en papel e incluye el estudio de su marido, el artista José Antonio Fernández-Muro.³⁸ Similar es lo que sucede en

³⁰ El ensayo de mi autoría “Carolina Muchnik: el feminismo atormentando la historia canónica de Otra figuración” fue premiado por el Ministerio de Cultura de la Nación de Argentina y Fundación Luis Felipe Noé en la convocatoria “Otras figuraciones”, se encuentra en prensa.

³¹ El ensayo en inglés de mi autoría “Silvia Torras’s Anger Dolls: A Feminist Critique of Arte Destructivo” obtuvo una mención honorífica en el Premio Peter C. Marzio 2022 para la Notable Investigación en Arte Latinoamericano y Latino, se encuentra en prensa.

³² Marta Minujín, *Minuphone: 1967-2010: Marta Minujín* (Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2010); Marta Minujín, *Marta Minujín: obras 1959-1989* (Buenos Aires, Argentina: Fundación Eduardo Constantini, 2010); Marta Minujín, *La Menesunda Según Marta Minujín* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015); Jorge Glusberg, *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1999); Jorge Glusberg, *Marta Minujín* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986); Marta Minujín: *Menesunda Reloaded* (New York: New Museum New York, 2019); Marta Minujín, Darsie Alexander, y Rodrigo Alonso, *Marta Minujín: Arte! Arte! Arte!*, ed. Donna Wingate (SKIRA, 2023); incluso publicó un libro de su estancia en París a inicios de los 60, ver *Marta Minujín: tres inviernos en París, diarios íntimos (1961-1964)* (Buenos Aires: Reservoir Narrativa, 2018).

³³ Michaela de Lacaze Mohrmann, *Born of Informalismo: Marta Minujín and the Nascent Body of Performance* (New York: Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), 2022); Georgina Gluzman, *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)* (Buenos Aires: Biblos, 2016); Rocío Videla, “Las marcas del género en las obras de Marta Minujín (1960-1970)” (Workshop Arte, Género y Diversidades Intercambios para Nuevas Investigaciones, Buenos Aires, 2023).

³⁴ Mercedes Casanegra, *Josefina Robirosa* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997); Rafael Cippolini, *Josefina Robirosa* (Buenos Aires: Vasari, 2012).

³⁵ Sofía Sabsay, *Sofía Sabsay: creatividad y memoria*, ed. Micaela Patania, Fundación Alon, y Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 2014).

³⁶ Noemí Di Benedetto, *La obra plástica de Noemí Di Benedetto* (Buenos Aires: Besteiro Talleres Graficos, 1996).

³⁷ Victoria Verlichak, *Martha Peluffo: esta soy yo* (Buenos Aires: Fundación Ceppa, 2007).

³⁸ Sarah Grilo, *Sarah Grilo, José A. Fernández-Muro: obras sobre papel*, ed. José Antonio Fernández-Muro y Galería Jorge Mara-La Ruche (Buenos Aires: Galería Jorge Mara-La Ruche, 2007); hay un catálogo de una

el libro sobre Alicia Penalba que acompañó la exhibición que se realizó en MALBA, que hace incluso de catálogo razonado.³⁹ Sobre Noemí Gerstein recientemente se publicó un libro que gira en torno a la adquisición que realizó el MNBA y actualiza su cronología con ensayos críticos.⁴⁰ Estos dos últimos se inscriben en esfuerzos institucionales para difundir la obra de mujeres artistas. Otras publicaciones se ubican en el marco de intentos editoriales de visibilizar y difundir a las artistas y su producción, como el libro de fotografías que retratan a artistas mujeres de la artista Paola Vega;⁴¹ así como un libro de Mane Bernardo que recopila algunas de sus ilustraciones junto con un ensayo;⁴² y libros sobre Yente y Germaine Derbecq que compilan sus escritos y, en el caso de la francesa, los traducen del francés al español.⁴³ A pesar de que, en general, no tienen una perspectiva de género, ni analizan a las artistas más globalmente considerando el momento sociohistórico, el contexto cultural, sus vínculos sociales en las escenas de las que formaron parte o sus fortunas críticas, estos textos recién detallados representan insumos indispensables para profundizar hipótesis sobre las mujeres en el arte. En este sentido, la tesis representa una contribución al campo de los estudios del arte abstracto local gracias a su análisis de obras e intervenciones de mujeres que han sido desatendidas en los estudios del período. También por su mirada sobre las escenas abstractas y capacidad de dar cuenta de procesos del medio artístico con perspectiva de género atendiendo a varones y mujeres, además de su relectura de los discursos sobre la abstracción y la historiografía del arte.

exhibición de los 80 en un museo español Sarah Grilo, *Sarah Grilo* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985); así como también hay una tesis de maestría, ver Karen Grimson, “Sarah Grilo: Language, Translation, and the Experience of Difference, 1962-1970” (Tesis de maestría, Londres, Courtauld, 2021).

³⁹ Alicia Penalba, *Alicia Penalba : escultora* (Buenos Aires: MALBA, 2016).

⁴⁰ Melgarejo, *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*.

⁴¹ Paola Vega, *Las promesas* (Rosario, Argentina: Ivan Rosado, 2020).

⁴² Hay varios trabajos sobre aspectos de su vida y obra multidisciplinar, ver Mane Bernardo, *Criaturas de mí misma: dibujos de Mane Bernardo*, ed. Juan Nicolás Cuello y Santiago Villanueva (Buenos Aires: Caracol, 2021); Bettina Girotti, “Las manos actoras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi: pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21 de abril de 2023, 1–30; María Fukelman, “Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo”, *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México* 4 (2018); Juan Cruz Pedroni, “Mane Bernardo en las tramas de la crítica”, en *Desnaturalizando el canon* (La Plata: Edulp, En prensa).

⁴³ Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete* (Rosario: Ivan Rosado, 2019); Derbecq, Qualina, y Baeza, *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*, 2020.

Historias feministas (del arte)

El desarrollo de esta investigación está ligado a la idea de que lo personal es político,⁴⁴ popularizada por el feminismo radical⁴⁵ de los setenta norteamericanos, pero anteriormente sugerido por la filósofa Simone de Beauvoir, quien a partir de su minucioso trabajo sobre la condición de las mujeres se convirtió en feminista.⁴⁶ A su vez, la filósofa tiene apariciones en varias instancias de la tesis, ya que su producción tuvo ecos en el pensamiento y la producción contemporáneamente. En definitiva, se sostiene que es menester incorporar las vidas, la socialidad, las condiciones de producción y la fortuna crítica e histórica de las artistas como factores de análisis en la escritura de una historia del arte feminista. En este sentido, se hace eco de las intervenciones feministas en la historia del arte de Griselda Pollock, quien propuso cuestionar al canon de la disciplina, en vez de insertar la obra de mujeres en un canon cuya vara está, indudablemente, sesgada.⁴⁷ Este trabajo es deudor de la propuesta de Pollock al integrar el análisis de mujeres junto con varones y reflexionar sobre la historiografía del arte y sobre las categorías mismas que sustentan a la disciplina. La geografía donde se inscribe se encuentra en diálogo con el creciente campo regional de estudios sobre el arte y la visualidad con perspectiva de género, atendiendo especialmente a la producción académica en América Latina.⁴⁸ A lo largo de gran parte de

⁴⁴ Carol Hanish, “The Personal Is Political”, en *Notes from the Second Year: Women’s Liberation*, ed. Shulamith Firestone y Anna Koedt (New York, 1970).

⁴⁵ Por “feminismo radical” se entiende a una de las corrientes del feminismo anglosajón de la segunda ola. En las últimas décadas este término ha sido utilizado en otro sentido por grupos transodiantes a los que no se hace referencia en esta tesis.

⁴⁶ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Buenos Aires: Debolsillo, 2007); Danila Suárez Tomé, *Simone de Beauvoir* (Buenos Aires: Galerna, 2022), 42–46.

⁴⁷ Griselda Pollock y Rozsica Parker, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (London: Routledge & K. Paul, 1981).

⁴⁸ Ana Paula Cavalcanti Simioni, *Mulheres Modernistas: Estratégias de Consagração na Arte Brasileira* (Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo, 2022); Nelly Richard, *Feminismo, género y diferencia(s)* (Maipú: Palinodia, 2008); Marina Mazze Cerchiaro, “Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra” (Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2020); Talita Trizoli, “Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70” (Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2018); Adele Nelson, “On Gender and Surface in Lygia Clark’s Early Abstraction”, en *Lygia Clark: la pintura como campo experimental 1948-1958* (Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, La Fabrica, 2020); Elisa Pérez Buchelli, *Arte y política: mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta* (Montevideo: Yauguru, 2019); Ana Carolina Salvi, “Leonora Carrington e o sonho nas zonas de fronteira: Um olhar feminista”, *TEL Tempo, Espaço e Linguagem* 14, n° 1 (2023): 155–74; *Yo soy mi propia musa: pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)* (Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019); *(En)clave masculino: colección* (Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2016); Georgina G. Gluzman y Geraldine A. Gluzman, “Araceli Gilbert (1913-1993): una mujer artista moderna en la encrucijada plástica ecuatoriana”, *Arte, Individuo y Sociedad* 34, n° 4 (27 de junio de 2022): 1443–59; Ana M. Franco, “Combatiendo los estereotipos: la estética industrialista en el arte concreto de María Freire”, *Instituto Cisneros*, 2021; Dina Comisarenco Mirkin, *Eclipse de Siete Lunas: Mujeres Muralistas En México* (Ciudad de México: PROCESBAC, 2017); *(Re) Generating...: Narratives and Imaginaries: Women in Dialogue* (Mexico City: Museo Kaluz, 2022).

estas páginas, se analizan las trayectorias y obras de mujeres, siendo este, de todos modos, un esfuerzo crucial en la construcción de historias feministas del arte, como ha dado cuenta la labor pionera de la historiadora del arte norteamericana Linda Nochlin para el contexto anglosajón.⁴⁹

Concordando con la historiadora del arte Georgina Gluzman, se entiende que las mujeres artistas fueron, al fin y al cabo, mujeres que desarrollaron una labor en el ámbito cultural, motivo por el cual resulta necesario anclar la presente tesis en las investigaciones históricas sobre las mujeres en Buenos Aires.⁵⁰ Las últimas décadas han dado lugar a este amplio campo de indagación. Una de sus pioneras, Dora Barrancos, da cuenta de que, hacia la década de 1940, un mayor número de mujeres que en décadas previas cursaban estudios secundarios y trabajaban fuera del hogar.⁵¹ Se ha indagado en otros trabajos feminizados como las vendedoras de tiendas, las dactilógrafas, las secretarias, estos eran considerados trabajos transitorios y complementarios al salario del varón, ya que la norma para las mujeres era la dedicación exclusiva a las tareas domésticas y de cuidado no remuneradas en sus hogares.⁵² En cambio, la docencia fue concebida como una ocupación propia de las mujeres (como una extensión de las tareas maternas) y en la cual era posible gozar de un relativo poder.⁵³ Aún con estos nuevos horizontes, formar una familia heteronormada era sin dudas el ideal hegemónico para las jóvenes. Especialmente para los años 40, la élite local imaginaba una sociedad compuesta por familias nucleares donde las mujeres no trabajaran fuera del hogar, sino que fuesen amas de casa, que les hijos concurrieran a la escuela y que los padres sostuvieran a la familia económicamente.⁵⁴ Este ideal de familia reforzaba la idea de la mujer

⁴⁹ Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Artnews*, enero de 1971; para el contexto local, ver Gluzman, *Trazos invisibles*.

⁵⁰ Gluzman, *Trazos invisibles*.

⁵¹ Dora Barrancos, “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período entreguerras”, en *Historia de la vida privada en la Argentina* (Buenos Aires: Taurus, 1999), 201–6.

⁵² Graciela Amalia Queirolo, “Dactilógrafas y secretarias perfectas: el proceso de feminización de los empleos administrativos (Buenos Aires, 1910-1950)”, *Historia crítica*, n° 57 (Julio) (2015): 117–37; Carolina Biernat y Graciela Queirolo, “Mujeres, profesiones y procesos de profesionalización en la Argentina y Brasil”, *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 18, n° 1 (28 de junio de 2018); Inés Pérez, “De ‘sirvientas’ y eléctricos servidores. Imágenes del servicio doméstico en las estrategias de promoción del consumo de artículos para el hogar (Argentina, 1940-1960)”, *Revista de Estudios Sociales*, n° 45 (1 de enero de 2013): 42–53.

⁵³ Flavia Fiorucci, “«País afeminado, proletariado feminista». Mujeres inmorales e incapaces: la feminización del magisterio en disputa (1900-1920)”, *Historia de la educación - anuario* 17, n° 2 (diciembre de 2016); Flavia Fiorucci, “Los amores de la maestra: sexualidad, moral y clase durante el peronismo”, *Secuencia* 0, n° 85 (8 de mayo de 2017): 47; por un estudio de caso de una artista docente, ver Lucía Laumann, “Aída Carballo, maestra. Producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX” (Tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2021).

⁵⁴ Omar Acha y Pablo Ben, “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”, *Trabajos y Comunicaciones*, n° 30–31 (2005 de 2004): 217–61.

como madre, subordinada a su esposo.⁵⁵ Varias investigadoras han analizado los cambios y permanencias de este ideario durante el peronismo sugiriendo que, mientras las mujeres adultas consiguieron el reconocimiento de los derechos políticos en 1947, en gran medida los mensajes culturales las instaron a conservar el rol de esposas y madres,⁵⁶ ya que la posibilidad del sufragio tampoco se tradujo, necesariamente, en modificaciones a otros aspectos de sus vidas.⁵⁷

Las investigaciones de historiadoras feministas como Barrancos, Valeria Manzano, Isabella Cosse y Karina Felitti dan cuenta de que, en la década de 1960, se dieron una serie de importantes cambios socioculturales que incluso modificaron los patrones de la moral sexual en el país.⁵⁸ Felitti investigó el impacto de la disponibilidad de la píldora anticonceptiva para las mujeres.⁵⁹ Cosse analizó cómo se flexibilizó la socialidad juvenil, que comenzó a ser mixta, habilitando el surgimiento de parejas en vínculos sexoafectivos que no tenían como fin el matrimonio;⁶⁰ y cómo, a pesar del ideal de la familia nuclear, las vidas cotidianas y las relaciones familiares le escaparon.⁶¹ Por su parte, Manzano, en su análisis de la juventud con un acento en las dinámicas de género, notó cómo las jóvenes cuestionaron las normas impuestas, no sin encontrar una fuerte resistencia social.⁶² Estos estudios históricos representan las bases para la presente tesis en lo que respecta a los aportes de las mujeres en el ámbito de las artes visuales.

En este trabajo el foco está puesto en las abstracciones desde los ángulos del género y la sexualidad. Sólo un puñado de mujeres hallaron un lugar en el canon argentino del siglo pasado. En rigor, la tesis no es un estudio de figuras de mujeres artistas excepcionales.⁶³ Para la primera mitad del siglo XX se podría ubicar a Raquel Forner como figura excepcional y a

⁵⁵ Marisa Adriana Miranda y María Luján Bargas, “Mujer y maternidad: entre el rol sexual y el deber social (Argentina, 1920-1945)”, octubre de 2011.

⁵⁶ Marcela M. Gené, *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005); Adriana María Valobra, *Del hogar a las urnas: recorridos de la ciudadanía política femenina Argentina, 1946-1955* (Rosario: Prohistoria, 2010); Carolina Barry, “De la rama al partido: leyes, militancias y liderazgos entre 1948-1949”, *Temas de historia argentina y americana* 22 (2014).

⁵⁷ Valobra, *Del hogar a las urnas*, 73.

⁵⁸ Dora Barrancos, “Géneros y sexualidades disidentes en la Argentina: de la agencia por derechos a la legislación positiva”, *Cuadernos inter.c.a.Mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, julio de 2014, 21.

⁵⁹ Karina Felitti, *La revolución de la píldora: sexualidad y política en los sesenta* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

⁶⁰ Isabella Cosse, “Probando la libertad: cambios y continuidades en el cortejo y el noviazgo entre los jóvenes porteños (1950-1970)”, *Entrepassados* 38 (2009).

⁶¹ Valeria Manzano, *La era de la juventud en Argentina: cultura política y sexualidad desde Perón hasta Videla* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017).

⁶² Manzano, 156.

⁶³ Por una discusión del concepto de excepcionalidad, ver la sección “Algunos apuntes conceptuales”.

Lola Mora para el período entre siglos;⁶⁴ mientras que Minujín definitivamente ocupa este lugar desde mediados de los 60.⁶⁵ Se podrá encontrar una amplia bibliografía académica y popular sobre estas artistas usualmente sin perspectiva de género. A diferencia de eso, la tesis presenta la producción de un gran número de mujeres artistas que han aportado al arte abstracto.

Entre las investigaciones de la historia del arte argentino, entre los estudios de la primera mitad del siglo XX que han incorporado la perspectiva de género, se destaca la labor pionera de Laura Malosetti Costa con su ensayo “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires” donde reflexionó sobre mujeres artistas del siglo XIX; así como también el enfoque interseccional en la exhibición *La seducción fatal* que examinó las relaciones de género, etnia y clase implícitas en las obras.⁶⁶ Por su parte, Gluzman recuperó la obra de mujeres en Argentina durante fines del siglo XIX y principios del siglo XX en *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires, 1890-1923*.⁶⁷ Recuperó sus historias y trayectorias reconstruyendo la producción de artistas que habían sido olvidadas y expuso cómo el canon del arte argentino se conformó privilegiando a los varones. Posteriormente, *El canon accidental* en el MNBA, con curaduría de Gluzman, otorgó visibilidad a estas mujeres artistas.⁶⁸ El período de la exhibición fue 1880-1950, superponiéndose cronológicamente con la presente investigación, pero, casi en su totalidad, abarcó obra figurativa con la excepción de Anita Payró, quien produjo obra abstracta y comenzó a exhibir en galerías en 1951.⁶⁹ La doble operación de Gluzman, en términos de Pollock, tanto aditiva como intervencionista, resulta un antecedente crucial para la tesis.

En relación a los estudios del arte argentino de la segunda mitad del siglo XX con perspectiva de género sobresale el catálogo producido a partir de la exhibición *Radical Women: Latin American Art 1965-1980* co-curada por Giunta y Cecilia Fajardo-Hill y el libro

⁶⁴ Gluzman ha analizado a ambas artistas desde una mirada feminista, ver Georgina Gabriela Gluzman, “Las bañistas de Raquel Forner: Mujeres modernas”, *Sztuka Ameryki Łacińskiej* 8 (2018); Gluzman, *Trazos invisibles*.

⁶⁵ En el ámbito de la fotografía se puede mencionar a Grete Stern y Annemarie Heinrich.

⁶⁶ Laura Malosetti Costa, “Cartografías del deseo”, *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 7 (2015); Laura Malosetti Costa, “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”, en *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina: 1890-1950*, ed. Georgina Gluzman (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, 2021).

⁶⁷ Gluzman, *Trazos invisibles*.

⁶⁸ Georgina Gluzman, *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina: 1890-1950* (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, 2021).

⁶⁹ A su vez publicó un libro sobre Payró, con un ensayo crítico y reproducciones de obras, ver Georgina G. Gluzman, *Anita Payró* (Buenos Aires: Herlitzka + Faria, 2021).

de ensayos *Arte y Feminismo*.⁷⁰ En ambos textos, Giunta se adentró en la obra de un importante número de artistas de América Latina y artistas chicanas⁷¹ que trabajaron con la iconografía del cuerpo en diversos medios, recuperando su producción, colocándola en su contexto, y encontrando similitudes en las experimentaciones que llevaron a cabo. Por su lado, la historiadora del arte María Laura Rosa investigó el arte feminista realizado por mujeres artistas en Argentina en la década de 1980, considerando únicamente un grupo de obras que poseían una intención política relacionada con la militancia feminista o lésbico-feminista.⁷² Utilizó conceptos como patriarcado que no son utilizados en esta investigación, por considerarlo un concepto ahistórico y que no da cuenta de la interseccionalidad del género con otras identidades como la orientación sexual, la etnia y la clase. Tanto los trabajos de Giunta como los de Rosa analizaron únicamente la producción de mujeres artistas, atendiendo a sus contextos y brindando nuevas lecturas sobre su obra, pero sin incorporar a artistas que no hayan tenido preocupaciones feministas o por la iconografía del cuerpo, tampoco atendieron a la producción de artistas varones. En cambio, la tesis, además de examinar a artistas varones, estudia los contextos de producción de mujeres artistas que no necesariamente se consideraban feministas ni tenían una militancia feminista ni tematizaron sus vidas en sus obras.

La investigación considera a artistas que no ingresaron en los estudios sobre artistas feministas o sobre temática feminista ni generalmente en los estudios sobre abstracción ni en trabajos sobre prácticas rupturistas asociadas al arte contemporáneo.⁷³ Aborda la obra de mujeres artistas que sólo ocasionalmente hicieron reflexiones en torno a asuntos considerados feministas (Silvia Torras con sus *muñecas de la ira* o Sofía Sabsay en su serie *Las novias*), y quienes mayormente se encontraban sumergidas en las exploraciones de los lenguajes visuales abstractos. Se suma, en parte, a un campo emergente de estudios sobre mujeres

⁷⁰ Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta, eds., *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* (Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017); Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano* (CABA: Siglo XXI, 2018); por un texto temprano, ver Andrea Giunta, “La mirada femina y el discurso de la diferencia”, en *Los signos del arte. I Coloquio Latinoamericano de Estética y Crítica*, ed. Rosa María Ravera (Buenos Aires: CBC-UBA, 1999); por una lectura historiográfica del campo, ver Lucía Laumann y Ayelen Pagnanelli, “Género en la Historia del arte: prácticas en un campo en desarrollo”, *Congreso de Ciencia y Género*, 27 de septiembre de 2021.

⁷¹ Chicano/a refiere a personas de ascendencia u origen mexicano que habitan en EE.UU.

⁷² María Laura Rosa, *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática* (Buenos Aires: Biblos, 2014); para los noventa ver, Natalia Pineau, “Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años noventa: La emergencia de nuevos sujetos creativos”, *Orillas: revista d’ispanística*, n° 4 (2015): 27.

⁷³ Posiblemente, exceptuando el caso de Marta Minujín.

artistas.⁷⁴ Asimismo, combina el análisis de obra de mujeres con la de varones en un estudio que propone incorporar la perspectiva de género y la sexualidad al análisis de la historia del arte.

Sexualidades en la historia argentina

Es menester recomponer parte de la bibliografía sobre sexualidad en Argentina a mediados del siglo XX, dado que tanto las teorías queer/cuir como las investigaciones de corte histórico informan el problema en torno al arte abstracto y la sexualidad. Ambos son abordados, especialmente, en los capítulos I y V de esta tesis doctoral en un esfuerzo por no narrar historias heterocentradas.

Desde la conformación de la nación argentina en el siglo XIX, la heterosexualidad ha sido la norma, con un imaginario de una masculinidad hegemónica basada en el continuum de ideas “virilidad-legitimidad-nación”.⁷⁵ Para un período anterior al analizado aquí (1880-1930), el historiador Pablo Ben mapeó una serie de identidades género/sexuales de varones en Buenos Aires, encontró que el género de los varones plebeyos “no se daba por sentado, sino que de hecho dependía de la exhibición repetida de actos masculinos en el espacio público”,⁷⁶ los actos se relacionaban con poder mostrar de forma violenta la capacidad de someter a otros varones y mujeres a su deseo sexual, especialmente atravesados por el imperativo de la penetración.⁷⁷ Las categorías que describió son de relevancia especial para este trabajo: estaban los “varones heterosexuales” (no eran penetrados y mostraban una identidad de género masculina), los “bufarrones” (sí eran penetrados y tenían una identidad de género masculina), y las “maricas”, (también eran penetradas y su identidad de género era

⁷⁴ Lucía Laumann, *Aída Carballo, maestra* (Buenos Aires: Miño y Davila, 2023); Laumann, “Aída Carballo, maestra. Producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX”; Karen Grimson, “Sarah Grilo: Language, Translation, and the Experience of Difference, 1962-1970” (Tesis de maestría, Londres, Courtauld, 2021); Carolina Vieira Filippini Curi, “Teresinha Soares, Marta Minujín e Teresa Burga: conexões transnacionais sul-americanas sob a perspectiva de gênero”, *Revista Eletrônica da ANPHLAC* 21, n° 31 (29 de diciembre de 2021): 395–419; Zsofi Valyi-Nagy, “Vera Molnar’s Programmed Abstraction: Computer Graphics and Geometric Abstract Art in Postwar Europe” (Tesis de doctorado inédita, University of Chicago, 2023), entre otros.

⁷⁵ Pablo Ben, “Muéstrame tus genitales y te diré quien eres. El hermafroditismo en la Argentina finisecular y de principios del siglo XX”, en *Cuerpos, géneros e identidades: estudios de historia de género en Argentina*, ed. Paula Halperín (Buenos Aires: del Signo, 2000); por una serie de estudios sobre la sexualidad en este período en Argentina, ver Barrancos, “Géneros y sexualidades disidentes en la Argentina”, 24; Jorge Salessi, *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871-1914)* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1995); Joseph M. Pierce, *Argentine Intimacies: Queer Kinship in an Age of Splendor, 1890-1910* (Albany, NY: State University of New York Press, 2019).

⁷⁶ Pablo Ben, “Plebeian Masculinity and Sexual Comedy in Buenos Aires, 1880-1930”, *Journal of the History of Sexuality* 16, n° 3 (2007): 444, 452.

⁷⁷ Ben, 445–49.

femenina o afeminada).⁷⁸ Según Ben, estos roles, durante el acto sexual, podrían suceder sin que implicase un cambio identitario;⁷⁹ es decir, a principios del siglo XX en Buenos Aires había una variedad de prácticas e identidades flexibles interceptadas por el género, la sexualidad y el grupo socioeconómico, alejadas de la heteronorma.

Durante el primer peronismo aparecieron nuevas categorías sexogenéricas. Omar Acha y Pablo Ben registraron las de amorales, chongos y pitucos.⁸⁰ Amorales parecería ser el término que más se acerca a la concepción actual de varón homosexual: varones con identidad de género masculina cuyo objeto de deseo era otro varón, pero amorales era un término asociado a otros sujetos como proxenetas y violadores que no necesariamente se encontraban fuera de la heteronorma.⁸¹ Chongo era el varón, generalmente de clases populares, con identidad de género masculina que penetraba a otros varones y que, según Acha y Ben, no era considerado homosexual.⁸² En contraste, pituco queda como un concepto indefinido asociado a un varón afeminado, en general de las clases acomodadas.⁸³ Por consiguiente, la argentina era “una sociedad en la cual la mayor parte de los varones no sentían cuestionada su identidad sexual y/o de género mientras ellos fueran quienes penetraran a la otra persona” ya sea a un varón o una mujer;⁸⁴ es decir, ser un varón homosexual significaba ser penetrado. Se desprende de ese estudio que en este período la posición socioeconómica interseccionaba de formas específicas con las prácticas sexuales.

Estas identidades continuaron modificándose.⁸⁵ En Buenos Aires había quienes vivían resistiendo a la heteronorma en un mundo queer previo a la consolidación de las categorías identitarias del presente. Con la mirada puesta en el período 1966-1989, el sociólogo Santiago Joaquín Insausti trazó las genealogías tanto de las actuales identidades de varones gay (en tanto varones con identidades masculinas que desean a otros varones) como a las

⁷⁸ Ben, 450, 45; Pablo Ben, *Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880-1955* (University of Chicago, Department of History, June, 2009), 66–70.

⁷⁹ Ben, *Male Sexuality, the Popular Classes and the State*, 163–64, 201–19.

⁸⁰ Consideran también el concepto de patota pero describe a un grupo de jóvenes en vez de una identidad, no se lo toma debido a que no se relaciona con una categoría que quiebre la heteronorma.

⁸¹ Acha y Ben, “Amorales, patoters, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”; Omar Acha, *Crónica sentimental de la Argentina peronista: sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955* (Buenos Aires: Prometeo, 2014), 247.

⁸² Acha y Ben, “Amorales, patoters, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”.

⁸³ Acha retoma brevemente el concepto de pituco asociándolo a la ambigüedad “sexual”, parece referir a la ambigüedad en la expresión de género y al antiperonismo con clara marca de clase, ver Acha, *Crónica sentimental de la Argentina peronista*, 271.

⁸⁴ Acha y Ben, “Amorales, patoters, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”.

⁸⁵ Por un estudio de masculinidades contemporáneas en Argentina, ver Eduardo P. Archetti, *Masculinidades, fútbol, tango y polo en la Argentina* (Buenos Aires: Antropofagia, 2003).

identidades travesti (quienes construyen su propio género, opuesto al adjudicado al nacer).⁸⁶ Sugiere que las categorías en las décadas precedentes a 1990 amalgamaban la identidad de género y la orientación sexual.⁸⁷ Esta caracterización es contraria a las teorías anglosajonas que conceptualizan identidad de género/expresión de género/orientación sexual como categorías escindidas y resulta crucial para el abordaje de las subjetividades del período analizado en la tesis. Insausti dedicó un capítulo a las identidades de las clases acomodadas para contraponerlas a las de las clases populares (a las que les dedica la mayor porción de su análisis); sin embargo, lo que argumenta sobre las primeras resulta significativo para esta investigación, ya que se aborda la socialidad de varones jóvenes de grupos socioeconómicos privilegiados con vínculos al arte moderno. En continuación de algunas inquietudes desarrolladas en mi tesis de maestría donde analicé las masculinidades presentes en la escena del arte abstracto argentino durante las décadas de 1940 y 1950, dando cuenta también de las posibilidades de producción de las mujeres,⁸⁸ la presente tesis se adentra en las prácticas de varones en los 40 y 50 en Buenos Aires.

En cuanto a los estudios sobre las historias del arte y las sexualidades, en general, se han desarrollado considerando la relación entre arte contemporáneo y las disidencias sexuales, mayormente de varones cis.⁸⁹ Se resaltan los trabajos del historiador del arte Fernando Davis, especialmente aquellos sobre Alberto Greco donde lo analiza desde la teoría queer, cuya obra se examina en el capítulo V.⁹⁰ Se acentúan los trabajos de Mariano López Seoane que hábilmente enlazan teoría queer norteamericana con los desarrollos artístico-políticos del norte global y se aproximan a las prácticas estéticas locales.⁹¹ Así como también

⁸⁶ Por una definición de travesti, ver Marlene Wayar, “Travesti”, en *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*, ed. Susana B. Gamba y Tania Diz (Buenos Aires: Biblos, 2021); ver también Lohana Berkins, “Un itinerario político del travestismo”, ed. Diana Maffia (Buenos Aires: Feminaria, 2003); y Marlene Wayar, *Travesti: una teoría lo suficientemente buena* (Buenos Aires: Muchas Nueces, 2018); para una investigación sobre los cambios entre las identidades genéricas y sexuales de varones, ver María Soledad Cutuli, “Maricas y travestis: repensando experiencias compartidas”, *Sociedad y Economía*, n° 24 (junio de 2013): 183–204.

⁸⁷ Para un análisis de este problema en Brasil, ver Don Kulick, *Travesti: Sex, Gender, and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes* (Chicago: University of Chicago Press, 1998).

⁸⁸ Ayelen Pagnanelli, “Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)” (Tesis de maestría, Buenos Aires, IDAES-UNSAM, 2019).

⁸⁹ Cis hace referencia a personas cuya identidad de género se corresponde al sexo que les fue asignado al nacimiento

⁹⁰ Fernando Davis, “Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras”, *Errata*, n° 12 (2014); Halim Badawi y Fernando Davis, “Desobediencia sexual”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014), 92–98.

⁹¹ López Seoane, *Donde está el peligro: estéticas de la disidencia sexual*; Mariano López Seoane, “Devenir pasiva: mimesis y disidencia en el arte argentino reciente”, en *Los mil pequeños sexos: intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*, ed. Mariano López Seoane (Sáenz Peña, Provincia de Buenos Aires: EDUNTREF, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2019); Mariano López Seoane y

las reflexiones del historiador del arte Nicolás Cuello sobre la potencialidad de la teoría queer para abordar la historia del arte local.⁹² Por su parte, el historiador del arte y curador Francisco Lemus investigó las prácticas del grupo de artistas nucleado en el Centro Cultural Rojas durante la década de 1990 haciendo énfasis en las formas de subjetivación de los varones gay que formaron parte de la misma y las consideró junto a la obra de las mujeres.⁹³ Este enfoque de análisis de obra de varones y mujeres en conjunto es compartido en esta pesquisa.

Desde el ámbito anglosajón, una mención especial merecen los trabajos y curadurías enfocadas en las sexualidades y el arte abstracto. Se resaltan las investigaciones pioneras de los historiadores del arte Douglas Crimp, Kenneth E. Silver, Gavin Butt, Jonathan Katz y José Esteban Muñoz que analizando la escena neoyorquina de los 50 y 60 y, especialmente, a artistas como Jasper Johns, Robert Rauschenberg y Andy Warhol, reconstruyeron las tramas entre abstracción, masculinidad y homosexualidad tomando en consideración tanto la socialidad en la que se encontraban inmersos, las poéticas de los artistas y sus silencios en torno a la sexualidad.⁹⁴ Especialmente se retoma el potencial crítico de Muñoz quien, tras las huellas de lo que llama memoria utópica queer en las producciones estéticas del pasado

Bernardo Mosqueira, *Eros Rising: Visions of the Erotic in Latin American Art* (New York: Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), 2022).

⁹² Nicolás Cuello, “Contra la promesa de lo queer”, *Mora (Buenos Aires)* 24, n° 1 (junio de 2018): 1–2; Juan Nicolás Cuello, Ana Carolina Arias, y Matías David López, *Metodologías de la decepción: estrategias críticas para la investigación en prácticas artísticas contemporáneas y políticas sexuales* (Club Hem Editores e Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM-UNLP), 2016); la producción de Cuello es más amplia y también se centra en el arte contemporáneo y los estudios culturales ver, Juan Nicolás Cuello, “Club de blasfemos: Sensibilidades libertarias y afectos negativos en la postdictadura argentina”, *Heterotopías* 3, n° 5 (2020); Laura Contrera y Nicolás Cuello, eds., *Cuerpos sin patrones: resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne* (Buenos Aires: Madreselva, 2016); en línea con el potencial de la teoría queer para leer las prácticas culturales, ver Facundo Saxe, “Literaturas y disidencias sexuales: sub-versiones, disturbios, genealogías”, *Descentrada* 4, n° 2 (27 de agosto de 2020).

⁹³ Francisco Lemus, “Guarangos y soñadores: la galería del Rojas en los años noventa” (Tesis de doctorado inédita, UNTREF, 2019); Juan Nicolás Cuello y Francisco Lemus, “‘De cómo ser una verdadera loca’. Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica”, septiembre de 2016; Francisco Lemus, “Arte y vida: Los años noventa en Buenos Aires”, *Heterotopías* 4, n° 7 (junio de 2021); Francisco Lemus, “Los flujos de la sangre”, en *Nuestros años ochenta* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2021).

⁹⁴ Douglas Crimp, “Getting the Warhol We Deserve”, *Social Text*, n° 59 (1999): 49–66; Kenneth E. Silver, “Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art”, en *Hand Painted Pop: American Art in Transition, 1955-1962*, ed. Donna de Salvo y Paul Schimmel (Los Angeles: Museum of Contemporary Art; New York: Rizzoli, 1992); Gavin Butt, *Between You and Me: Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963* (Durham: Duke University Press, 2005); Jonathan Katz, “The Art of Code: Jasper Johns & Robert Rauschenberg”, en *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*, ed. Whitney Chadwick y Isabelle de Courtivron (London: Thames & Hudson, 1993); Jonathan D. Katz, “‘Committing the Perfect Crime’: Sexuality, Assemblage, and the Postmodern Turn in American Art”, *Art Journal* 67, n° 1 (1 de marzo de 2008): 38–53.

encontraba el impulso para pensar el presente.⁹⁵ Se considera el estímulo de trabajos más recientes, como los de David Getsy y Lex Morgan Lancaster, quienes, desde la historia del arte, han analizado cómo les artistas utilizan la abstracción para reflexionar sobre aspectos de la sexualidad. Getsy abordó la obra de artistas de diversos géneros y orientaciones sexuales desde los 60 al presente, mientras que Lancaster se abocó al análisis de artistas feministas y queer en el arte contemporáneo, ambas mirando únicamente a Estados Unidos.⁹⁶ Sus investigaciones resultan de particular relevancia para la tesis ya que se adentran en las relaciones entre la abstracción y lo queer.

Merece una nota la escasez de trabajos sobre lesbianismo en el período, particularmente comparando con aquellas para la homosexualidad masculina. Hay algunos pocos estudios de caso durante el peronismo como el de la historiadora Flavia Fiorucci sobre una maestra de escuela en el peronismo, y la compilación de entrevistas a lesbianas nacidas en la primera mitad del siglo XX de Alejandra Sardá, una fuente fundamental para reconstruir la textura de la socialidad disidente en Buenos Aires.⁹⁷ En el campo de los estudios literarios, se destaca el exhaustivo estudio de las literaturas lesbianas en Argentina de Laura Arnés.⁹⁸ Estas investigaciones, provenientes de diversas disciplinas académicas, coinciden en la invisibilidad estratégica que caracteriza las socialidades y existencias lésbicas que han probado ser escurridizas para los estudios históricos. De todos modos, la historia del arte tampoco se ha ocupado, particularmente, de la producción realizada por mujeres vinculadas sexoafectivamente con otras mujeres en Buenos Aires durante este período. El antecedente que más visibilidad ha tenido en el medio trata de los dibujos y los grabados realizados por la

⁹⁵ José Esteban Muñoz, *Utopía queer* (Ciudad de Buenos Aires: Caja negra, 2020), 85.

⁹⁶ David Getsy, “Ten Queer Theses on Abstraction”, en *Queer Abstraction*, ed. Jared Ledesma (Des Moines: Des Moines Art Center, 2019); David Getsy, *Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender* (New Haven: Yale University Press, 2015); Lex Morgan Lancaster, *Dragging Away: Queer Abstraction in Contemporary Art* (Durham: Duke University Press, 2022).

⁹⁷ Definitivamente el campo de las historias sobre lesbianas y afectos entre mujeres en este período en Argentina requiere aún de mayor investigación; como ha sido notado por quienes realizan estos estudios, encontramos un silencio/borramiento de estas existencias. En el campo local, para este período histórico destacamos algunos trabajos que abordan las relaciones sexoafectivas entre mujeres, ver Fiorucci, “Los amores de la maestra”; Karina Inés Ramacciotti y Adriana María Valobra, “El campo médico argentino y su mirada al tribadismo, 1936-1955”, *Revista Estudios Feministas* 16, n° 2 (agosto de 2008): 493–516; Laura A. Arnés, *Ficciones lesbianas: literatura y afectos en la cultura argentina* (Buenos Aires: Madreselva, 2016); Alejandra Sardá, *No soy un bombero pero tampoco ando con puntillas: lesbianas en Argentina, 1930-1976* (Buenos Aires: Madreselva, 2021).

⁹⁸ Arnés, *Ficciones lesbianas*; Laura A. Arnés, “Escenas lesbianas. Miradas disidentes y comunidades afectivas en torno a Victoria Ocampo”, *Inter disciplina* 10, n° 27 (agosto de 2022): 79–100; ver también, Laura A. Arnés y Facundo Saxe, eds., *Escenas lesbianas. Tiempo, voces y afectos disidentes* (Buenos Aires: La Cebra, 2019).

artista de origen austríaco Mariette Lydis quien fijó residencia en Argentina en 1940.⁹⁹ Relatar las historias de artistas de todas las tendencias artísticas que mantuvieron vínculos lésbicos excede el marco de la presente tesis; sin embargo, la escena cultural porteña estuvo conformada por mujeres que tuvieron vínculos sexoafectivos con otras mujeres como se observa en los capítulos IV y V.

En suma, los estudios sobre el arte abstracto en Argentina entre 1944 y 1954 han sido prolíficos desde mediados de la década de 1990 y han abordado este período desde numerosas perspectivas, mientras que aquellos de finales de la década de 1950 y principios de la de 1960 se centran en prácticas artísticas cambiantes. En ambos casos, generalmente han descuidado cómo el género y la sexualidad moldearon esos procesos y la construcción del canon del arte. Por un lado, la investigación sobre mujeres artistas en Argentina se ha ocupado de otros períodos, ya sea del siglo XIX o posterior a 1965 o de otro tipo de producción, como de aquellas artistas que han trabajado sobre la iconografía del cuerpo. Por lo tanto, la obra de artistas abstractas, al escapar a estas delimitaciones, no ha sido examinado por la historia del arte feminista. Por otro lado, los historiadores de la sexualidad generalmente se han ocupado de los varones de clase trabajadora o de un período posterior (post 1965) cuando las identidades sexuales se politizaron. En este sentido, se recupera el potencial utópico de lo queer antes de que se reivindicara la palabra queer.¹⁰⁰ La tesis tiene como objetivo unir estos cuerpos de literatura, frecuentemente sin diálogo, integrando las recientes perspectivas queer y feministas al estudio del arte abstracto en Buenos Aires.

De esta manera, la tesis resulta en un trabajo interseccional, una tarea pendiente aún en muchas investigaciones de humanidades y en la historia del arte. En efecto, la tesis rechaza la idea de que estudiar a los varones desplace las investigaciones sobre las mujeres; todo lo contrario, estudiar a los varones desde el prisma de los estudios de género permite dar cuenta de que el canon de la disciplina fue construido privilegiando a los varones cis, blancos, heterosexuales, propietarios; por ende, excluyendo (o incluyendo únicamente de forma excepcional) a las mujeres y a quienes escaparan a la heteronorma. A su vez, la

⁹⁹ Georgina Gabriela Gluzman, “En busca de Mariette Lydis”, en *Algunas notas sobre Mariette Lydis y la historia del arte* (Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2019); Teresa Riccardi curó una retrospectiva en el Museo Sívori en 2019, ver “Mariette Lydis. Transicionar lo surreal | Buenos Aires Ciudad - Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires”, accedido 10 de diciembre de 2023, <https://buenosaires.gob.ar/museos/museo-sivori/mariette-lydis-transicionar-lo-surreal>.

¹⁰⁰ Muñoz, *Utopía queer*; Mariano López Seoane, “Prólogo”, en *Utopía queer*, de José Esteban Muñoz (Ciudad de Buenos Aires: Caja negra, 2020); López Seoane, *Donde está el peligro: estéticas de la disidencia sexual*.

perspectiva interseccional aplicada en la presente tesis honra las dinámicas históricas donde mujeres, varones heterosexuales y disidencias circularon en las mismas escenas artísticas.

Algunos apuntes conceptuales

Como se ha señalado en el estado de la cuestión, la tesis es deudora de los estudios de género, las historias feministas del arte y las teorías e investigaciones queer. Por este motivo, es preciso enmarcar cómo se incorporan a la tesis una serie de conceptos y categorías como género, mujeres, excepcionalidad artística, inclusión/exclusión, heteronorma, sistema sexo-género y séxodo. Son conceptos empleados a lo largo de los capítulos y mediante los cuales se generan sentidos con respecto a lo analizado.

Con respecto al concepto de género, se retoman sus potencialidades para el análisis histórico, pensándolo como relacional. Tal como fue sugerido por la historiadora Joan Scott, quien consideró que, en particular, los estudios históricos deben atender a cómo el género es una construcción histórica y culturalmente específica, cruzándose con las categorías de raza y de clase.¹⁰¹ En este sentido, se vuelve a mencionar la importancia de la interseccionalidad para el presente análisis. Este concepto, formado originalmente por los feminismos negros norteamericanos, refiere a que las opresiones son experimentadas de forma simultánea.¹⁰² Un aspecto para resaltar es que implica que no es posible escindir o jerarquizar un factor de opresión de otro en su estudio: las mujeres negras no son por un lado mujeres y por otro parte de las comunidades negras; son mujeres negras y sus opresiones deben ser comprendidas en su cruce. Dado que se entiende el género como relacional, la tesis abarca tanto un análisis de varones como de mujeres en las escenas de la abstracción, ambos pensados en su interseccionalidad.

El concepto de “mujeres” exige ciertas consideraciones, aquí se utiliza para denominar a aquellas personas que se consideraron tales y que eran consideradas como tales en este período histórico en Argentina. Se resiste a que el término mujeres aplique únicamente a personas cis o que involucre alguna lista de características biológicas u esencia

¹⁰¹ Joan W. Scott, “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”, *The American Historical Review* 91, n° 5 (1986): 1054; Joan Wallach Scott, “Gender: Still a Useful Category of Analysis?”, *Diogenes* 57, n° 1 (1 de febrero de 2010): 7–14.

¹⁰² Kimberle Crenshaw, “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *The University of Chicago Legal Forum* 140 (1989): 139–67; Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment* (New York: Routledge, 2000); Audre Lorde, *Master’s Tools Will Never Dismantle The Master’s Tools* (London: Penguin, 2018); Bell Hooks, *Art on My Mind: Visual Politics* (New York: New Press, 1995); Mara Viveros Vigoya, “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”, *Debate feminista*, n° 52 (2016): 1–17.

psíquica, ya que se la considera una construcción histórica, social y cultural.¹⁰³ Mujeres aquí retoma una categoría nativa, continuando una genealogía no esencialista que proviene de las reflexiones filosóficas de Simone De Beauvoir, recorre la obra de la filósofa Judith Butler y, en Argentina, culmina en el consenso estatal de la ley N° 26.743 de identidad de género. En rigor, Beauvoir, al anclar sus escritos en el existencialismo, una propuesta que considera a los humanos por fuera de discursos deterministas,¹⁰⁴ imaginó el fin de la categoría mujer al escribir en *El segundo sexo* “tal vez el mito de la mujer se extinga algún día: cuanto más se afirman las mujeres como seres humanos, tanto más muere en ellas la maravillosa cualidad de lo Otro”.¹⁰⁵ Butler, también rechaza el esencialismo y propone una concepción performativa del género, esto es, el género como acción,¹⁰⁶ y la ley argentina entiende al género como auto percibido.

En cuanto a los conceptos producidos por las historias del arte feminista, resulta importante destacar el de la excepcionalidad de las mujeres en el canon del arte. La escritura del arte está basada en escritos biográficos de artistas; es decir, el discurso de la disciplina se funda en los relatos de artistas como figuras extraordinarias, ejemplificado en *Las vidas de Vasari*.¹⁰⁷ El proceso de construcción de los relatos canónicos jerarquiza la producción, y, en general, invisibiliza y margina la obra de las mujeres, pero, simultáneamente, eleva la obra de una de ellas al selecto panteón de los varones que son mayoría en el canon.¹⁰⁸ Este fenómeno en el que una artista es la excepción configura una ilusión de igualdad de oportunidades para ingresar al canon en base a conceptos como genio, talento, grandeza. Las artistas excepcionales son quienes confirman la regla de que la obra de las mujeres no es meritatoria. Son la excusa que justifica que la obra del resto sea olvidada y menospreciada, ya que, según la naturalización de este proceso sesgado, la obra del resto de las mujeres no estaría a la

¹⁰³ Se intenta, en lo posible, no construir narrativas que contribuyan a la re-naturalización del binerío del género, ver Afsaneh Najmabadi, “Beyond the Americas: Are Gender and Sexuality Useful Categories of Analysis?”, *Journal of Women’s History* 18, n° 1 (2006): 11–21.

¹⁰⁴ Suárez Tomé, *Simone de Beauvoir*, 58.

¹⁰⁵ de Beauvoir, *El segundo sexo*, 142.

¹⁰⁶ Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona ; Buenos Aires ; México: Paidós, 2007).

¹⁰⁷ Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (New York: Thames and Hudson, 1997), 17; Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?”; Griselda Pollock, “Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians”, *Woman’s Art Journal* 4, n° 1 (1983): 39–47; Griselda Pollock, *Differencing The Canon : Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories* (New York: Routledge, 1999), 106.

¹⁰⁸ Las mujeres artistas tratadas como excepciones aparece continuamente en sus estudios, ver Norma Broude y Mary D. Garrard, eds., *The Expanding Discourse : Feminism and Art History* (New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2018); Pollock y Parker, *Old Mistresses*.

altura de aquella única mujer que sí consigue encumbrarse en el canon.¹⁰⁹ La idea de lo excepcional en algunas mujeres artistas aparece frecuentemente en los trabajos sobre ellas, dado que es un proceso habitual en las historias del arte.¹¹⁰ De esta manera, el concepto de la excepcionalidad permite, especialmente en el capítulo III, abordar cómo se configuró el canon del arte moderno argentino.

Igualmente, con relación a la escritura del canon del arte, se utiliza la paradoja de la inclusión/exclusión. Barrancos, en un libro analizando la historia de las mujeres en Argentina, utilizó esta metáfora para explicar el proceso mediante el cual las mujeres fueron excluidas políticamente, en especial hacia inicios del siglo XX, mientras eran incluidas únicamente de forma discursiva.¹¹¹ Esta paradoja en cuanto a las vidas materiales de las mujeres y su inscripción en lo simbólico es aquí empleada de manera opuesta para dar cuenta de cómo las mujeres fueron partícipes protagónicas del informalismo pero, a través de la escritura de la historia del arte, fueron excluidas de los relatos canónicos. Este proceso también fue avizorado por la historiadora del arte italiana Maria Antonietta Trasforini para el arte europeo.¹¹²

En cuanto a los conceptos prestados de los estudios queer utilizados en la tesis, uno clave es el de heteronorma. La pregunta por la sexualidad en la Academia llevó a conceptualizar la centralidad social de la heterosexualidad en tanto institución y norma;¹¹³ como también llevó a las nociones de la heterosexualidad obligatoria por la feminista Adrienne Rich;¹¹⁴ y el concepto de closet por Kosofsky Sedgwick, empleados en el presente trabajo.¹¹⁵ Se entiende como heteronorma el sistema de heterosexualidad obligatoria. A pesar de su anacronismo, en este trabajo se lo emplea para iluminar el pasado. Esta tesis se centra

¹⁰⁹ Sheriff Mary D., “‘So What Are You Working On?’ Categorizing the Exceptional Woman”, en *Singular Women: Writing the Artist* (Berkeley: University of California Press, 2003), 49.

¹¹⁰ Chadwick, *Women, Art, and Society*.

¹¹¹ Dora Barrancos, *Inclusión/exclusión: historia con mujeres* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002).

¹¹² Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2009).

¹¹³ Gayle Rubin, “‘The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex’ (1975)”, en *Deviations: A Gayle Rubin Reader* (Durham, NC: Duke University Press, 2011); Gayle S. Rubin, “Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality”, en *Culture, Society and Sexuality* (London; New York: Routledge, 2006); Teresa de Lauretis, “Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness”, *Feminist Studies* 16, n° 1 (1990): 115–50; Paul B. Preciado, “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino”, en *El museo apagado: pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos* (Buenos Aires: MALBA, 2017); Sara Ahmed, “Orientations: Toward a Queer Phenomenology”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, n° 4 (2006): 543–74.

¹¹⁴ Adrienne Rich, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”, *Signs* 5, n° 4 (1980): 631–60; ver también, Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (Madrid: Eags, 2006).

¹¹⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet* (Berkeley: University of California Press, 1990).

en un momento donde el panorama de múltiples prácticas sexogenéricas poco tiene que ver con las categorías identitarias del presente (como, por ejemplo, “gay”) por lo que un concepto que no es identitario resulta sumamente productivo para moverse por fuera de los contornos de conceptos identitarios.

De hecho, incluso los conceptos de identidad de género y orientación sexual dan a entender que los sujetos habitan estas categorías de manera escindida una de la otra, cuando en Buenos Aires en el período trabajado estaban solapadas. Así, heteronorma permite moverse por fuera de categorías identitarias y describir prácticas no normativas en torno a la sexualidad sin etiquetarlas. De todos modos, en la tesis, en la medida de lo posible, se utilizan las categorías nativas disponibles para describir prácticas e identidades específicas como entendidos, amorales y mariposeo enguantado (por este último ver capítulo I).

Otro concepto del que se hace uso es el de sistema sexo-género. Coincidiendo con Butler, quien considera que la matriz de la heterosexualidad entrelaza compulsivamente género, sexo y deseo, es decir, presupone una coherencia entre las posibilidades binarias disponibles; por ejemplo, una mujer (sexo) con identidad de género femenina (género) y heterosexual (deseo) o varón (sexo) con identidad de género masculina (género) y heterosexual (deseo).¹¹⁶ La heteronorma entonces requiere que estas sean las únicas posibilidades de combinar sexo, género y deseo; no obstante, las posibilidades reales de combinaciones son múltiples y la desestabilizan. Por este motivo es que la matriz a la que refiere Butler se descoloca cuando emergen ciertas prácticas que fugan la heteronorma.¹¹⁷ Así, el filósofo español Paul Preciado habla de un sistema sexo-género que incluye al binarismo sexual y la heterosexualidad como normativas.¹¹⁸

Un concepto que se desprende de los estudios queer en especial en diálogo con los estudios migratorios es el de séxodo.¹¹⁹ El término nace de la unión de las palabras éxodo con sexo, amalgamando así la idea de migración de un lugar por motivos relacionados a la orientación sexual o la identidad de género. Es hermano al concepto de sexilio. Se hace uso de séxodo en el quinto capítulo para, desde una perspectiva queer, reconceptualizar los viajes,

¹¹⁶ Butler, *El género en disputa*, 23.

¹¹⁷ Butler, 12; Perlongher utilizó la idea de fuga, ver Cecilia Palmeiro, “Derivas de lo queer en la Argentina: hacia una genealogía”, en *Fragmentos de lo Queer: arte en América Latina en Iberoamérica* (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016); Néstor Perlongher, *Prosa plebeya: ensayos, 1980-1992* (Buenos Aires: Colihue, 1997).

¹¹⁸ Paul B. Preciado, “Introducción: un apartamento en Urano”, en *Un apartamento en Urano* (Buenos Aires: Anagrama, 2019).

¹¹⁹ Luz Mary López Murcia, “Transitando en La Italia: Trayectorias migratorias de las travestis colombianas, trabajadoras sexuales en Italia, en la década de los noventa”, 2015.

especialmente a Europa, del artista Alberto Greco no como meros viajes culturales, sino como viajes relacionados con la oportunidad de vivir más libremente la propia sexualidad.

El estatus del rumor merece una reflexión aparte en esta introducción. La evidencia en una investigación histórica sobre las sexualidades del período trabajado necesariamente debe ser reconstruida a partir de sospechas y rumores, en una época donde las identidades sexogénicas del presente, tales como gay o lesbiana, no estaban así constituidas. Por ende, el rumor constituye un fenómeno del discurso en sí mismo, como ha trabajado Gavin Butt en su libro sobre la escena del arte neoyorkina de los 50 y 60, centrándose en figuras de varones que tuvieron vínculos sexoafectivos con otros varones.¹²⁰ Para Butt, la homosexualidad “no se ve, no es clara y no puede ser divulgada” por ende, reivindica al rumor como una práctica con un estatus epistemológico queer que contiene trazos de lo alguna vez sucedido; y como tal, lo considera valioso en tanto un discurso de la historia del arte que no debe quedar al margen de los relatos.¹²¹ En este sentido, en varias instancias a lo largo de esta investigación aparecen tensiones entre lo dicho y lo no dicho con relación a ciertas figuras y la sexualidad en las que resulta necesario considerar al rumor en tanto evidencia como fenómeno discursivo pertinente a la disciplina en la que se inscribe la tesis.

Como parte de una praxis académica feminista, amerita la mención del propio lugar de enunciación en la construcción del conocimiento, la tesis fue escrita en Buenos Aires y estudia el pasado de quienes habitaron esta ciudad.¹²² A su vez, la tesis suma las genealogías y reflexiones que desde América Latina y el Sur, especialmente desde el giro decolonial, se le hicieron a la teoría queer y al feminismo anglosajón.¹²³ Recupera tanto el ímpetu de quienes desmontaron discursos eurocéntricos como el de quienes atendieron a los contextos e

¹²⁰ Butt, *Between You and Me*.

¹²¹ Butt, 3–7.

¹²² Chandra Talpade Mohanty, “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”, *boundary 2* 12/13 (1984): 333–58; Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies* 14, n° 3 (1988): 575–99; Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, en *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea* (New York: Columbia University Press, 2010).

¹²³ Ver, Patricia Soley-Beltran y Leticia Sabsay, eds., *Judith Butler en disputa: lecturas sobre la performatividad* (Barcelona: EGALÉS, 2012); Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos, y María Amelia Viteri, eds., *Resentir lo “queer” en América Latina: diálogos desde/con el sur* (Barcelona: Egales, 2014); Judith Butler, *Vidas en lucha: conversaciones* (Buenos Aires: Katz, 2019); val flores, *Tropismos de la disidencia* (Santiago de Chile: Palinodia, 2017); Fernando Davis y Miguel A. Lopez, “Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur”, *Ramona*, n° 99 (2010); Silvia Delfino y Flavio Rapisardi, “Cuirizando la cultura argentina desde La Queerencia”, *Ramona*, n° 99 (2010); Palmeiro, “Derivas de lo queer en la Argentina: hacia una genealogía”; Felipe Rivas, “Diga ‘queer’ con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”, en *Por un feminismo sin mujeres*, ed. Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (Chile: Territorios sexuales, 2011).

historicidades particulares de estos territorios.¹²⁴ Asimismo, integra discusiones del binario varón-mujer desde la biología para incorporar nociones de múltiples géneros de los pueblos originarios.¹²⁵ Especialmente, la tesis es heredera de tradiciones militantes que incorporaron el pensamiento travesti/trans como parte intrínseca del feminismo, especialmente en Argentina y la región.¹²⁶ No necesariamente este trabajo se adentra en estas problemáticas, pero su mirada la imbuye por completo.

De esta manera, la tesis se construye sobre conceptos apropiados por las historias de luchas por los derechos humanos, LGBTIQ+, y los feminismos; además de las teorías del género, la sexualidad y sus usos en las disciplinas de la historia e historia del arte. Se configura así una mirada hacia el problema de investigación que apunta hacia la interseccionalidad, articulando el género y la sexualidad.

¹²⁴ Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Marcela Gómez Correal, y Karina Ochoa Muñoz, “Introducción”, en *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2014); María Lugones, “Colonialidad y género”, en *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2014); Rita Segato, “Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres”, en *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala* (Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2014); Viveros Vigoya, “La interseccionalidad”; Flavio Rapisardi, “Regulaciones políticas: Identidad, diferencia y desigualdad. Una crítica al debate contemporáneo”, ed. Diana Maffía (Buenos Aires: Feminaria, 2003).

¹²⁵ Anne Fausto-Sterling, “The Five Sexes”, *The Sciences* 33, n° 2 (1993): 20–24; Diana Maffía y Mauro Cabral, “Los sexos ¿son o se hacen?”, ed. Diana Maffía (Buenos Aires: Feminaria, 2003); lu ciccía, *La invención de los sexos* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2022); Rita Laura Segato, *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda* (Buenos Aires: Prometeo, 2015); Ana Mariella Bacigalupo, “El hombre mapuche que se convirtió en mujer chamán: Individualidad, transgresión de género y normas culturales en pugna”, *Scripta Ethnologica* XXXIII (2011): 9–40; Marinella Miano Borruso, *Hombre, mujer y muxe’ en el Istmo de Tehuantepec* (México, D.F.: CONACULTA, INAH, 2002); Pablo C. Vargas y David Aruquipa Rérez, “Reflexiones sobre diversidades sexuales y de género en comunidades indígenas de Bolivia”, *Comunidad diversidad* 1 (2013).

¹²⁶ Berkins, “Un itinerario político del travestismo”; Wayar, *Travesti*, 2018; Siobhan Guerrero Mc Manus, “Lo trans y su sitio en la historia del feminismo | Siobhan Guerrero Mc Manus”, Revista de la Universidad de México, marzo de 2019, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/20b8e538-f1a5-477c-8f9d-714d98c98c5b/lo-trans-y-su-sitio-en-la-historia-del-feminismo>; Siobhan Guerrero Mc Manus y Laura Loeza Reyes, “Identidad y diversidad sexogenérica en México. Historias, narrativas y políticas”, en *Políticas de identidad en el contexto de la crisis de la democracia* (CDMX: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, 2021).

Organización de la tesis

La argumentación de la hipótesis planteada, que el género y la sexualidad estructuraron el canon del arte abstracto, se despliega a lo largo de seis capítulos. El primero se detiene en las masculinidades y en cómo la sexualidad, y en especial la heteronorma, jugó un rol crucial en la escena del arte moderno y el discurso sobre la abstracción de la década del 40. Se centra en tres varones protagonistas de la abstracción: Tomás Maldonado, Raúl Lozza y Gyula Kosice, quienes adoptaron una masculinidad alineada con los ideales hegemónicos en oposición a una visión que consideraba al arte abstracto como desviado. Así, el capítulo transita el discurso de los varones de la vanguardia y sus prácticas, comprendiéndolas a la luz de lo que circuló en torno al arte abstracto y sus promotores, como Marcelo De Ridder en espacios como el IAM.

El segundo, comparte temporalidad con el primero y reinscribe los gestos disruptivos de las mujeres en la vanguardia abstracta entre 1937 y 1956, donde participaron las primeras artistas en Buenos Aires. Atiende a la participación de las mujeres por fuera de las agrupaciones como Grete Stern, Germaine Derbecq y Yente. Examina las lecturas que contemplaban al movimiento Madí como multidisciplinar a la luz de la necesidad de atender a las mujeres que efectivizaron la inclusión de la danza. Enfatiza cómo las mujeres, específicamente Matilde Werbin y Diyi Laañ, pudieron hacerse de espacios en las revistas de los grupos de vanguardia rioplatense para la publicación de sus reflexiones teóricas en disciplinas como la música y la escritura creativa; es decir, también por fuera de las artes visuales. Finalmente, se detiene en los aportes plásticos y programáticos de Lidy Prati al arte abstracto. Este segundo capítulo, que, a diferencia del primero, se enfoca en las mujeres de las vanguardias, presenta visiones disidentes sobre la abstracción que propulsaron las mujeres.

El tercero, avanza en el tiempo y analiza el problema del éxito en las mujeres artistas abstractas con una metodología que abrevia de la sociología. Muchas comenzaron a tener reconocimiento en la segunda mitad de la década del 50, como Marta Minujín, Josefina Robirosa, Sarah Grilo, Martha Peluffo, Noemí Gerstein y Alicia Penalba; sin embargo, el capítulo se extiende hasta el presente para considerar si las artistas pudieron convertir reconocimiento en consagración, si lograron mantener ese estatus a lo largo del tiempo, y especialmente, si ese reconocimiento inicial se tradujo en una inscripción en las historias del arte. Reconstruye los niveles de visibilidad que consiguieron varias artistas y luego, mediante

un análisis de las adquisiciones en acervos de museos, inclusión en exhibiciones colectivas e individuales, escritura de monografías y menciones en las historias del arte, desarma los desiguales procesos de incorporación en las narrativas históricas.

El cuarto, se adentra en el análisis de algunos casos de artistas que estuvieron durante el informalismo, la línea investigativa que dominó finales de los 50 e inicios de los 60 en Buenos Aires. Con el advenimiento de un mayor espacio en el ámbito público para las mujeres, se analizan sus imágenes públicas en tanto artistas. Mujeres como Martha Peluffo, Mane Bernardo, Noemí Di Benedetto y Sofía Sabsay crearon obras en las que reflexionaron sobre la propia subjetividad y las experiencias de las mujeres. En este sentido, el capítulo presenta el giro que significó el informalismo en cuanto a la abstracción que produjeron las mujeres.

A través de la serie *Pinturas negras* y la figura de Alberto Greco, clave en el pasaje del arte moderno al arte contemporáneo local y quien era, en sus palabras, homosexual, el quinto capítulo se detiene en las sexualidades no normativas y la escena generada en torno al informalismo. Se amplía la mirada sobre dicha escena como un espacio parte de la socialidad queer porteña y se intenta anclar esa experiencia en las posibilidades de Greco de vivir en Buenos Aires en el cambio de década. El análisis a partir de un artista permite deshilar tanto sus redes y vínculos en los círculos culturales porteños que indican la existencia de socialidades disidentes, como también ver la diferencia que hizo el experimentar libremente la propia sexualidad en Europa.

El capítulo final de la tesis revisa tres hitos expositivos de finales de los 50 e inicios de los 60. Varias mujeres como Vera Zilzer, Silvia Torras y Carolina Muchnik fueron parte de esas exhibiciones y experimentaron la paradoja de la inclusión/exclusión en y por el medio artístico, ya que mediante la crítica y las narraciones de la historia del arte quedaron invisibilizadas. Mientras el tercer capítulo hablaba del éxito de las mujeres, el último capítulo revisa las olvidadas contribuciones de las tres artistas antedichas, resaltando los avances, retrocesos y desvíos de sus posibilidades profesionales. *Qué cosa es el coso* y *Arte destructivo* fueron exhibiciones cruciales para el informalismo y han sido destacadas y analizadas por la historia del arte argentino, mientras que *Otra Figuración* constituyó una fusión entre abstracción y figuración altamente celebrada por la crítica y el mercado, y cuyos representantes Ernesto Deira, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega y Rómulo Macció tuvieron un rotundo éxito al agruparse en un cuarteto masculino. En cambio, Muchnik, como Zilzer y

Torras, quedaron por fuera del canon del período. El final del relato propuesto en la tesis, entonces, resiste a alguna idea de un progreso lineal en las conquistas de las mujeres.

Las conclusiones reflexionan sobre las posibilidades de las mujeres de ser parte del medio artístico y las negociaciones que debieron llevar a cabo con ansias de ser legitimadas y encontrar un lugar en las historias del arte. Meditan acerca de los lugares que ocuparon las personas que escaparon a la heteronorma y cómo ambos grupos contribuyeron a dar forma a la historia del arte argentino y del arte abstracto. Al mismo tiempo, trae hacia el presente las implicaciones de esta investigación para el campo académico local.

Capítulo I: Masculinidades en el arte abstracto de los 40 y 50

It is important that we do not idealize queer worlds or simply locate them in an alternative space.

After all, if the spaces we occupy are fleeting, if they follow us when we come and go, then this is as much a sign of how heterosexuality shapes the contours of inhabitable or livable space as it is about the promise of queer. It is because this world is already in place that queer moments, where things come out of line, are fleeting. Our response need not be to search for permanence but to listen to the sound of the "what" that fleets.¹²⁷

Sara Ahmed

En una historia del arte argentino que ha sido poco examinada en su relación con las prácticas de género y sexualidad, se ha hablado de la abstracción rioplatense de mediados del siglo XX como exclusiva de artistas varones embanderados de una masculinidad tradicional. Quizás esta sea aún la visión más conocida sobre quienes forjaron poéticas artísticas concretas y abstractas en los años 40 y 50. Para una lectura informada desde los estudios de género, atender este aspecto sería el abordaje inicial; en efecto, el capítulo se centra en un análisis de las masculinidades presentes en estas vanguardias.¹²⁸ Toma prestada de la socióloga, pionera en los estudios de las masculinidades, Raewyn Connell, la definición de masculinidad “como la configuración de prácticas organizadas en relación con la estructura de las relaciones de género”;¹²⁹ por lo que el presente capítulo se complementa con el análisis de las actuaciones de las mujeres en la vanguardia en el capítulo II. Ubicando la centralidad del género como relacional, es decir, la necesidad de entender tanto las feminidades como las masculinidades, se comienza el relato de este trabajo por un análisis de los varones ya que esta secuencia permite revisar tópicos de la historia del arte abstracto argentino críticamente.

La pregunta por las masculinidades se enlaza con el lugar que tuvieron las propuestas abstractas en el medio porteño. De hecho, la legitimidad que otorga la masculinidad fue crucial para los artistas invencionistas. Por este motivo, se retoma a Connell cuando sostuvo que “el consenso cultural, la centralidad discursiva, la institucionalización (...) son aspectos

¹²⁷ “Es importante que no idealicemos los mundos queer o simplemente los ubiquemos en un espacio alternativo. Después de todo, si los espacios que ocupamos son fugaces, si nos siguen cuando vamos y venimos, entonces esto es tanto un signo de cómo la heterosexuality da forma a los contornos del espacio habitable o vivible como de la promesa de lo queer. Es porque este mundo ya está en su lugar que, momentos queer, donde las cosas se salen de la línea, son fugaces. Nuestra respuesta no tiene por qué ser la búsqueda de la permanencia sino escuchar el sonido del ‘que’ que fuga”, Ahmed, “Orientations”, 565.

¹²⁸ A lo largo de esta tesis se entiende que todo proceso de subjetivación fue un proceso dinámico del cual se han delimitado una serie de características, es decir, para devenir un varón que encarne la masculinidad hegemónica tiene que haber existido una serie de prácticas que fueron cotidianamente reforzadas.

¹²⁹ R. W. Connell y James W. Messerschmidt, “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”, *Gender & Society* 19, n° 6 (1 de diciembre de 2005): 843.

ampliamente documentados de las masculinidades socialmente dominantes”;¹³⁰ es decir, las masculinidades hegemónicas usualmente juegan roles legitimantes en el ámbito cultural. En efecto, parte de la hipótesis sostenida en el capítulo es que los varones protagonistas de la abstracción construyeron su reputación a partir de la adopción de una masculinidad alineada con los ideales hegemónicos, especialmente con el modelo del artista de vanguardia europeo. Debieron trabajar activamente en la inserción de sus propuestas en el medio local para lograr alcanzar esta legitimidad;¹³¹ y la incorporación de prácticas de las masculinidades hegemónicas fueron cruciales en el proceso.

No obstante, el segundo componente de la hipótesis sostiene que el alarde de una masculinidad hegemónica fue la contracara de una visión que consideraba a la abstracción como raro y a varios de sus promotores como amoraes por sus prácticas no heteronormadas. Existía, aún a finales de los 40, una desconfianza hacia el arte abstracto que se percibe en discursos oficiales; todavía los realismos eran la tendencia hegemónica en el medio porteño,¹³² a pesar de que había precedentes de exhibiciones de arte abstracto. Esta desconfianza no encontraba su fundamento únicamente en términos estéticos, sino en las prácticas sexuales de sus promotores. En específico, las de aquellos varones de clase privilegiada que mantuvieron vínculos sexoafectivos con otros varones y apoyaban públicamente al arte abstracto en Buenos Aires. Esta información resulta clave para entender cómo esta propuesta artística fue contemplada con sospecha y por qué los artistas varones que impulsaron la abstracción llegaron a extremos para demostrar su hombría.

En suma, el capítulo desanuda las masculinidades presentes en torno al arte abstracto. Primero, detecta cómo los artistas del invencionismo construyeron un discurso sobre la abstracción como un arte producido por varones a través del uso de conceptos, aparentemente neutrales, como científico y puro. Segundo, interroga las prácticas de masculinidad que tuvieron algunos de los protagonistas, quienes se alinearon a las masculinidades hegemónicas tanto del modelo de artista europeo como la de Buenos Aires en ese período, especialmente al mostrarse heterosexuales, y que mantuvieron gracias a una homosocialidad entre varones. Tercero, el capítulo recupera la mirada, a finales de los 40 y principios de los 50, que circulaba sobre el arte abstracto como desviación. Y cuarto, revela cómo algunos promotores

¹³⁰ Connell y Messerschmidt, 846.

¹³¹ Asimismo, aspectos sociales como la clase social y no solo aspectos artísticos afectaron la construcción de la legitimidad cultural de estos artistas, ver Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 9–11.

¹³² García, *El arte abstracto*, 39; Lauría, “Arte abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración”, 30.

del arte abstracto actuaban por fuera de la heteronorma en espacios como el Instituto de Arte Moderno (IAM).

Invencionismo: un discurso de varones

Desde mediados de la década de 1940, los artistas invencionistas se abocaron a la propuesta plástica de una abstracción cuya radicalidad yacía en que su obra era tajantemente no figurativa. En este sentido, adquirió relevancia particular su componente discursivo difundido mediante la publicación de revistas de vanguardia. Una de las primeras acciones en el medio local fue, entonces, la publicación de la mítica revista *Arturo, Revista de artes abstractas* en 1944. Luego se dará cuenta de algunos aspectos en relación con el género de la propuesta discursiva en sus páginas.

El comité editor de *Arturo* estaba conformado por Edgar Bayley, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin; las numerosas viñetas fueron realizadas por Lidy Prati, y la tapa por Tomás Maldonado, su esposo y el hermano menor de Bayley. Tuvo un solo número que fue publicado en un formato de aproximadamente 28 cm x 20 cm, de producción medianamente artesanal con una tirada estimada de 250 ejemplares. La revista fue el inicio de una escena del arte, a mediados de los 40, que derivó en la conformación de varias agrupaciones, además de la participación de artistas y otras figuras de la cultura que formaban parte de su socialidad.

Hacia 1946 quienes habían armado *Arturo* formaron nuevas agrupaciones con la incorporación de más artistas: Madí, la Asociación Arte Concreto-Invención (AACI) y en 1947, Perceptismo, como un desprendimiento de este último grupo. Estas disoluciones y reagrupaciones dan cuenta de diferencias teóricas, prácticas y personales que distanciaron a sus participantes y a los grupos que armaron. Por una parte, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin formaron Madí junto a Diyi Laañ, Waldo Longo, Ricardo Humbert, Paulina Ossona, Elizabeth Steiner,¹³³ Esteban Eitler y Martín Blaszkó aunque a su vez se separaron formando dos grupos Madí en 1947, uno liderado por Arden Quin y otro liderado por Kosice. Por otra parte, a finales de 1945 Edgar Bayley, Tomás Maldonado y Lidy Prati formaron la AACI con a Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Matilde Werbin,

¹³³ Elizabeth Steiner, luego comenzó a utilizar el nombre Lisl Steiner, nació en 1927 en Viena, Austria y falleció el 7 de junio de 2023. Emigró con su familia en 1938 tras la anexión de Austria a Alemania. Realizó estudios en la Escuela de Artes Decorativas Fernando Fader y en la Universidad de Buenos Aires pero se autodefinía como autodidacta. Fue una artista que se relacionó con Madí hacia 1947. Exhibió en la “1ra exposición internacional madí” en el salón de la A.I.A.P.E. en Montevideo. En *Arte Madí Universal 0-1* se reprodujo un dibujo suyo. Tiene un cuerpo de dibujos figurativos de músicos realizados durante conciertos en el Teatro Colón de la misma época. Participó en la producción de videos financiados por el gobierno de Juan Domingo Perón. En 1957 comenzó su extensa carrera como fotoperiodista para varias agencias internacionales a través de la cual generó una gran e importante obra fotográfica. En los años 60 se mudó a Nueva York donde residió hasta su muerte en 2023.

Claudio Girola, Enio Iommi, Jorge Souza, Alberto Molenberg, Simón Contreras,¹³⁴ Oscar Nuñez, Rembrandt van Dyck Lozza, Rafael Obdulio Lozza, Primaldo Mónaco y Antonio Caraduje. En 1947 los tres hermanos Lozza formaron Perceptismo junto con Abraham Haber.¹³⁵

Más allá de las divisiones, compartían un núcleo de intereses y abordajes a problemas plásticos; en efecto, el concepto de invención estuvo en el centro de muchas de estas exploraciones y fue desarrollado en la escritura teórica desde *Arturo*.¹³⁶ Debido a la necesidad de enmarcar discursivamente esta obra, se inscribieron en la práctica modernista de producir teoría.¹³⁷ Los textos publicados en estas revistas mayormente fueron aquellos escritos, o al menos firmados, por varones,¹³⁸ allí teorizaron profusamente sobre su práctica. En consecuencia, resultan indispensables para advertir las nociones que sostenían sobre sus obras,¹³⁹ y es allí donde sus ideas sobre el género se revelan.

En este sentido, se argumenta que los artistas que comenzaron a promover la abstracción en Buenos Aires durante la segunda mitad de la década de 1940 pensaron a sus movimientos como científicos; en sintonía con las propuestas de las vanguardias soviéticas, la escuela alemana Bauhaus, la holandesa De Stijl y *Cercle et Carré* que ya habían hablado sobre el arte de esa manera.¹⁴⁰ Al considerar que su arte era científico, se construyeron como herederos que superaban una narración teleológica y eurocéntrica del arte moderno.¹⁴¹ En *Arturo*, *Arte Madí Universal*, *Perceptismo* y las publicaciones de la AACI, proyectaron una obra abstracta, científica, no figurativa, pura, confiando en que estas transformasen al mundo en una utopía en clave socialista.

¹³⁴ Pseudónimo de Juan Carlos Lamadrid.

¹³⁵ De manera independiente, Yente y Juan Del Prete estaban produciendo obra desde hacía una década y no se alinearon a ninguno de los grupos, ver capítulo II.

¹³⁶ García, *El arte abstracto*; Crispiani, *Objetos para transformar el mundo*; Ayelen Pagnanelli, “«Y que un bello cuadro es una eyaculación» Género en el discurso invencionista”, *Boletín de Arte* 21 (28 de abril de 2021).

¹³⁷ En cuanto al discurso de vanguardia europeo, ver Jane Beckett, “Discoursing on Dutch Modernism”, *Oxford Art Journal* 6, n° 2 (1983): 67–79.

¹³⁸ Ayelen Pagnanelli, “Mujeres de vanguardia: forjando un espacio en las revistas argentinas”, *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 14 (31 de mayo de 2023).

¹³⁹ García, *El arte abstracto*, 55.

¹⁴⁰ Les artistas agrupades en estos movimientos locales retomaron los planteos de los artistas constructivistas rusos como Aleksander Rodchenko y Kazimir Malevich y por otro lado tomaron los planteos más recientes de los grupos de abstracción parisinos, como lo fue el grupo de *Cercle et Carré* formado por Michel Seuphor, Piet Mondrian, Theo van Doesburg y Joaquín Torres García en 1929; *Art Concret* formado por Theo van Doesburg, *Abstraction-Création* dirigido por George Vantongerloo y Auguste Herbin y las ideas del artista suizo Max Bill.

¹⁴¹ Andrea Giunta, “Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, en *La invención concreta: colección Patricia Phelps de Cisneros: reflexiones en torno a la abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, ed. Gabriel Pérez-Barreiro (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013), 106.

Posicionarse como parte de un colectivo científico implicaba hacerse de la autoridad objetiva y masculina que la ciencia encarnaba. La epistemóloga feminista Donna Haraway considera que el género es producido discursivamente por la ciencia,¹⁴² una ciencia que, sostiene, se pensó como objetiva desde sus albores en la Inglaterra del siglo XVII, y que, quienes la practicaban, los varones científicos, se volvieron al mismo tiempo objetivos y figuras de autoridad en el saber. Sus cuerpos no estaban marcados por su género, cultura o historia, “estos humanos eran testigos quienes se consideraban invisibles en lo relacionado a los hechos. Eran los garantes de la objetividad en el nuevo mundo”.¹⁴³ De esta manera, se fundaba una conceptualización de la ciencia fuertemente marcada por la presunción de objetividad y ligada a los cuerpos de los varones de la cual hay huellas en las revistas del invencionismo.

Desde el primer artículo en *Arturo*, escrito por Arden Quin; nacido en Uruguay, se ofrecía una clara ventana al deseo de inscribir este nuevo e incipiente movimiento como científico:

Nosotros estamos viviendo, en economía como en arte, y demás ideologías, un período de tesis; período de recomienzo; período primitivo; pero bajo normas y estructuras científicas (...) Así la expresión (...) vino a ser reemplazada por la INVENCIÓN, en el primitivismo moderno, científico. Sus artistas más que intuitivos puros, han sido *inventores*.¹⁴⁴

Arden Quin describió al momento histórico que vivía como regido por “normas y estructuras científicas” por lo que para estar acorde a su tiempo el arte que realizaran debía ser científico; luego, llamó “inventores” a quienes se agruparon en la revista; habían dejado la “expresión” atrás, la que quedaría en el pasado y ahora practicarían la “invención”.¹⁴⁵ Así, el concepto de invención, que fue central para la producción de estos artistas, se unía estrechamente con la ciencia; y desde el *Arturo*, se planteó un arte emparentado con la ciencia. Por cierto, la idea del invencionismo como un arte científico también aparece en el “Manifiesto invencionista”¹⁴⁶ de 1946 donde se hablaba de cómo el arte que creaban quienes firmaron estaba ligado a la ciencia:

¹⁴² Donna Jeanne Haraway, *Modest-Witness@Second-Millennium.FemaleMan-Meets-OncoMouse: Feminism and Technoscience* (New York: Routledge, 1996), 35.

¹⁴³ Haraway, 24.

¹⁴⁴ Carmelo Arden Quin, “Son las condiciones materiales de la sociedad”, *Arturo*, 1944.

¹⁴⁵ Arden Quin.

¹⁴⁶ Su autoría es colectiva y ha sido disputada, parte del programa ya aparecía en textos de Edgar Bayley. Fue firmado por Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras (pseudónimo de Juan Carlos Lamadrid), Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, R.V.D. Lozza, Tomás

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto de inanición. Ahora se impone la física de la belleza.¹⁴⁷

Los manifiestos pertenecen a un género discursivo que tiene como fin construir una opinión para obtener poder a partir de la retórica.¹⁴⁸ Es decir, quienes escribieron el manifiesto tenían en cuenta que sería leído en el ámbito cultural en Buenos Aires y acudieron a una serie de estrategias como “la toma de posición violenta (siendo) profundamente programáticos y polémicos” para lograr ubicarse en el medio local. El invencionista tomaba una posición polémica al establecer con vehemencia que “la metafísica de lo Bello ha muerto” y sosteniendo, programáticamente, que se impondrían la “física de la belleza” y la “estética científica”, remitiendo, así, a un discurso asociado a la ciencia.

Asimismo, hay varios textos de los grupos de vanguardia donde se sugería que el arte concreto era científico porque seguía un “método”; evidentemente remitiendo al método científico. En el caso del “Manifiesto Madí” de 1947 cuando lee “Para el madismo, la invención es un ‘método’ interno”, se unía la noción de invención con la de método.¹⁴⁹ Luego, en 1952, Kosice, líder de Madí, volvió sobre este aspecto en un artículo:

Madí contribuye a hacer preeminente con sus medios y sus fines una nueva ejecutoria razonada en todas las zonas abarcables por el **intelecto**; no sólo la capacidad discernidora del ojo humano, que es el caso de los más avanzados concretistas, la de **“visualizar” una fórmula matemática-física.**¹⁵⁰

Sostenía que el arte madí era el rastro visual producto de una operación mental, física y matemática por lo que este método era conducente a crear un arte objetivo y científico. Para Del Gizzo, quien ha analizado el período desde el área de Letras, “el invencionismo planteaba un vínculo con la ciencia y la técnica que no se limitaba a la tematización del avance tecnológico o al uso de vocabulario científico” lo sugiere como un “modelo de experimentación” que es precisamente al cual refiere aquí Kosice.¹⁵¹ Similarmente, Tomás

Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati y Jorge Souza en 1946. Ver, García, *El arte abstracto*, 58; Crispiani, *Objetos para transformar el mundo*, 72.

¹⁴⁷ Tomás Maldonado, *Tomás Maldonado : escritos preulmianos : recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo* (Buenos Aires: Infinito, 1997), 39.

¹⁴⁸ Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política* (Buenos Aires: Biblos, 1994), 19.

¹⁴⁹ Gyula Kosice, *Teoría sobre el arte* (Buenos Aires: EUDEBA, 1987), 30; por una discusión extensa de este manifiesto, ver Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”.

¹⁵⁰ Gyula Kosice, “Estilo y concepto universalista de madí”, *Arte Madí Universal*, 1952.

¹⁵¹ Gizzo, *Volver a la vanguardia*, 110.

Maldonado, referente de la AACI, en la revista *Nueva Visión* de 1951, escribió, “se ha de tener presente que el arte concreto no es un dogma, sino un método, el mejor método para realizar un arte real y no mistificado”.¹⁵² Da cuenta, al menos discursivamente, de la centralidad de un método para su propuesta artística y de la pretensión de que este arte científico fuese superior a otras propuestas de vanguardia. García ha notado que las matemáticas y el método también fueron cruciales en la obra del artista suizo Max Bill;¹⁵³ quien, desde 1948, fue amigo de Maldonado.¹⁵⁴ En los siguientes años, el argentino profundizó su énfasis en el método, las ciencias y las matemáticas.¹⁵⁵

Por su parte, la noción del arte concreto como un arte con un método se evidencia con mayor claridad en los discursos alrededor de la obra de Raúl Lozza. En 1947, Lozza se separó de la AACI junto con sus hermanos Rafael Obdulio Lozza y Rembrandt Van Dyck Lozza, formaron Perceptismo y se les sumó el joven filósofo Abraham Haber. Raúl Lozza editó los siete números de la revista *Perceptismo. Teórico y polémico* entre 1950 y 1953 que actuó como un espacio para dar a conocer su método. En *Perceptismo* 3, publicó un largo artículo con varios diagramas de figuras geométricas (Ilustración 1) donde indicaba que:

En nuestra pintura perceptista, el “control” de las formas se efectúa por medio de las matemáticas (...) Nuestro método que se refiere a datos que emanan del carácter de las formas en sus más mínimas variaciones tiene como recurso aritmético la medida y multiplicación de lados y radianes.¹⁵⁶

Evidencia, así, la importancia de las matemáticas para el llamado método perceptista; de hecho, Lozza fue quien más tozudamente estableció que utilizó un método. Varies autores han pensado la relación entre ciencia, el “método perceptista” y su producción, la historiadora del arte Gabriela Siracusano planteó que Lozza tenía una concepción metafórica de nociones científicas como “estructura” o “campo” a partir de teorías novedosas en la época como la teoría de Maxwell.¹⁵⁷ Crispiani notó que la relación entre ciencia y la obra de Lozza se

¹⁵² Tomás Maldonado, “‘Actualidad y porvenir del Arte Concreto’ y ‘Georges Vantongerloo’ Nueva Visión 1 (1951)”, en *Tomas Maldonado: escritos preulmianos: recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo* (Buenos Aires: Infinito, 1997), 75; Nueva visión era dirigida por Maldonado y retomaba aspectos de las revistas de estos grupos de vanguardia, ver García, *El arte abstracto*, 177.

¹⁵³ García, *El arte abstracto*, 140.

¹⁵⁴ García, 124–45.

¹⁵⁵ García, 140; María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de Nueva Visión. Revista de cultura visual. 1951-1957”, en *Tomas Maldonado: un moderno en acción: ensayos sobre su obra* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2009), 154.

¹⁵⁶ Raúl Lozza, “La nueva estructura de la pintura perceptista”, *Perceptismo*, n° 3 (1951): 3.

¹⁵⁷ Siracusano, “En búsqueda del paradigma oculto: una reflexión sobre la obra y el universo epistémico de Raúl Lozza”, 363–64; ver también Gabriela Siracusano, “Las artes plásticas en las décadas del ‘40 y ‘50”, en *Arte*,

mantiene solamente en el nivel de la metáfora ya que Lozza “por alguna razón corta los puentes con lo científico sin que pueda corroborarse la verdadera magnitud de su parentesco”.¹⁵⁸ Más allá de la existencia o no de un método corroborable, Lozza necesitó emplear discursivamente la noción de un método; es decir, abreviar del discurso científico para hacerse de la legitimidad que éste le brindaba.

En suma, el discurso construido por los artistas invencionistas en los textos teóricos, que ellos mismos escribieron y publicaron en las numerosas revistas que editaron, planteaba que sus propuestas artísticas eran científicas y por lo tanto objetivas y racionales. Este énfasis en la ciencia, que a simple vista podría parecer neutral en términos de género, históricamente estuvo basado en la figura del varón cis como único sujeto posible de encarnar lo científico.

Teorizaron sobre un arte sexualmente neutro y un arte “puro”. En cuanto a la pureza, este era un principio de la abstracción europea asociado a la producción no figurativa y teorizado extensamente; se entendía en cuanto a la composición, la forma, el uso de colores primarios, especialmente en la atención al color blanco, y la aplicación de la pintura sin un dejo de la mano de los artistas.¹⁵⁹ Ambos conceptos, la neutralidad y la pureza, que se encuentran generizados, y en parte fueron retomados de los textos de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX, inscribieron discursivamente al arte abstracto como masculino.

Literatura de vanguardia fue uno de los primeros libros publicados que mencionó a los artistas que trabajaron la abstracción en Argentina, y que, a su vez, indicó que el arte debía ser neutro y puro. El joven autor, Juan Jacobo Bajarlía, era amigo de Edgar Bayley, y consideraba que

La novísima tendencia del *invencionismo estético*, brotó de una necesidad imperativa: crear un arte puro, que existiera por sí mismo sin puntos de contacto con otras escuelas figurativas (...) Y con esta imposición de pureza, de autonomía estética, casi científica, se amalgamaba una relación dialéctica¹⁶⁰

sociedad y política: Nueva Historia Argentina tomo 2, ed. José Emilio Burucúa (Buenos Aires: Sudamericana, 2014); Siracusano, “Punto y línea sobre el ‘campo’”.

¹⁵⁸ Crispiani, *Objetos para transformar el mundo*, 154.

¹⁵⁹ Aparecía en uno de los catálogos canónicos sobre la abstracción europea, ver Alfred H. Barr, *Cubism and Abstract Art* (New York: Museum of Modern Art, 1936); un proyecto de investigación se enfocó en el análisis de la materialidad de las producciones abstractas de América Latina, ver *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021); Idurre Alonso et al., “Energy, Legibility, Purity: Color in Argentine Concrete Art”, en *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021); Vicario, “Material Relations: Torres-García and Concrete Art from Argentina”.

¹⁶⁰ Juan Jacobo Bajarlía, *Literatura de vanguardia* (Buenos Aires: Araujo, 1946), 160.

Estimaba a la pureza y a la científicidad como valores a los cuales alcanzar y como absolutamente necesarios para el arte abstracto, especialmente para el invencionismo, que debía ser no figurativo.

Para las vanguardias europeas de principios del siglo XX la pureza de la no figuración se adquiría mediante un proceso de depuración. Michel Seuphor fue uno de los líderes de *Cercle et Carré*, movimiento conformado en 1929 en París, con el artista uruguayo Joaquín Torres García. El belga sostuvo que

Todo hombre está igualmente atraído a estas dos nociones del mundo: por un lado el principio, lo deliberado, lo vertical, y por el otro lado, lo natural, lo femenino, horizontal (...) La belleza natural nos lleva de la mano al corazón de la materia mientras que la atracción a lo verdadero nos incita a pensar y nos eleva a la abstracción.¹⁶¹

De este modo, conceptualizó sus ideas sobre el arte abstracto con metáforas generizadas.¹⁶² La epistemología feminista ha analizado extensamente este tipo de jerarquizaciones binarias donde los elementos categorizados como masculinos son representados simbólicamente como superior al resto.¹⁶³ Este fragmento de Seuphor sobre la depuración de lo femenino apuntaba a privilegiar discursivamente aquello que estimaba masculino. Similarmente, Piet Mondrian, cofundador de De Stijl junto a Theo van Doesburg, instó a un proceso en el cual lo femenino debía abandonarse en la abstracción, dijo:

La sabiduría ancestral identifica lo físico, lo natural con lo femenino y lo espiritual con el elemento masculino (...) Por esto es solo necesario que la nueva mentalidad se desarrolle libremente: que aniquile la antigua mentalidad y la dominación del elemento individual, natural (o femenino).¹⁶⁴

El holandés manifestó la conexión entre lo espiritual y lo mental como asociados a lo masculino, aduciendo la supuesta naturalidad de este razonamiento, conexión que la antropología feminista ha desarticulado.¹⁶⁵ Así, Mondrian hacía un llamamiento a la eliminación de lo femenino. Este pensamiento binario coloca a la naturaleza junto a lo

¹⁶¹ Seuphor en Maria Faxedas Brujats, "Women artists of 'Cercle et carré': abstraction, gender and modernity", *Woman's Art Journal* 36, n° 1 (1 de enero de 2015): 40.

¹⁶² Faxedas Brujats, 40.

¹⁶³ Diana Maffia, "Epistemología feminista: La subversión semiótica de las mujeres en la ciencia", *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 12, n° 28 (junio de 2007): 63–98; Lugones, "Colonialidad y género"; Danila Suárez Tomé, "Introducción al Dossier sobre Epistemología Feminista", *Avatares Filosóficos* 5 (2018): 96–102; Luciano Fabbri, "Desprendimiento Androcéntrico. Pensar la matriz colonial de poder desde los aportes de Silvia Federici y María Lugones", *Universitas Humanística* 78 (26 de junio de 2014).

¹⁶⁴ El texto original data de 1917, ver Maria Lluïsa Faxedas Brujats, "¿Contra sí Mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción", *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation* 1, n° 1 (2013): 34.

¹⁶⁵ Sherry B. Ortner, "Is Female to Male as Nature Is to Culture?", *Feminist Studies* 1, n° 2 (1972): 5–31.

femenino y a la cultura junto con lo masculino en una jerarquización generizada. De hecho, tanto la cita de Seuphor como la de Mondrian hermanan lo bello, lo racional y lo cultural a lo masculino en una abstracción “pura” que estaba directamente asociada a los varones.

Esta jerarquización en cuanto al género resonó ya en *Arturo* de 1944 donde aparecieron referencias a un proceso de depuración. Se entiende que la apropiación de aspectos del discurso de los artistas de vanguardia europeos se dio en un contexto de continuidad creativa por sobre lo propuesto en Europa y no de copia.¹⁶⁶ Retomaron las investigaciones europeas imaginando constituir el siguiente peldaño en la narración del desarrollo del arte abstracto; en medio de la Segunda Guerra Mundial –con una Europa devastada y una América floreciente– el proyecto parecía completamente posible.¹⁶⁷ Arden Quin, quien luego formó parte de Madí, escribió

En buena hora el automatismo para despertar la imaginación. Pero inmediatamente recobrase e incidir sobre él con una alta conciencia artística y cálculos, incluso fríos, pacientemente elaborados y aplicados. Automáticamente devendrá ello creación.

Así la *invención* se hace rigurosa, no en los medios estéticos, sino en los fines estéticos. Esto, naturalmente, implica primero la imaginación aflorando en todas sus contradicciones; y luego la conciencia ordenándola y depurándola de toda imagen representativa naturalista (aunque sea de sueños), y de todo símbolo (aunque sea subconsciente).¹⁶⁸

Para Arden Quin el arte invencionista requería de un proceso racional, científico y matemático para “depurarlo” de toda imagen naturalista, diferenciando a la “invención” del resto del arte, especialmente del automatismo surrealista. Entonces, delineó los pasos de un proceso artístico de depuración similar al propuesto por Seuphor en un paralelismo metafórico con el método científico. La noción de ciencia a la que apeló Arden Quin se anclaba en lo masculino; era una ciencia fría, rigurosa, ordenada; consolidaba una idea de ciencia fuertemente signada por la presunción de objetividad y ligada a los cuerpos de los varones.

En esta línea, parte de la producción teórica invencionista se alineó a la convicción de que el arte debía ser sexualmente neutro. Empero, los artistas no imaginaron su obra por fuera de la jerarquización de los géneros; en su discurso, el invencionismo encubría a un sujeto

¹⁶⁶ Giunta, *Contra el canon*, 53.

¹⁶⁷ García, *El arte abstracto*, 16; Giunta, “Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, 106.

¹⁶⁸ Arden Quin, “Son las condiciones materiales de la sociedad”.

varón como ejecutor de las obras. En este sentido, García ha recuperado la descripción de Bajarlía sobre la obra que estos artistas estipulaban crear.

Deshecharon el plano unitario y arremetieron contra la curva. Su estética debía presentar obras asexuadas y no era conveniente que una arista cóncava o convexa diera la imagen, una pátina figurativa de un estado físico personal. Aparecía el macho y la hembra, según su colocación en el plano y estarían contra los postulados del concepto puro.¹⁶⁹

La pureza a la que Bajarlía remitía se conseguiría a través de la neutralidad sexual de las obras, evitando las líneas curvas ya que sugerirían sexo; no refiere siquiera a la representación del cuerpo humano sino a que, según Bajarlía, de las líneas del plano surjan alusiones visuales a los cuerpos sexuados. La línea recta era el camino para arribar al “concepto puro”, a la obra asexuada. Ahora bien, como se mencionó, es tras esta neutralidad que la epistemología feminista encontró encubierta a la figura del sujeto varón. García ha leído este fragmento como un discurso enunciado desde la masculinidad,¹⁷⁰ lo cual se confirma ya que inmediatamente después a ese fragmento, en el texto de Bajarlía se lee, “La línea curva, aunque más sensual (o por esa misma razón) –dice Raúl Lozza– es estéticamente lo menos bello y realista que existe”.¹⁷¹ Sensualidad, la línea curva y lo feo aparecen imbricados; la belleza estaba, para los varones invencionistas, entonces, en la masculina línea recta.¹⁷²

Una instancia en la cual fue explícito que el género en el discurso aparentemente neutral del arte abstracto argentino era el masculino fue en *Segundo Poema de Ción* de Edgar Bayley publicado en *Arturo*.¹⁷³ Fechado en marzo de 1944, en él se lee:

Ahora se sabe
que los vinos enredan los yugos
que la hierba crece de preferencia

¹⁶⁹ Bajarlía en García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, 96.

¹⁷⁰ García, 96.

¹⁷¹ Raúl Lozza en Bajarlía, *Literatura de vanguardia*, 175.

¹⁷² Estas ideas sobre el género en la abstracción ya aparecían en los textos de los artistas abstractos europeos y continuaron siendo reproducidas por estos artistas. Theo Van Doesburg, en una famosa cita suya reproducida por Tomás Maldonado en el artículo “Actualidad y porvenir del Arte Concreto” publicado en la revista *Nueva Visión* declaró que “una mujer, un árbol, una vaca, son concretos en su estado natural, pero en su estado de pintura son abstractos, ilusorios, vagos, especulativos; en cambio, un plano es un plano una línea es una línea; nada más nada menos.” Van Doesburg enunció cómo las líneas en el arte concreto no debían hacer referencia a figuras o a cuerpos y mencionó específicamente a las mujeres como aquello que no debía ser referenciado. Maldonado retomaba estas ideas en su artículo, ver Maldonado, “‘Actualidad y porvenir del Arte Concreto’ y ‘Georges Vantongerloo’ Nueva Visión 1 (1951)”.

¹⁷³ Bayley publicó un texto teórico y tres poemas en *Arturo: Estreno Escurre, Primer Poema de Ción y Segundo Poema de Ción*; era un referente teórico y parte del comité editorial de la revista.

en el cielo
y que un bello cuadro
es una
EYACULACIÓN.¹⁷⁴

Esta cita conecta las nociones de belleza, de arte y el fluido sexual de un varón cis de forma explícita en un temprano texto invencionista dejando entrever que el discurso invencionista tenía en mente un artista que fuese varón.

A pesar del importante espacio que ocupa *Arturo* en la historiografía del arte argentino, este poema, y en particular estos versos, apenas han llamado la atención de algunas autoras y no han sido analizado detenidamente, ni se ha advertido las implicancias que tienen en términos de género para el discurso invencionista. En 2003, Lauría incluyó algunos versos finales del poema como un epígrafe al final de su ensayo, titulado al poema *Eyaculación* erróneamente o, al menos, sin motivo aparente.¹⁷⁵ En *Arturo* el título del poema lee en la sección superior de la página *Segundo poema en Ción*. Al utilizar al poema como epígrafe, la historiadora del arte no realizó un análisis de los versos como tampoco del uso del vocablo eyaculación, simplemente lo resaltó. Por su parte, Barisone señaló algunos aspectos formales del poema como la repetición de letras y el uso de mayúsculas en la palabra “eyaculación”;¹⁷⁶ relacionó estos recursos con la poética de Oliverio Gironde pero no indicó si los aspectos de la producción de Gironde vinculados con Bayley son formales –en tanto el uso de mayúsculas– o temáticos –en tanto referencias sexuales. Esta duda aparece ya que Gironde trató la sexualidad masculina en su obra y hasta utilizó el verbo eyacular en un poema de 1920.¹⁷⁷ Al igual Lauría, Barisone mencionó estos versos de Bayley sin adentrarse profundamente en su análisis.

En cambio, Del Gizzo, sugirió que la idea de eyaculación es contradictoria con los planteos del arte concreto. Según la autora, este propondría que es “fundamental la planificación racional de la obra” y que lo que Bayley “procura resaltar es la naturaleza inevitablemente orgánica del arte”.¹⁷⁸ Sin embargo, la propuesta estética en *Arturo* fue más ecléctica de lo que luego fueron las producciones de los artistas que participaron en la revista por lo que el énfasis en *Arturo* no estuvo únicamente orientado a la racionalidad del arte.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Edgar Bayley, “Segundo poema en cion”, *Arturo*, 1944.

¹⁷⁵ Lauría, “Arte abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración”, 47.

¹⁷⁶ Barisone, *Experimentos poéticos opacos*, 122.

¹⁷⁷ Oliverio Gironde, “Exvoto”, en *Obras completas* (Buenos Aires: Losada, 1968), 47.

¹⁷⁸ Gizzo, *Volver a la vanguardia*, 94.

¹⁷⁹ García, “La revista Arturo y la potencia múltiple de la vanguardia”.

Lo orgánico aún estaba contemplado como opción válida para la abstracción como se evidencia en el diseño de la tapa de Maldonado (Ilustración 2). Por este motivo, no hay contradicción alguna entre esta frase y las propuestas de los invencionistas en 1944. Es más, resulta imprescindible destacar que la racionalidad no es opuesta a la eyaculación; al contrario, la eyaculación y la racionalidad son ambas potestades de los varones. De las tres autoras que han mencionado este poema en sus investigaciones ninguna lo asoció directamente a los cuerpos de los varones o a una noción del artista.

Los versos de Bayley dan cuenta de la propuesta plástica que proponían quienes hicieron *Arturo*; conectaron las nociones de belleza, de arte con el fluido sexual de un varón cis de manera explícita en la publicación que aglutinó a la abstracción rioplatense. La palabra eyaculación es central en el poema, está en mayúsculas, tiene su propio verso, se encuentra justo en el centro de la página, y resalta a simple vista (Ilustración 3). Bayley tenía en mente a un artista varón como creador de las obras invencionistas, utilizó la metáfora del pene como pincel: el artista (varón) pinta la obra mediante un pincel que aquí se reemplaza por su pene haciendo, entonces, a la pintura una huella del semen del artista.¹⁸⁰ Vinculó la belleza en la pintura con la eyaculación, anunciando, así, que eran únicamente los varones quienes podrían producir bellas pinturas. Colocó al cuerpo del artista varón cis como el productor –lo que simultáneamente ubicaba a las mujeres como espectadoras–¹⁸¹ y situó a este movimiento como viril para evitar su catalogación como femenino. No hubo neutralidad en el discurso del arte abstracto de este período debido a que los artistas tenían en mente a productores y receptores varones para sus obras como da cuenta este poema en la mítica *Arturo*.

En cuanto a su discurso, el invencionismo construyó un arte científico y racional que vinculó la abstracción no figurativa a la “pureza” alcanzable tras un proceso artístico cuasi científico que depuraba los elementos considerados femeninos. Fueron ideas que, en parte, retomaron de textos de las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo XX. La

¹⁸⁰ Contemporáneamente a la publicación de este poema de Bayley se dio en EE.UU. una lectura de la obra del pintor estadounidense Jackson Pollock en la que se relacionaban sus drip paintings con la eyaculación masculina. La crítica del momento pensó esta serie de pinturas en relación a la presencia física del artista, como los rastros del proceso por el que fueron realizadas. Consideraba que la pintura capturaba parte de la potencia masculina de Pollock en forma de eyaculación que yacía plasmada en la obra. La crítica refería al gran formato de sus lienzos, a la agresión necesaria en su producción y a la virilidad de su proceso creativo. Según el historiador Andrew Perchuk así se lograba que las obras fueran aceptadas por la sociedad y el mercado estadounidense. Ver Andrew Perchuk, “Pollock and Postwar Masculinity”, en *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1995); ver también Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war* (Chicago: The University of Chicago Press, 1983), 224.

¹⁸¹ Adele Nelson dio cuenta de cómo en un período similar en Brasil se configuró a las mujeres como espectadoras del arte moderno, ver Adele Nelson, *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil* (Oakland, California: University of California Press, 2022), 5, 155.

epistemología feminista reveló que, detrás de la “pureza”, se encuentra una concepción del arte abstracto como masculino y ejecutado por varones donde eran los artistas varones quienes se pensaron como los productores ideales de las obras.

Masculinidades hegemónicas: Tomás Maldonado, Gyula Kosice y Raúl Lozza

Mientras la sección anterior observó que los varones artistas promovieron un discurso que los asociaba al arte abstracto; la presente sección indaga en el hacer de los varones artistas, es decir, sus prácticas de masculinidad. Connell, en su conceptualización de las masculinidades, planteó un sistema flexible de jerarquía de las masculinidades conformado por la masculinidad hegemónica, la subordinada, la cómplice, la marginada y la de protesta.¹⁸² La masculinidad hegemónica es la punta del esquema; la masculinidad subordinada, tiene, como ejemplo paradigmático, a los varones con prácticas no heteronormadas cuyas masculinidades estarían subordinadas a las de los varones heterosexuales; la masculinidad cómplice con la hegemónica, se “beneficia de los dividendos del patriarcado, sin las tensiones o riesgos que conlleva estar en la vanguardia del patriarcado”; las masculinidades marginadas son aquellas cuyos individuos están en los bordes de la sociedad; y, las masculinidades de protesta emergen de grupos marginados de varones que intentan detentar el poder que tienen los hombres de la masculinidad hegemónica pero sin éxito al no tener los medios para realizarlo.¹⁸³ A su vez, Connell y Messerschmidt a este esquema de las masculinidades le suman un aspecto geográfico: a una jerarquía local de masculinidades, analizada al nivel de las relaciones interpersonales y de las pequeñas comunidades, le añaden una masculinidad hegemónica regional que funciona a nivel nacional o de la cultura del lugar y la masculinidad hegemónica global, que circula a nivel internacional.¹⁸⁴

En esta sección se considera a tres artistas líderes de grupos de abstracción: Raúl Lozza de Perceptismo, Tomás Maldonado de la AACI y Gyula Kosice de Madí para examinar sus prácticas de masculinidad, argumentando que desplegaron una masculinidad hegemónica global asociada a los artistas varones de vanguardia europeos de principios de siglo a la que se le superpone a la masculinidad hegemónica en Buenos Aires que consolidaron mediante una homosocialidad entre varones. Como se desarrollará, los artistas invencionistas trabajaron activamente en la inserción de sus propuestas artísticas debido a la sospecha que sobrevolaba al arte abstracto, causada en parte, por las prácticas por fuera de la heteronorma de algunos de sus promotores.

¹⁸² Connell y Messerschmidt, “Hegemonic Masculinity”, 849.

¹⁸³ Connell y Messerschmidt, 832.

¹⁸⁴ En la presente tesis no se retoma constantemente a la nomenclatura de estos autores sino que se incorpora este modelo teórico para pensar las dinámicas entre varones y las jerarquías entre las masculinidades. Connell y Messerschmidt, 849.

Durante al menos la primera mitad del siglo XX, la élite porteña consideró a Europa como el modelo cultural a seguir y,¹⁸⁵ por este motivo, el artista de vanguardia europeo – basado en las ideas sobre cómo debía ser un artista plástico, ideas relacionadas con el concepto de genio– fue el modelo para los invencionistas.¹⁸⁶ Aún sin haber viajado a Europa, Tomás Maldonado, Raúl Lozza y Gyula Kosice estaban al tanto de parte de la producción de los movimientos de vanguardia europeos como de los constructivistas rusos, la Bauhaus, De Stijl y de la abstracción con base en París como *Cercle et Carré* y *Art Concret*. Además de las importantes olas migratorias de inicios del siglo XX que transformaron a la capital argentina, Buenos Aires se había convertido en una ciudad que acogía migrantes y refugiados de Europa tras los conflictos que allí ocurrían. Estas personas trajeron consigo su bagaje cultural.¹⁸⁷ Mujeres como Grete Stern, Germaine Derbecq, Gina Ionescu,¹⁸⁸ Elizabeth Steiner, entre otras figuras, habían arribado a la ciudad porteña y traído sus experiencias con la

¹⁸⁵ Se ve incluso en términos de moda, ver Teresita Garabana, “Vestidos de papel: representaciones de la moda en la prensa de Buenos Aires, décadas de 1860 y 1870”, *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, n° 18 (2020): 107–32.

¹⁸⁶ Más que hablar meramente de una grandeza creativa, el genio como concepto tiene profundas raíces androcéntricas, apareció una y otra vez utilizado para describir solamente a artistas varones porque el concepto mismo está intrínsecamente relacionado con la construcción de la superioridad de los varones. Ya en Las vidas de Vasari el concepto de genio funcionó para distinguir a los grandes artistas del resto; luego, en el siglo XVIII importaba que los varones europeos pudieran demostrar qué era lo que los separaba y hacía superiores del resto de los humanos y animales. Allí el genio se constituyó como lo que diferencia el Arte con mayúscula de las artesanías con minúscula, esto último era lo que creaban las sociedades no-europeas. Estas raíces colonialistas, racistas y sexistas del concepto de genio lo asentaron como la base de la cultura occidental en la que el único sujeto que podía ser un genio era un varón cis, blanco y europeo. El genio se encontraba fuertemente influenciado por los valores del romanticismo europeo tales como “la expresividad personal, lo único de una experiencia, la originalidad, la espontaneidad y la autenticidad” que se utilizaron para medir el valor artístico de una obra y del artista que la produjo. Incluso la creatividad se pensó como un atributo de los varones. Estos valores continuaron presentes entrado el siglo XX por lo que el concepto de genio es fundamental en esta construcción del modelo de artista europeo de vanguardia. Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (London: Women’s Press, 1989).

¹⁸⁷ Estuvieron también en comunicación con figuras de EE.UU. como fue el caso de Gyula Kosice con la artista y gestora Hilla Rebay, la primera directora del actual Museo Guggenheim de Nueva York como da cuenta la correspondencia que mantuvieron, ver Collection #M07, box 115, folder 30, The Solomon R. Guggenheim Museum Archives.

¹⁸⁸ Gina Ionescu (María Giorgina Schlachter de Ionescu) nació en Borșa, Rumania y falleció en Buenos Aires en 2006. Fue artista plástica, bailarina, actriz y cantante. Realizó estudios de arte en la Academia de Bellas Artes de Bucarest y en la Academia Julian en París. Se radicó en Buenos Aires en 1947 con su marido, el banquero Stan Ionescu. Aparecieron imágenes de obras suyas publicadas en *Arte Madí* 3, 4, 5, 6 y 7-8. En 1950 Ionescu exhibió en “Panorama de la Pintura Argentina” en el Teatro La Máscara, tuvo exhibiciones individuales en la Galería Antú en 1949 y en 1951. Exhibió con Madí en julio de 1953 en el Ateneo del Chaco, en ese mismo año exhibió en el Salón “La Nueva Generación Plástica Argentina” organizado por Jacques Helf; en el “Salón Peuser de Pintura Argentina Joven” y exhibió individualmente en la Galería Arnaud en París. En 1954 exhibió de manera individual en Galería Viau y colectivamente en el Teatro Los Independientes; en la exposición de *pintura. escultura. arquitectura. urbanismo. mueble* en la Galería Müller, y participó de la exhibición en la Casa del Escritor en Buenos Aires. En 1955 exhibió en la Galería Numero en Florencia, Italia y exhibió de manera individual en Galería Bevilacqua en Venecia. Junto a la Agrupación de Arte Nuevo exhibió en ese mismo año en la Galería Van Riel y en “Pintura, Escritura, Arquitectura, Muebles, Urbanismo” en Gath y Chaves. En 1960 participó de la 6ta exhibición de Arte Nuevo en el Museo Sivori. Exhibió obras en numerosas exhibiciones durante el resto de la década de 1950 y 1960.

modernidad europea. En este sentido, Kosice ha mencionado cómo se acercó a lecturas claves del arte abstracto a partir de materiales de la Bauhaus que le proporcionó Grete Stern.¹⁸⁹ Los artistas, entonces, no solo continuaron aspectos de las experimentaciones plásticas europeas, y, como se desarrolló en la sección anterior, de su discurso, sino que, a su vez, se apropiaron del modelo del artista de vanguardia europeo que, considerando el esquema de Connell, se trata de la “masculinidad hegemónica global”. Las prácticas que caracterizaban a este modelo fueron producir obra plástica que transgrediera los límites del arte, escribir y publicar textos teóricos, liderar grupos, polemizar con artistas y estar comprometidos con la izquierda.¹⁹⁰ Raúl Lozza, Gyula Kosice y Tomás Maldonado cumplieron estas características.

Junto a quienes participaron en los grupos de abstracción –AACI, Madí y Perceptismo– Lozza, Maldonado y Kosice crearon obra abstracta no objetiva, es decir, obra que no hacía referencia al mundo físico y transgredía los límites del arte. Aunque hubo artistas en el medio local que previamente se habían acercado a la abstracción Emilio Pettoruti, Xul Solar o Juan Del Prete y Yente, los jóvenes artistas de la vanguardia invencionista postularon que su obra sería no objetiva. Las suyas eran obras basadas en la experimentación plástica de la línea, las figuras geométricas, el espacio y el color, no intentaban reflejar o simbolizar el mundo exterior. Algunas de estas exploraciones seguían los principios planteados por Rhod Rothfuss en *Arturo* de crear obra en marcos que no fuesen el tradicional marco rectangular; eran las obras de “marco recortado” o “marco irregular” (Ilustración 60). Así como también, los llamados coplanares, que Maldonado denominó el “descubrimiento máximo de nuestro movimiento: la separación en el espacio de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria” en su texto “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” cuyo análisis será retomado en el siguiente capítulo.¹⁹¹

Algunos ejemplos de obras realizadas en esos años son *Sin título* de Maldonado, *Röyi* de Kosice y *Pintura N°153* de Lozza. *Sin título* de Maldonado es una obra temprana de 1945 de marco recortado. Sobre una madera con forma geométrica irregular versionaba y reconfiguraba una pintura del artista ruso Kazimir Malevich tomando sus cuadrados negros y

¹⁸⁹ Jorge Lopez Anaya, “Gyula Kosice, la memoria y el proyecto”, en *Kosice: obras, 1944-1990: Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, abril/mayo 1991* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1991).

¹⁹⁰ García ubica estas características en las figuras de Tomás Maldonado y Waldemar Cordeiro, ver García, *El arte abstracto*, 152.

¹⁹¹ Tomás Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, *Arte Concreto-Invencción*, n° 1 (1946).

rojos (Ilustración 4).¹⁹² Los transformó en figuras irregulares con ángulos internos agudos colocándolos dentro de la estructura del marco recortado, la transformadora propuesta invencionista. *Röyi*, de 1945,¹⁹³ es una escultura en madera, sin base, cuya principal característica transgresora es que no posee una posición fija (Ilustración 5). Las formas en madera sin pintar, de superficie suaves y bordes redondeados en cierta medida móviles ya que están conectadas en sus extremos. De este modo, *Röyi* hace partícipe a quien observa la obra, reconfigurando, así, la experiencia con la obra de arte.¹⁹⁴ En cambio, *Pintura N°153* de Lozza ejemplifica los planteos del Perceptismo (Ilustración 6). Según el artista, la obra fue realizada siguiendo su método perceptista que utiliza líneas para definir la composición, considera la geometría para determinar de manera matemática el color de esta y el fondo o “pared” asume un color plano. En este caso, sobre un color naranja-ocre están dispuestas las formas, cuatro figuras geométricas en su centro: a la izquierda una figura verde, a su derecha una figura naranja de un tamaño mediano al igual de la verde y entre estas figuras hay dos trapecios pequeños, el de arriba violeta y el de abajo marrón. En las tres obras, realizadas en la segunda mitad de la década de 1940, los artistas exploraron las posibilidades que la forma, el color, el plano, los materiales, el movimiento, el espacio y la geometría les ofrecían, transgrediendo los límites del arte en ese momento.

En cuanto a la escritura de textos teóricos, estos artistas hicieron énfasis en escribirlos y publicarlos,¹⁹⁵ ya que la publicación fue clave en la divulgación de sus ideas y obras y resultaba esencial para ser un varón artista de vanguardia. Maldonado tuvo el perfil teórico más marcado de los tres ya que generó una gran cantidad de textos; ya como estudiante en 1942 publicó el “Manifiesto de cuatro jóvenes” junto a Claudio Girola, Alfredo Hlito y Jorge Brito.¹⁹⁶ En 1944 formó parte del grupo que armó la revista *Arturo*;¹⁹⁷¹⁹⁸ en 1946 publicó

¹⁹² Giunta, “Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, 109.

¹⁹³ Para una discusión de la datación de esta obra, ver Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 90–93.

¹⁹⁴ Alberro, *Abstraction in Reverse*, 37.

¹⁹⁵ Se ha notado por ejemplo que en *Cercle et Carré* fueron los textos de los artistas varones los que fueron publicados, ver Faxedas Brujats, “Women artists of ‘Cercle et carré’”, 39.

¹⁹⁶ Por una discusión de la datación de este manifiesto ver, María Cristina Rossi, “Escritos y testimonios. El caso del “Manifiesto de cuatro jóvenes”” (VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, La Plata, 2010).

¹⁹⁷ La revista *Arturo* incluyó reproducciones de obras de Maldonado y el diseño de la tapa fue de su autoría. Sin embargo, Maldonado no formó parte ni del comité editorial ni publicó ningún texto en la revista. En cambio su hermano mayor, Edgar Bayley, y Carmelo Arden Quin fueron figuras teóricas más fuertes en esa publicación. García, *El arte abstracto*.

¹⁹⁸ La revista *Arturo* incluyó reproducciones de obras de Maldonado y el diseño de la tapa fue de su autoría. Sin embargo, Maldonado no formó parte ni del comité editorial ni publicó ningún texto en la revista. En cambio su hermano mayor, Edgar Bayley, y Carmelo Arden Quin fueron figuras teóricas más fuertes en esa publicación.

textos en *Arte Concreto-Invencción*, y, tras comenzar a relacionarse con jóvenes estudiantes de Arquitectura, colaboró en el *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* en 1949 y luego en la revista *Nueva Visión*.¹⁹⁹ Igualmente, Lozza y Kosice publicaron una numerosa cantidad de textos en este período. Kosice fue miembro del comité editor de *Arturo* donde publicó un texto teórico y dos poemas, uno de los cuadernillos *Invencción* de 1945 fue dedicado a él, y, dirigió y editó los ocho números de la revista *Arte Madí Universal* entre 1947 y 1954 en los cuales aparecieron textos escritos por él con su firma o bajo el pseudónimo Raymundo Rasas Pet.²⁰⁰ Por su parte, Lozza participó del comité editor de la revista bimensual *Contrapunto* publicada entre 1944 y 1945 y editó los siete números de la revista *Perceptismo: teórico y polémico* publicada entre 1950 y 1953 en la que incluyó varios textos teóricos de su autoría.²⁰¹ De modo que, la publicación de textos teóricos fue una porción de lo realizado por Maldonado, Lozza y Kosice durante este período.

Ser un artista de vanguardia significaba no solo formar parte de un grupo sino liderarlo. En esta línea, en 1945 Kosice fue elemental en el armado y sostén de Madí. El historiador del arte Gabriel Pérez-Barreiro ha sugerido que fue su figura la que coordinó Madí por lo que como grupo realmente no existía más allá él.²⁰² En cuanto a Maldonado, si bien la AACI era una asociación y no tuvo un único líder – Edgar Bayley tuvo un rol importante–, Maldonado fue central en particular desde 1947.²⁰³ Y Lozza, tras separarse de la AACI en 1947 armó su propio grupo: Perceptismo. El hecho de que los tres artistas hayan

¹⁹⁹ Tomás Maldonado, “‘Diseño industrial y sociedad’ y ‘Un arquitecto en Berlina’ Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura Cea 2 (1949)”, en *Tomas Maldonado: escritos preulmianos: recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo* (Buenos Aires: Infinito, 1997), 63–68; Maldonado, “‘Actualidad y porvenir del Arte Concreto’ y ‘Georges Vantongerloo’ Nueva Visión 1 (1951)”; Tomás Maldonado, “‘Voldemberge - Gildewart y el tema de la pureza’ Nueva visión 2-3 (1953)”, en *Tomas Maldonado: escritos preulmianos: recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo* (Buenos Aires: Infinito, 1997), 83–89; Tomás Maldonado, “‘Problemas actuales de la comunicación’ Nueva visión 4 (1953)”, en *Tomas Maldonado: escritos preulmianos: recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo* (Buenos Aires: Infinito, 1997), 91–98.

²⁰⁰ Gyula Kosice, “Escultura madí”, *Arte Madí Universal*, 1947; Gyula Kosice, “Solamente una interpretación dialéctica”, *Arte Madí Universal*, 1948; Gyula Kosice, ... “... madigrafías”, *Arte Madí Universal*, 1949; Gyula Kosice, “Madigrafías”, *Arte Madí Universal*, 1950; Gyula Kosice, “Madigrafías”, *Arte Madí Universal*, 1951; Gyula Kosice, “Madigrafías”, *Arte Madí Universal*, 1952; Gyula Kosice, “Madigrafías”, *Arte Madí Universal*, 1954; por una discusión en relación a la autoría del “Manifiesto Madí”, ver Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 287–97.

²⁰¹ Raúl Lozza, “El color en el arte”, *Perceptismo*, n° 1 (1950); Raúl Lozza, “Sobre fundamentos del perceptismo”, *Perceptismo*, n° 2 (1951); Raúl Lozza, “La dinámica del perceptismo”, *Perceptismo*, n° 2 (1951); Lozza, “La nueva estructura de la pintura perceptista”, 1951; Raúl Lozza, “La nueva estructura de la pintura perceptista (continuación)”, *Perceptismo*, n° 4 (1952); Raúl Lozza, “La nueva estructura de la pintura perceptista”, *Perceptismo*, n° 5 (1952); Raúl Lozza, “Forma y contenido”, *Perceptismo*, n° 6 (1953); Raúl Lozza, “Nuestra posición crítica y teórica”, *Perceptismo*, n° 6 (1953); Raúl Lozza, “El problema de las formas y del fondo”, *Perceptismo*, n° 7 (1953).

²⁰² Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 253.

²⁰³ García, *El arte abstracto*, 124.

armado sus propias agrupaciones demuestra que liderar un grupo era –al menos simbólicamente– relevante. Ser líderes de grupos como los artistas de vanguardia europeos fue parte de alinearse a esa masculinidad hegemónica global.

Polemizar con los enemigos del propio movimiento era una característica de un artista de vanguardia europeo. Lozza, Kosice y Maldonado discutieron para defender sus posturas con respecto al arte que creaban en las revistas de cada grupo como también por otros medios. Maldonado polemizó desde sus propias publicaciones con otros artistas abstractos, por ejemplo, con Torres García y sus seguidores. Mientras que en 1944 el uruguayo había sido incluido en *Arturo* como un referente, ya hacia diciembre de 1946 Maldonado tituló un texto “Torres García contra el arte moderno”,²⁰⁴ respondiendo a las críticas realizadas por el escritor Sarandy Cabrera y el crítico literario Guido Castillo, ambos escritores en la revista *Removedor*.²⁰⁵ Eran seguidores de Torres García que formaban parte de una corriente de arte abstracto que Maldonado consideraba era superada por su propia propuesta estética.²⁰⁶ Las polémicas no se dieron solamente con artistas de otras tendencias sino que existieron numerosas polémicas públicas entre los mismos miembros de los grupos locales:²⁰⁷ en el segundo lustro del 40 se sucedió un complejo proceso de armado y disolución de los grupos por diferencias personales y artísticas. A su vez, el hecho de que no hayan podido consensuar un manifiesto o siquiera un segundo número de *Arturo* da cuenta de que no era posible una posición común entre quienes armaron la revista.²⁰⁸

La multiplicidad de grupos, cada uno con su revista, configura otro aspecto de las polémicas que había en esta escena; las aclaraciones plasmadas en las páginas de las revistas o en panfletos dieron cuenta de estas diferencias.²⁰⁹ Madí publicó en 1947 una declaración impresa llamada “Arte Concreto Invención ha sido disuelto” donde establecía que de ahí en más utilizarían el nombre de Madí.²¹⁰ Igualmente, en un panfleto con firma “Movimiento Madí” de 1952 se publicó la declaración “Sobre la exposición realizada en la Galería Viau”

²⁰⁴ Tomás Maldonado, “Torres García contra el arte moderno”, *Arte Concreto-Invención*, n° 2 (1946); Cristina Rossi, “Joaquín Torres García y su Taller en las galerías porteñas de los 40”, en *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, ed. María José Herrera (Buenos Aires: Arte X Arte, 2013); Cristina Rossi, “Mirando al futuro. Maldonado entre las voces emergentes”, en *Tomás Maldonado: un moderno en acción: ensayos sobre su obra* (Caseros, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008).

²⁰⁵ Revista realizada por el Taller de Torres García entre 1945 y 1953 en Uruguay.

²⁰⁶ Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”, 119.

²⁰⁷ Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 183–85.

²⁰⁸ García, *El arte abstracto*, 20.

²⁰⁹ Este trabajo no considera las numerosas discusiones entre los protagonistas de esta escena posteriores al período trabajado.

²¹⁰ “Arte concreto invención ha sido disuelto”, 1947, CSB-CEE (UNSAM)-FE.

donde despotricaban contra Aldo Pellegrini²¹¹ por no mencionar ni a Kosice, ni a Arden Quin y ni a Rothfuss en el catálogo de una exhibición.²¹² Estas diversas y numerosas polémicas posibilitaron a los artistas argentinos ser considerados figuras desfachatadas que discutían y defendían sus propuestas de vanguardia.

Con respecto al compromiso político del artista de vanguardia, los tres teorizaron sobre su obra tomando vocablos e ideas del materialismo,²¹³ pero, en los hechos, este compromiso se concretó de manera distinta en cada uno. Kosice no parece haber tenido una militancia política activa pero sí utilizó vocabulario marxista en sus textos teóricos;²¹⁴ Lozza militó en el Partido Comunista desde 1933 y nunca dejó de ser parte del mismo, es más, su movimiento Perceptista tenía una base teórica marxista,²¹⁵ y, Maldonado se afilió al Partido Comunista en Argentina en 1945,²¹⁶ y durante los pocos años que fue miembro escribió para la revista *Orientación* del Partido.²¹⁷ Con sus diferencias en lo que respecta a la militancia política, los tres se mostraron cercanos a las tendencias políticas de izquierda e hicieron uso de ellas en sus textos.

En suma, Kosice, Lozza y Maldonado generaron obra transgresora, publicaron textos teóricos, lideraron grupos, se mantuvieron próximos a la izquierda y generaron polémicas, se apropiaron del modelo de artista de vanguardia europeo que, siguiendo con el esquema de masculinidades de Connell y Messerschmidt, se puede clasificar como la masculinidad hegemónica global. A su vez, las prácticas de la masculinidad hegemónica global confluyeron con la masculinidad hegemónica regional en Buenos Aires. Esta caracterización – ser un varón cis, blanco, habitante de la zona pampeana y culto– se basó en la imagen que la élite argentina de fines del siglo XIX tenía de sí misma.²¹⁸

²¹¹ Aldo Pellegrini nació en 1903 y falleció en 1973, fue un escritor y crítico del arte creó el primer grupo surrealista en Buenos Aires, fue central para el informalismo y para Arte Nuevo.

²¹² “Sobre la exposición realizada en la Galería Viau”, 1952, fs. 4, sobre de grupos número 10a “Artistas Madí”, AMM.

²¹³ Ana Longoni y Daniela Lucena, “Textos olvidados de Maldonado”, en *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, ed. Mario H. Gradowczyk (Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008); Longoni y Lucena, “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948”; Lucena, *Contaminación artística*.

²¹⁴ “Manifiesto Madí”, *Arte Madí Universal*, 1947.

²¹⁵ Lozza, “El problema de las formas y del fondo”.

²¹⁶ Junto con Manuel Espinosa, Edgar Bayley, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Aldo Prior.

²¹⁷ Maldonado formó parte del partido hasta 1948, cuando los miembros de la AACI fueron expulsados, ver Longoni y Lucena, “Textos olvidados de Maldonado”, 126, 271; Laura Escot, *Tomás Maldonado: itinerario de un intelectual técnico = the itinerary of a technical intellectual* (Buenos Aires: Patricia Rizzo Editora, 2007), 35.

²¹⁸ Esta descripción, en parte, está basada en la figura del “ciudadano ideal” propuesta por Adamovsky, ver Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003* (Buenos Aires: Booket, 2015), 65–82.

La plena adultez no era necesaria para incluirse en la masculinidad hegemónica regional por lo que estos artistas pudieron hacerse parte de ella a pesar de su corta edad: al momento de la publicación de *Arturo* tenían menos de 35 años.²¹⁹ Los tres provenían de contextos étnicos diversos como una gran parte de la población de Buenos Aires en ese entonces, pero al ser de ascendencia europea los tres fueron considerados blancos tal como requería la masculinidad hegemónica. Según el historiador Ezequiel Adamovsky, los inmigrantes europeos al país se inscribieron a sí mismos dentro de la categoría “blanco” y así pudieron rápidamente volverse argentinos modelo.²²⁰ Por su configuración étnica, los tres pudieron apropiarse de esa categoría. Provenían de familias italianas en el caso de Lozza, salteña e irlandesa en el caso de Maldonado y judía húngara en el caso de Kosice.²²¹ Entonces, al no ser criollos, pero de familias de origen europeo eran considerados blancos.²²² De forma similar, se necesitaba que habitaran en la zona pampeana del territorio argentino, y, hacia 1944, los tres artistas ya vivían en la ciudad de Buenos Aires. La familia de Kosice se había asentado allí tras migrar de Hungría; Lozza se había mudado con sus hermanos a la ciudad y Maldonado creció en el barrio de Palermo.²²³ Pertenecían a las clases medias, la familia de Kosice era trabajadora y tanto Kosice como su hermano trabajaron en su juventud en un taller de marroquinería,²²⁴ Lozza trabajó una variedad de empleos ya desde su adolescencia en la localidad bonaerense de Alberti.²²⁵ Por su lado, la familia de Maldonado, por ser su padre un profesional parece haber gozado de mayor estabilidad económica;²²⁶ sin embargo, ninguno de los tres artistas pertenecía a familias de clase pudiente. La clase no era

²¹⁹ Tomás Maldonado tenía veintidós años, Gyula Kosice tenía veinte años y Raúl Lozza quien no participó en la redacción de la revista pero sí formó parte de la escena poco después tenía en ese entonces 33 años.

²²⁰ Adamovsky, *Historia de la clase media argentina*, 93.

²²¹ Nacido Ferdinand Fallik, para encontrar esta definición por él, ver Gyula Kosice, *Kosice: autobiografía* (Buenos Aires: Asunto Impreso, 2010), 7.

²²² Por un análisis de la relación entre judaísmo y argentinidad, ver Amy K. Kaminsky, *The Other/Argentina: Jews, Gender, and Sexuality in the Making of a Modern Nation* (State University of New York Press, 2021); Para las mujeres judías, Sandra McGee Deutsch encontró que las mujeres reclamaron la blanquitud, ver Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation*, 36.

²²³ Gyula Kosice provenía de una familia del pueblo de Kosice (actual Eslovaquia) que migró a la ciudad de Buenos Aires. Kosice tenía cuatro años al momento de la migración. Raúl Lozza nació en una localidad de la provincia de Buenos Aires, ver Raúl Lozza, *Toda una historia en un trozo de vida: veinte cartas de un pintor (Raúl Lozza) a un escritor (León Benarós)* (Buenos Aires: Talleres Gráficos Castelar, 2005), 12; Tomás Maldonado, nació en Argentina, ver Escot, *Tomás Maldonado*, 331.

²²⁴ El padre de Kosice trabajaba como sastre mientras su madre desempeñaba labores domésticas y de cuidado de sus hijos hasta su muerte pocos años luego de llegar al país. Una vez huérfanos, Kosice y sus dos hermanos quedaron al cuidado de un tío dentista. Trabajaron desde una temprana edad y en su hogar mantuvieron un taller de marroquinería, ver Kosice, *Kosice*, 13.

²²⁵ Los tres hermanos Lozza crecieron en la casa de una tía y su esposo ya que su padre se suicidó años después de que su esposa resultara internada en una “casa de salud”, ver Lozza, *Toda una historia en un trozo de vida*, 12–15.

²²⁶ Escot, *Tomás Maldonado*, 331.

una característica que les impidiera ser parte de la masculinidad hegemónica de ese entonces en Buenos Aires por lo cual pudieron inscribirse en ella.

La última característica era ser cultos. En relación con este aspecto es que los tres artistas exhibieron mayores diferencias entre sí y con el ideal. Pérez-Barreiro ha notado que ciertos miembros del medio local no llegaban a considerarlos cultos debido a su clase de origen.²²⁷ Quizás esto se debió, en parte, a que conceptos como culto y cultura estaban asociados con Europa y la cultura europea y ninguno de los tres había estudiado en ese continente (entre otras razones porque hacia 1944 ese continente se encontraba sumido en la Segunda Guerra Mundial). A pesar de ello, Maldonado, Lozza y Kosice hicieron énfasis en mostrarse cercanos a la cultura desde la década de 1940.

Maldonado creció en una familia que fomentó en sus hijos las ciencias y el arte y tomó clases en la Academia Nacional de Bellas Artes.²²⁸ En este sentido, el artista Juan Melé escribió en sus memorias que Maldonado se destacaba de sus compañeros en la Academia por “su elegancia en el vestir, su distinción, cierta arrogancia y superioridad (...) por su cultura” y que llevaba libros de filosofía consigo todo el tiempo.²²⁹ También, el artista Juan Del Prete en una entrevista de 1979 comentó sobre el énfasis que Maldonado ponía en ser considerado culto:

Maldonado había hecho un viaje a Europa. Cuando se fue había estado muy simpático pero al volver, no sé... vino con unas ínfulas tremendas, muy cambiado. Se vestía a la moda, tenía el pelo cortado a la “romana” y, en fin, parecía medio engrupido como se dice ¿no?²³⁰

Dado que la aparente cultura, o la arrogancia, de Maldonado era reconocida por sus pares se puede pensar que intentó activamente presentarse como culto. Los casos de Lozza y de Kosice son algo distintos ya que ambos provenían de contextos algo más empobrecidos que el de Maldonado, lejos estaban en su juventud de haber tenido acceso a los mismos consumos culturales, no obstante, ambos se mostraron como jóvenes ávidos por *aprender* sobre cultura.

²²⁷ Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 10.

²²⁸ Escot, *Tomás Maldonado*, 331; Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 61.

²²⁹ Juan N. Melé, *La vanguardia del cuarenta en la Argentina: memorias de un artista concreto* (Buenos Aires: Cinco, 1999), 26.

²³⁰ Hugo Ferrero, “Juan Del Prete: la soledad de un pionero”, *Horizontes* 2, n° 4 (junio de 1979): 30; Francisco Bullrich también notó que en 1948 cuando conoció a Maldonado este artista tenía la cabeza rapada, ver Francisco Bullrich, “Tomas Maldonado, un testimonio”, en *Tomas Maldonado: un moderno en acción: ensayos sobre su obra* (Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2009), 143.

En efecto, ambos artistas han comentado cómo lograron acercarse a sus primeras lecturas y a la cultura en Buenos Aires.²³¹

Tomás Maldonado, Raúl Lozza y Gyula Kosice pudieron encarnar la masculinidad hegemónica regional caracterizada por ser percibidos como varones cis, blancos, de clases medias, habitantes de la ciudad de Buenos Aires y cercanos a la cultura. De esta manera, intentaron conseguir al menos una fracción de los privilegios de formar parte de la masculinidad hegemónica regional como obtener la legitimidad cultural de sus propuestas artísticas. Además de tener estas características, indubitablemente, debían ser heterosexuales. Es posible afirmar que la homosexualidad no era parte de la masculinidad hegemónica en la Argentina de 1940. Tanto como la identidad de género y las prácticas que la constituyen están construidas social y culturalmente, la orientación sexual también lo está. Siguiendo a Preciado en su concepción de la heterosexualidad como paralela al género, “la heterosexualidad, lejos de surgir espontáneamente de cada cuerpo recién nacido, debe reinscribirse o reinstituirse a través de operaciones constantes de repetición y de recitación de los códigos (masculino y femenino) socialmente investidos como naturales”;²³² es decir, la heterosexualidad debía ser reiterada constantemente junto con las prácticas de masculinidad ya que forma parte del sistema sexo-género. Por ende, para un varón cis marcar que era heterosexual era necesario para alinearse a la masculinidad hegemónica. En este caso, Maldonado, Kosice y Lozza además de mostrar una masculinidad hegemónica regional, al menos públicamente, todos se mostraron heterosexuales.²³³

Lozza parece haber tenido dos parejas mujeres estables a lo largo de su vida.²³⁴ En cambio, Maldonado se casó tres veces.²³⁵ Una fotografía es la primera imagen en la sección

²³¹ Lozza cursó hasta el cuarto grado de la escuela primaria pero de pequeño tomó clases de arte fomentadas por su padre quien había estado en fuerte contacto con la cultura. Ha hecho mención a una familia llamada Bonomini que lo acercó a la literatura, ver Arturo M. Lozza, *Cómo Raúl Lozza navegó contra la corriente y descubrió el arte concreto* (Buenos Aires: Tropea, 2010), 34, 67; Kosice terminó sus estudios secundarios y ha mencionado que su tío dentista tenía un libro de Leonardo Da Vinci que lo fascinaba y ha mencionado también al poeta vanguardista peruano radicado en Buenos Aires Alberto Hidalgo como alguien que lo acercó a la literatura en su juventud. De hecho, la poesía fue la principal expresión artística que Kosice desarrolló hasta mediados de la década de 1940, Kosice, *Kosice*, 13–14.

²³² Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual* (Barcelona: Anagrama, 2011), 18.

²³³ Debido a que los historiadores del arte no se han preguntado por la relevancia de la sexualidad en la producción de los artistas hasta recientemente, poseemos pocas fuentes orales u escritas para investigar este problema. Tanto la orientación sexual como las prácticas sexuales suelen ser muy opacas a quienes investigamos sobre el pasado.

²³⁴ Lozza primero contrajo matrimonio con la pianista Matilde Werbin quien formó parte de la AACI junto con él y con quien tuvo un hijo y posteriormente estuvo en pareja con Antonia Belizán con quien permaneció hasta su fallecimiento.

²³⁵ En 1944 se casó en la Argentina con la artista plástica Lidy Prati de quien se divorció en 1954, ver “Partida de matrimonio de Tomás Maldonado con Lidy Prati (Lidia Elena Prati) (actualizada 1975)”, 1944, Gobierno de

biográfica de un libro publicado en 2007 dedicado a su trayectoria. La imagen flota sola en una página sin texto como si fuera la síntesis de su vida privada. Maldonado está sentado a una mesa con botellas y copas servidas, con un cigarrillo en la boca y con ambas manos sujetando una gigantografía de Marilyn Monroe como si estuviera sentada sobre él (Ilustración 7), Monroe ríe y lleva el vestido de la clásica película *La comezón del séptimo año* de 1955. Su pose, que conforma su autorrepresentación como artista, refuerza la idea de él como un hombre que mantuvo relaciones con muchas mujeres bellas. En esta línea, en una entrevista realizada al artista Manuel Espinosa en 2003, Espinosa debió responder a preguntas acerca del historial sexual de Maldonado.²³⁶ Lejos de ser un acontecimiento meramente anecdótico, la fotografía (Ilustración 7) y el hecho de que en una entrevista pública a un artista participante de la AACI le hayan consultado por su actividad sexual da cuenta que saber de las prácticas de Maldonado en las décadas de 1940 y 1950 eran aún relevantes para posicionarlo dentro de la masculinidad hegemónica.

Por su parte, Kosice hizo explícito y reforzó su heterosexualidad hasta por escrito. En su autobiografía, previo a comenzar a relatar su encuentro con Maldonado y otros artistas a mediados de los 40, estableció su heterosexualidad, y las múltiples parejas que tuvo

Ese club significó para mí algo más que un lugar de weekend. Las húngaras que frecuentaban el lugar resultaban felizmente más liberales que el común de las chicas argentinas de entonces. Anita, una húngara mayor que yo, fue quien me hizo conocer por primera vez lo que era una mujer. Al vernos sentimos una mutua atracción sexual a la cual ambos nos entregamos abiertamente. Luego tuve varios amoríos con otras chicas de la colectividad.²³⁷

Kosice vio la necesidad de dedicarle un párrafo entero a sus aventuras sexuales prematrimoniales antes de embarcarse en una descripción más exhaustiva de sus emprendimientos artísticos en su narración personal. Fue el mismo artista quien decidió incorporar esto a su autobiografía –ya sea verdadero o falso– y quien lo consideró importante. Es más, mencionó en otro momento del texto sus relaciones extramatrimoniales. Escribió que ya casado con Diyi Laañ y viviendo solo en París se relacionó íntimamente con dos

la Ciudad de Buenos Aires; según Escot en 1952 se casó en México con Siegrid von Schweinitz y en 1964 se casó con Maia Bilbao Bullrich en Alemania. En 1969 conoció a Inge Feltrinelli con quien estuvo en pareja por más de tres décadas. Escot, *Tomás Maldonado*, 331–35.

²³⁶ Entre las varias preguntas sobre con quién se había acostado Maldonado, si con la esposa de Max Bill sí o no, Espinosa dijo “es la única cosa que no he querido preguntar: los episodios románticos de Tomás. (...) Él tuvo mucho amoríos”, ver “Dossier Espinosa”, *Ramona*, n° 36 (abril de 2004): 36–54.

²³⁷ Kosice, *Kosice*, 25.

mujeres.²³⁸ Estas declaraciones fueron una manera de enfatizar una heterosexualidad que Kosice sabía que era relevante para formar parte de la masculinidad hegemónica regional.

Tanto Kosice, Lozza como Maldonado se mostraron heterosexuales siendo Kosice el más explícito al establecer su orientación sexual incluso por escrito. Esta exagerada demostración de heterosexualidad se sostuvo en el tiempo, resultando en cómo eran percibidos por el medio. Por un lado, dejar en claro su heterosexualidad hizo que pudieran formar parte de la masculinidad hegemónica, y, ser parte de ella, como propuso Connell, implicaba llevarse parte de los dividendos del poder del sistema desigual entre los géneros. En este caso, estos dividendos incluyeron la legitimidad cultural de sus propuestas artísticas en el medio local. Pero, por otro lado, esta curiosa insistencia en mostrarse heterosexuales pudo tener que ver con diferenciarse de quienes no eran heterosexuales. Estas prácticas individuales se sostuvieron por las maneras de socializar que tuvieron.

La socialidad de estos artistas fue fundamental para la escena del arte abstracto ya que esta se caracterizó por su desarrollo de grupos. Tanto las prácticas de masculinidad que cada artista tuvo individualmente como sus prácticas sociales dieron forma a la escena. A continuación se señalan algunos rasgos de la socialidad del arte abstracto argentino en la segunda mitad de la década de 1940 y se argumenta que se trató de una homosocialidad entre varones, y que estas interacciones contribuyeron al mantenimiento de la masculinidad hegemónica. Homosocial es entendido como fue planteado por la socióloga norteamericana, Sharon Bird, como “interacciones entre hombres heterosexuales que contribuyen al mantenimiento de la masculinidad hegemónica al reforzar significados asociados a esta masculinidad como lo son el desapego emocional, la competencia y la objetificación de las mujeres”.²³⁹ Bird se basó en la investigadora feminista Eve Kosofsky Sedgwick,²⁴⁰ quien consideró que la homosocialidad entre varones debe ser entendida en relación a las mujeres ya que es una articulación de la desigualdad de poder entre hombres y mujeres.²⁴¹ Es decir, estas interacciones entre varones a las que refiere Bird no eran inocentes sino que

²³⁸ Kosice, 122.

²³⁹ Sharon R. Bird, “Welcome to the Men’s Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity”, *Gender and Society* 10, n° 2 (1996): 21.

²⁴⁰ Sedgwick utilizó el concepto de patriarcado de la economista Heidi Hartmann para conceptualizar las relaciones entre varones. Hartmann entendía al patriarcado como “relaciones entre hombres que tienen una base material y que, aunque con jerarquías, establecen o crean interdependencia y solidaridad entre varones para permitirles dominar a las mujeres”. Esta tesis no incluye el concepto de patriarcado pero notamos cómo Bird toma de la conceptualización de patriarcado de Hartmann la idea que son las relaciones entre varones las que les posibilitan su dominio de las mujeres. Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Gender and Culture (New York: Columbia University Press, 1985), 3.

²⁴¹ Sedgwick, 5.

contribuyeron a mantener el statu quo de las dinámicas de poder, y que, si bien estas interacciones se dieron entre varones, además de consolidar los beneficios de la masculinidad hegemónica, afectaron a las mujeres que los rodearon.²⁴²

La exposición de Madí en un lugar llamado Bohemien Club ilustra esta homosocialidad entre varones. Las primeras exposiciones de arte de Madí fueron realizadas en casas en el año 1945: en la casa del psicoanalista Enrique Pichon Riviere y en la casa de la fotógrafa Grete Stern; ya en 1946 exhibieron en el Salón Altamira, un espacio público. Y, en noviembre de 1946 realizaron la tercera exhibición del grupo en un local llamado Bohemien Club como indica un folleto donde resaltan su propuesta artística multidisciplinaria (Ilustración 8). Kosice hizo alusión directa a este sitio en su autobiografía: “se trataba del Bohemien Club de las Galerías Pacífico, que en realidad era un night club”.²⁴³ Efectivamente este local se encontraba ubicado en Galerías Pacífico como indican sus publicidades, volantes e invitaciones (Ilustración 8, Ilustración 9, Ilustración 10, Ilustración 11, Ilustración 12); no obstante, este aspecto del “night club” permite advertir cuán naturalizada estaba la homosocialidad masculina de la escena.

En el Bohemien Club se llevaron a cabo varias exhibiciones de arte, pero no se trataba únicamente de un espacio expositivo sino de un espacio homosocial entre varones. Además de la exposición de arte madí (Ilustración 8) se realizaron muestras del “H.I.G.O. Club” en mayo-junio de 1947 y una individual de Kosice en septiembre de 1947 (Ilustración 9);²⁴⁴ en diciembre de 1946 se llevaron a cabo dos exhibiciones adicionales (Ilustración 12);²⁴⁵ por lo que, posiblemente, entre noviembre de 1946 y septiembre de 1947 se realizaron exhibiciones de arte en el Club. De hecho, algunas publicidades del local en la revista *Cabalgata* se centraron en su oferta cultural, en los números 4 y 5 de *Cabalgata* las publicidades incluyeron únicamente un mínimo texto y fotografías que refieren a las exhibiciones que se llevaron a cabo (Ilustración 11 y Ilustración 12). En cambio, las publicidades de los dos últimos meses de 1946 daban cuenta de que el espacio era mayormente un entorno de socialidad entre varones. La publicidad del primer número los describe (Ilustración 10): el logo representa a un muñeco de dibujo sentado sobre una silla con las iniciales “bc”

²⁴² Para una discusión de cómo las mujeres fueron afectadas, ver capítulo II.

²⁴³ Kosice, *Kosice*, 51.

²⁴⁴ Participaron los artistas Alfredo Bonnet, Antonio Moro, Ferman Gar, José Shitot, y los poetas Alberto Vanasco, Mario Cesar Trejo, Hugo Sosa y un poeta más cuyo nombre no se llega a leer, ver *Exposición del H.I.G.O. Club*, 1947.

²⁴⁵ Algunas de estas exhibiciones fueron “Acuarelas barnizadas” de Felipe De la Fuente y “Violines” de Francisco J. Cornejo.

contemplando un trago que sostiene en su mano, el texto nos indica que se trataría de un “salón de té y cocktails” donde habría “revistas de categoría”, música en vivo, libros en castellano, inglés y francés y una sección de discos, todo esto para “brindar un ambiente grato y selecto, propicio a la reunión amable y a la expresión de la inquietud artística” (Ilustración 10). Esta caracterización demuestra la intención de generar un espacio de suma elegancia y estilo.

La única fotografía del espacio muestra, en primer plano, un sillón y tres hombres de espaldas atendidos por un bartender y un mozo cuyas caras sí se encuentran de frente. No aparece ninguna mujer en la imagen, marcando que el Bohemien Club apuntaba a un público masculino. Asimismo, la publicidad en el segundo número de *Cabalgata* resaltaba que era un local abierto en la noche sin hacer el mismo énfasis en las opciones culturales ofrecidas. La cantidad de texto se redujo considerablemente (Ilustración 10), solo se lee que el Club era un “rincón distinguido, salón de té y cocktails” y debajo aparecía el horario, de “16 a 2 horas”, un horario decididamente nocturno. La fotografía reproducida en la publicidad es algo oscura en el original, pero se ve nuevamente al muñeco del logo, ahora tirado en el piso junto con un mazo de cartas desparramadas y una copa derramada; señalando quizás lo que era una noche allí: alcohol, juegos de cartas entre varones que terminaban en excesos.²⁴⁶ Considerando el contexto histórico resulta verosímil que el Bohemien Club haya sido un espacio nocturno de socialidad predominante masculina.

Intentar descifrar exactamente a qué tipo de establecimiento aludió Kosice con la expresión “night club” podría resultar en un esfuerzo inútil; aun así, este término, en contexto, indica la homosocialidad de un espacio nocturno en los 40. Las visiones sociales y las legislaciones en el territorio nacional con respecto a la prostitución estuvieron en disputa durante este período.²⁴⁷ Desde los 30 espacios como el “burdel legal, las academias de baile, los cafés de camareras y el cabaret” en ese momento, como el prostíbulo, eran clave de la construcción de la masculinidad en Argentina.²⁴⁸ Allí, los varones (heterosexuales) socializaban con otros hombres como pares y las mujeres estaban objetivadas.²⁴⁹ Aquellas que allí circulaban lo hacían en tanto estaban disponibles para el intercambio de sexo/entretenimiento por dinero con varones. Eran espacios donde los muchachos debían

²⁴⁶ En *Cabalgata* 3 no aparecieron publicidades del Bohemien Club.

²⁴⁷ Donna J. Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1991).

²⁴⁸ Archetti, *Masculinidades, fútbol, tango y polo en la Argentina*, 195.

²⁴⁹ Esta interpretación sobre la situación de las mujeres y su agencia parte la posición abolicionista que mantiene la autora, otras lecturas son posibles.

pasar ritualmente para convertirse de niños en hombres probando así su masculinidad heterosexual y era un espacio de confirmación de la masculinidad: la mirada de otros varones viéndolos allí donde los cuerpos de las mujeres eran comercializados confirmaba su heterosexualidad.²⁵⁰

Desde 1936 con la ley 12.331 de profilaxis y enfermedades venéreas quedaba “prohibido en toda la República el establecimiento de casas o locales donde se ejerza la prostitución, o se incite a ella” con penas a quienes regentearan dichos locales.²⁵¹ Esta prohibición dio lugar al establecimiento de espacios como “bares, teatros, dancings”²⁵² o “los altos o reservados de bares, confiterías y salones de baile, los cines y teatros de barrios periféricos, las casas, departamentos o pequeños hoteles especialmente destinados a la actividad prostibularia”.²⁵³ Espacios como el Bohemien Club, entonces, pudieron haber contribuido al mantenimiento de la masculinidad hegemónica al reforzar la objetificación de las mujeres por lo que funcionaron como espacios que facilitaban las interacciones homosociales entre varones que describió Bird. En este marco, realizar una exhibición en un local de estas características implicaba, al menos, una complicidad entre artistas varones; se trató de un espacio en el que es difícil suponer cómo se movieron las mujeres artistas.²⁵⁴ Que los artistas madí hayan realizado una exhibición en un espacio como un night club da cuenta de la naturalización de la homosocialidad masculina de esta escena artística.

En resumen, Raúl Lozza, Gyula Kosice y Tomás Maldonado presentaron una serie de prácticas alineadas al modelo de artista de vanguardia europeo, este modelo se encontraba en sintonía con la masculinidad hegemónica de Buenos Aires hacia mediados de la década de 1940. Su mantenimiento fue llevado a cabo a través de la homosocialidad entre varones la cual contribuyó a que ellos dominaran la escena. Alinear a estas masculinidades hegemónicas les permitió hacerse de una legitimidad cultural a través de la que pudieron

²⁵⁰ Silvia Chejter, *Lugar común : la prostitución* (Buenos Aires: Eudeba, 2011), 39, 55.

²⁵¹ Ley 12.331, 1936. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/190000-194999/194957/norma.htm> Esta legislación fue modificada en 1944 cuando el presidente de facto General Edelmiro Farrell permitió por un decreto (10.638/1944) que se vuelva a permitir el establecimiento de los locales donde se ejercía la prostitución cerca de cuarteles militares, ver Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires*, 193.

²⁵² Karin Gramático, “Obreras, prostitutas y mal venéreo. Un Estado en busca de la profilaxis”, en *Historia de las mujeres en Argentina: siglo XX*, ed. Claudia Fernanda Gil Lozano (Buenos Aires: Taurus, 2000), 128.

²⁵³ Juan Pablo Casas, *Telos: un mapa de la sexualidad porteña* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014), 28.

²⁵⁴ No se ha podido encontrar registro visual de esta exhibición, hoja de sala o catálogo producido para la misma que de cuenta de quiénes participaron y qué obra fue exhibida. Por una discusión del problema del acceso a espacios de socialidad por parte de las mujeres artistas (ya que por su condición de mujeres burguesas pintaron espacios domésticos o parques mientras sus pares varones pintaron cafés, el backstage de teatros y burdeles), ver Griselda Pollock, *Vision and Difference : Feminism, Femininity and the Histories of Art* (New York: Routledge, 2003), 30.

colocar su propuesta artística en el medio porteño. El acento en las masculinidades hegemónicas en el arte abstracto argentino y, especialmente, esta exagerada demostración de heterosexualidad, que estos artistas sostuvieron por décadas, se argumenta, fueron la respuesta a una sospecha del arte abstracto como desviado.

La sospecha hacia el arte abstracto como anormal

Tomando la mirada de un funcionario público en sus discursos de finales de la década de 1940, se da cuenta de la sospecha existente entre el arte abstracto y un desvío sexual. El 21 de septiembre de 1949, en la inauguración del Salón Nacional de Artes Plásticas, el Secretario de Educación de la Nación pronunció: “Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral, tienen un refugio: el arte abstracto”.²⁵⁵ Así, el funcionario dejaba en claro su reticencia a esta tendencia. Este fragmento de un discurso más extenso, publicado entero por el diario *La Nación*, ha sido discutido extensamente en relación con los vínculos entre el peronismo y el campo cultural; sin embargo, esta sección se detiene en su sospecha implícita con respecto al arte abstracto y la sexualidad.

El cargo de Secretario de Educación de la Nación por ese entonces era de Oscar Ivanissevich,²⁵⁶ una figura decisiva y controversial del peronismo, cuya perspectiva permite examinar las ideas circulantes sobre el arte. De familia de origen croata, dio sus primeros pasos como médico cirujano y como profesor universitario,²⁵⁷ tuvo vínculos con la política tanto dentro de la universidad como fuera de ella previo a sus cargos oficiales.²⁵⁸ El cirujano promovía que el ingreso a la universidad fuera selectivo mediante una serie de exámenes de aptitudes intelectuales, físicas y morales.²⁵⁹ A su vez, tenía contacto con la Iglesia Católica, conexiones filonazis familiares, y sostenía la inclusión de la enseñanza religiosa en las escuelas.²⁶⁰ En sus memorias recuerda este período de su vida con una frase curiosamente similar a aquella que utilizó para descalificar al arte abstracto: “La universidad fue siempre un refugio para la inteligencia y debe seguir siéndolo. El pensamiento solo florece en

²⁵⁵ Oscar Ivanissevich, “Inauguró ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”, *La Nación*, 22 de septiembre de 1949.

²⁵⁶ Falleció el 5 de junio de 1976.

²⁵⁷ Le agradezco a Joaquín Molina por compartir este documento sobre Ivanissevich, Oscar Ivanissevich, “Curriculum Vitae”, 1946.

²⁵⁸ María Lucía Abbattista, “Justicialismo y cultura en la Guerra Fría: El retorno de Oscar Ivanissevich al Ministerio de Cultura y Educación (Argentina 1974-1975)” (Tesis de maestría, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2019), 25.

²⁵⁹ Ivanissevich, “Curriculum Vitae”; Abbattista, “Justicialismo y cultura en la Guerra Fría: El retorno de Oscar Ivanissevich al Ministerio de Cultura y Educación (Argentina 1974-1975)”, 31; Acha y Ben también destacan a Ivanissevich en tanto sostenía el ejercicio físico como beneficioso contra perversiones y anomalías, ver Acha y Ben, “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”.

²⁶⁰ Lila Caimari, “El peronismo y la Iglesia Católica”, en *Nueva Historia Argentina VIII (Años peronistas 1943-1955)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2002); Abbattista, “Justicialismo y cultura en la Guerra Fría: El retorno de Oscar Ivanissevich al Ministerio de Cultura y Educación (Argentina 1974-1975)”, 38.

inferencias cuando triunfan la paz y el orden”.²⁶¹ Claro está, que, en este caso, la imagen del refugio funciona como un oasis para la inteligencia y no como una guarida para la amoralidad. Ya previo a sus cargos oficiales, Ivanissevich mantenía un perfil conservador en torno a la educación.

Tras el pedido del Presidente de facto Edelmiro Farrell, en 1946 se desempeñó como interventor de la UBA;²⁶² sus acciones en el campo universitario en la década de 1940 (como lo haría nuevamente en la del 70) le valieron el repudio generalizado del campo intelectual argentino ya que ocasionaron el exilio de numerosos profesores, el fin de libertades en el ámbito universitario y, para el alumnado, persecuciones de índole política.²⁶³ Juan Domingo Perón, en calidad de Presidente, lo nombró embajador en EE.UU. y tuvo otros cargos diplomáticos hasta que en febrero de 1948 fue designado como Secretario de Educación, puesto que mantuvo hasta su renuncia en mayo de 1950.²⁶⁴ Asimismo, Ivanissevich fue indispensable en la construcción de los rituales del peronismo clásico mediante la organización de eventos masivos como el Día del Trabajo y el Día de la Lealtad, incluso pareciera ser que estuvo involucrado en la escritura de la letra de “Los muchachos peronistas”.²⁶⁵ Luego, en 1974 fue convocado por Estela Martínez de Perón como Ministro de Educación y llevó a cabo medidas en contra de la investigación universitaria, intervenciones en universidades, vigilancia del cuerpo estudiantil, detenciones de militantes, cierre de ingresos a carreras, entre otras.²⁶⁶ Su trayectoria política estuvo caracterizada por su acción conservadora y autoritaria en el campo educativo e intelectual. Resulta pertinente traer su mirada sobre el arte abstracto al tratarse de una figura con jerarquía nacional atravesada por el discurso médico, conservador y católico.

Varias investigaciones que analizaron el campo cultural durante el peronismo se enfocaron en los discursos de Ivanissevich en el marco de la inauguración del Salón Nacional. Por ejemplo, la socióloga Silvia Sigal lo destacó para remarcar su perfil

²⁶¹ Oscar Ivanissevich en Abbattista, “Justicialismo y cultura en la Guerra Fría: El retorno de Oscar Ivanissevich al Ministerio de Cultura y Educación (Argentina 1974-1975)”, 30.

²⁶² Silvia Sigal, “Intelectuales y peronismo”, en *Nueva historia argentina VIII (Años peronistas 1943–1955)* (Buenos Aires: Sudamericana, 2002); Abbattista, “Justicialismo y cultura en la Guerra Fría: El retorno de Oscar Ivanissevich al Ministerio de Cultura y Educación (Argentina 1974-1975)”, 29–30.

²⁶³ Abbattista, “Justicialismo y cultura en la Guerra Fría: El retorno de Oscar Ivanissevich al Ministerio de Cultura y Educación (Argentina 1974-1975)”, 21, 45; Diana Maffia, “Science Policy in Argentina During the ‘Dirty War’”, en *Science Policies and Twentieth-Century Dictatorships* (Routledge, 2015).

²⁶⁴ Abbattista, “Justicialismo y cultura en la Guerra Fría: El retorno de Oscar Ivanissevich al Ministerio de Cultura y Educación (Argentina 1974-1975)”, 38, 52.

²⁶⁵ Abbattista, “Justicialismo y cultura en la Guerra Fría: El retorno de Oscar Ivanissevich al Ministerio de Cultura y Educación (Argentina 1974-1975)”.

²⁶⁶ Abbattista, 90–170.

conservador y su rol como interventor en la UBA y como parte del engranaje dirigenal de su gobierno;²⁶⁷ transcribió un fragmento de un discurso suyo de 1949 pero aparece únicamente como un destacado que flota en medio del apartado.²⁶⁸ En el cuerpo del texto “Intelectuales y peronismo”, Sigal no abordó el discurso de forma alguna como tampoco se detuvo en un análisis del campo de las artes visuales. El trabajo finaliza con una breve mención a los espacios del teatro que fueron antiperonistas, destacando al Instituto de Arte Moderno (IAM). Tácitamente, indicaría que Ivanissevich y, por ende, el peronismo, se encontraban en las antípodas del arte abstracto, eso sí, desde la historia del arte, se han encontrado matices a esta lectura.

En su análisis comparativo de las escenas del arte moderno entre San Pablo y Buenos Aires en este período, García notó cómo el arte abstracto encontró lugares para inscribirse en el medio porteño.²⁶⁹ Al mismo tiempo que el discurso de Ivanissevich mostraba que la abstracción no era la “elección estética” del peronismo, en la práctica, el peronismo fue más bien ecléctico en relación al arte.²⁷⁰ García no reprodujo ni analizó discursos de Ivanissevich, reconstruyó los apoyos institucionales que tuvo el arte moderno después de 1950.

Por su parte, Giunta dio cuenta de que lo dicho por el ministro no necesariamente manifestaba una política peronista cohesionada en contra de la abstracción. Analizó su discurso y lo ancló en lo acontecido en el ámbito de las artes plásticas oficiales,²⁷¹ se detuvo en lo dicho por Ivanissevich y se centró en cuatro elementos. Primero, señaló el encono que, aparentemente, el funcionario tenía con una obra del artista Emilio Pettoruti que solicitó, sin éxito, al jurado que fuera rechazada del Salón de 1948.²⁷² Segundo, vinculó el uso de metáforas de extirpación a las que recurrió en sus discursos a su formación en cirugía. Tercero, relacionó su discurso con el modelo artístico que impulsó el nazismo, relacionándolo a la exhibición *Arte Degenerado* de 1937. Y cuarto, hipotetizó que

²⁶⁷ Sigal, “Intelectuales y peronismo”.

²⁶⁸ “Entre los peronistas no caben los fauvistas y menos los cubistas abstractos, surrealistas. Peronista es un ser de sexo definido que admira la belleza con todos sus sentidos”, Ivanissevich en Sigal, 518.

²⁶⁹ García, *El arte abstracto*, 99.

²⁷⁰ García, 100; ver también Guadalupe Suasnabar, “De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de San Martín, 2019).

²⁷¹ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*; Andrea Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, en *Tras los pasos de la norma: Salones Nacionales de Bellas Artes, (1911-1989)*, ed. Marta Penhos, Diana Wechsler, y Centro Argentino de Investigadores en Artes (Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999).

²⁷² Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, 52; C. Córdova Iturburu, *Pettoruti* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1980), 100 en Giunta, 2015.

Ivanissevich quiso evitar que el público general no entendiera de qué trataban las obras de arte abstractas.

Sin embargo, un aspecto que no ha sido considerado es cómo Ivanissevich reparó en la abstracción como una desviación de corte sexual. El ministro llamó al arte abstracto “manifestaciones anormales de la expresión humana, (que) tienen cabida en los libros de patología donde se estudian las anormalidades psíquicas y físicas” y describió a quienes lo producían como “vergonzosamente indefinidos”, y “anormales”.²⁷³ Se trataba, según Ivanissevich de

un grupo, afortunadamente pequeño, de fracasados. Fracasados definitivos e incorregibles que no se resignaron a guardar en el anónimo su dolorosa miseria, tal como si un leproso en el período más repugnante de su mal saliera a exhibirse haciendo gala de sus tumores ulcerosos supurantes.²⁷⁴

Como se ha indicado, Giunta leyó algunas de estas metáforas en relación a la formación médica de Ivanissevich pero es necesario sumar a su impresión que las frases se vinculan a las ideas sobre la eugenesia que poblaron el discurso médico en este período, donde la medicina se tornaba activa en el ámbito social y del control poblacional.²⁷⁵ Con esta lectura, se pueden comprender las metáforas médicas como alusiones a la falta de respetabilidad y heterosexualidad en el arte abstracto. Este ataque directo a quienes eran cercanos a esta tendencia artística echa luz sobre la particular insistencia, detallada en la sección anterior, de los varones artistas en mostrarse heterosexuales.²⁷⁶

Ya en el discurso de apertura del Salón en 1948 Ivanissevich utilizó una vara médica de lo normal para describir su visión del arte (Ilustración 13).

¡Expresar la belleza! Está muy claro. ¡Expresar la belleza no es expresar la fealdad, la anormalidad ni la perversión! (...) ¡Esto no es normal, no cabe en el campo de las bellas artes! Cada cosa en su lugar. De un lado lo normal, del otro lado lo anormal, lo patológico.²⁷⁷

Según las palabras del cirujano, el arte debería ser lo opuesto al arte abstracto, lo anormal, lo enfermo. Demostraba tener una visión sobre la belleza que quizás tomó de su práctica médica; se había dedicado a cirugías de narices, intervenciones cuya vara del éxito se medía

²⁷³ Ivanissevich, “Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”.

²⁷⁴ Ivanissevich.

²⁷⁵ Miranda y Bargas, “Mujer y maternidad”.

²⁷⁶ Es curioso cómo Rossi, en su estudio del grupo joven, conformado por los artistas varones Víctor Magariños D., Osvaldo Lucentini, Domingo Di Stefano y Héctor Álvarez, da cuenta de que ellos lanzaron un panfleto en contra de los dichos de Ivanissevich, ver *Grupo Joven*.

²⁷⁷ Oscar Ivanissevich, “Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas”, 1948.

con la norma hegemónica de una nariz caucásica.²⁷⁸ Unas semanas después, describió nuevamente a las obras de un salón con esta dicotomía, pero señalando que “aquí todo es normal”, al tratarse del Primer Salón de Artes Plásticas del Magisterio.²⁷⁹ Esta serie de caracterizaciones del arte abstracto y de quienes lo producían lo colocaba como fuera de lo normal y como enfermos. Eran construcciones que estaban asociadas a la homosexualidad entendida como una enfermedad que debía resultar avergonzante como la lepra. Es notorio cómo el ataque que realizó al arte abstracto está basado en ideas sobre lo anormal, abyecto y la homosexualidad.

Ivanissevich fue aún más explícito en su discurso de 1949 en torno a la idea de la indefinición sexual y la abstracción. Declaró que “entre los peronistas no caben los fauvistas y menos los cubistas, abstractos, surrealistas. Peronista es un ser de sexo definido”.²⁸⁰ Con “sexo definido” se refería igualmente a orientación sexual y expresión de género, ambos conceptos que estaban entrelazados en este período. Resulta crucial tener en cuenta que, en las décadas de 1940 y 1950, la configuración de subjetividades, identidades y prácticas sexuales era entendida de manera distinta al presente; en Buenos Aires había una variedad de prácticas e identidades flexibles intersectadas por el género, la sexualidad y el grupo socioeconómico alejada de la heteronorma.²⁸¹ Entonces, Ivanissevich, claramente relacionó al arte abstracto a quienes son de “sexo indefinido”, es decir, aquellos cuyas prácticas estuviesen o fuesen percibidas como por fuera del sistema sexo-género.

El ministro también aludía a la homosexualidad empleando códigos. Al inicio del discurso de 1949, cuando asoció el arte abstracto a la falta de moral al decir “Ahora los que fracasan, los que tienen ansias de posteridad sin esfuerzo, sin estudio, sin condiciones y sin moral”,²⁸² pareciera referir a personas específicas. En los 40, como reconstruyeron los historiadores Acha y Ben, amorales era el término que más próximo se encuentra a lo que hoy se llamaría un varón gay: varones con identidad de género masculina cuyo objeto de

²⁷⁸ Schoo recuerda que realizó algunas cirugías estéticas a actrices en los cuarente, ver Ernesto Schoo, “De narices y cirugías famosas”, *La Nación*, 28 de mayo de 2005, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/de-narices-y-cirugias-famosas-nid707883/>.

²⁷⁹ Flavia Fiorucci, “La administración cultural del peronismo, políticas, intelectuales y Estado”, *Working Paper*, n° 20 (2007): 18.

²⁸⁰ Ivanissevich, “Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”.

²⁸¹ Acha y Ben, “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”; Joaquin Santiago Insausti, “De maricas, travestis y gays: derivas identitarias en Buenos Aires (1966-1989)” (Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2016).

²⁸² Ivanissevich, “Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”.

deseo era otro varón.²⁸³ Al hablar de la falta de moral –de forma codificada– quienes escucharon el discurso en 1949 asociarían esta escena artística a prácticas por fuera de la heteronorma.

Hay otra referencia a la homosexualidad, más sutil incluso. En su discurso, relata que alguien le dijo que las obras abstractas le causaban risa pero que “no digo nada porque ‘muchos entendidos’ me lo recomendaron”.²⁸⁴ “Entender” aquí podría tener dos sentidos, el primero, en tanto comprender un fenómeno; en este caso, el arte abstracto. Este es el sentido de “entender” que Giunta utilizó en su lectura del discurso cuando interpretó que Ivanissevich aspiraba a evitar que el público general se sintiera ignorante. Y un segundo sentido, donde “entendido” refiere a un varón de las clases acomodadas que deseaba a otros varones. Nacido en 1930, Juan José Sebreli es una legendaria figura de las letras; en los 70 fue parte del Frente de Liberación Homosexual. En un texto, los identificó claramente al recordar la homosexualidad en Buenos Aires, dijo “estos entendidos (...) se arrogaban el papel de árbitros del buen gusto” y los ubicó cercanos a las artes.²⁸⁵ Igualmente, Insausti sugirió que los entendidos eran los homosexuales parecidos al estereotipo del dandy, construido a partir del “buen gusto, sofisticación intelectual e interés por las artes”.²⁸⁶ De hecho, los intereses artísticos eran importantes para socializar e incluso para vincularse con otros varones sexoafectivamente. Esta confluencia entre arte, cultura y homosexualidad era particular a las clases acomodadas y reviste de especial interés aquí ya que la escena del arte moderno estaba, en parte, asociada a una socialidad de un grupo socioeconómicamente privilegiado. Es probable que Ivanissevich apuntara hacia estos entendidos, varones vinculados con otros varones, y que estuviera haciendo un juego de doble sentidos. Así, la sospecha sobre la relación entre arte abstracto y desvío sexual se torna más tangible en cuanto parecería asociarlo a figuras específicas.

En lo que respecta a los “entendidos” el componente de clase debe ser resaltado. Estos varones homosexuales de clases acomodadas, destacaban su recato frente a las maricas de las clases populares quienes, según ellos, alardeaban al ser visibles. El recato era también sinónimo del silencio que los entendidos guardaban con sus familias sobre sus deseos y

²⁸³ Acha y Ben, “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”; Acha, *Crónica sentimental de la Argentina peronista*, 247.

²⁸⁴ Ivanissevich, “Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”.

²⁸⁵ Juan José Sebreli, “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997* (Buenos Aires: Sudamericana, 1997), 299.

²⁸⁶ Insausti, “De maricas, travestis y gays: derivas identitarias en Buenos Aires (1966-1989)”, 155–59; por una lectura del dandysmo local, ver Pilar de Lusarreta, *Cinco dandys porteños* (Buenos Aires: Continente, 1999).

prácticas sexuales.²⁸⁷ Había una fuerte diferencia de clase entre los entendidos y las maricas, su escándalo y lo explícito de las identidades de las clases populares se vislumbra en la autobiografía de Paco Jamandreu,²⁸⁸ referente de la moda a finales de la década de 1940 y principios de la de 1950 quien ganó reconocimiento como amigo y estilista de Eva Perón e indicó:

Yo siempre odié el mariconeo. El homosexual es un ser normal, correcto. El maricón me da asco (...) La gente de todo el mundo confunde la homosexualidad con la mariconería. Son cosas muy diferentes. Pienso que de todo este libro lo único que va a quedar es que la gente sepa que hay una enorme diferencia en ambos términos. El homosexualismo es una cosa muy respetable y muy normal. (...) me ofende el travesti como tipo que se siente mujer (...) la gente no entiende este problema y cree que todo forma parte de la misma madeja.²⁸⁹

Para Jamandreu, quien publicó este texto posteriormente en 1975, había una evidente distinción entre un homosexual como él, recatado, respetable y una marica, afeminada y de clase popular.²⁹⁰ Lo que es posible rescatar de la descripción de Jamandreu es el entramado sexogenérico en la Buenos Aires de mitad del siglo pasado. Fueron estas construcciones en las que intersectaban género, sexualidad y clase, las que operaron en la escena del arte moderno y que aparecerían en el discurso de Ivanissevich cuando mencionó a los entendidos con quienes dice haber conversado de arte abstracto.

El discurso del ministro cristaliza sospechas sobre la escena del arte moderno en relación con las sexualidades no normativas. La importancia de una autoridad del ámbito cultural abiertamente denostando cierta expresión artística ha sido recuperada por la historiografía, que, con el tiempo matizó la idea que todo el peronismo estuvo en contra del arte abstracto. No obstante, un aspecto desatendido del discurso de Ivanissevich vinculaba este arte a las prácticas no heteronormadas, mediante metáforas médicas y eugenésicas –el arte abstracto como enfermedad vergonzosa–, metáforas que hablaban de la moralidad –amorales siendo sinónimo de homosexuales–, y mencionando a los “entendidos”, varones de las clases privilegiadas que tenían vínculos sexoafectivos con otros varones. La mirada de Ivanissevich demuestra de que en la escena del arte moderno se producía una fuga de la heteronorma que era reconocible por los detractores del arte abstracto. Las críticas hacia la

²⁸⁷ Insausti, “De maricas, travestis y gays: derivas identitarias en Buenos Aires (1966-1989)”, 159.

²⁸⁸ Insausti, 157.

²⁸⁹ Paco Jamandreu, *La cabeza contra el suelo: memorias* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Página, 2019), 103,158-159.

²⁹⁰ Liliana Viola, “Orgullo Jamadreu. La internacional (pasarela) argentina”, en *La cabeza contra el suelo: memorias*, de Paco Jamandreu (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Página, 2019), 5.

abstracción, entonces, se configuraron en torno a la sexualidad de sus promotores. A continuación, se indaga en quiénes pudieron ser aquellos que construyeron una socialidad disidente en torno al arte moderno.

El Instituto de Arte Moderno y su mariposeo enguantado

En julio de 1949, tan sólo unas semanas antes del segundo discurso de Ivanissevich, abrió sus puertas el IAM. Su origen se encuentra ligado a Marcelo De Ridder quien ese mismo año había lanzado el Premio De Ridder para promover la pintura joven, premio que existió hasta 1959 (Ilustración 14).²⁹¹ Provenía de una familia coleccionista europea y, al recibir una herencia, con veintitantos años, fundó el IAM.²⁹² El Instituto constaba de dos áreas, la de artes plásticas y la de teatro que estaban en dos lugares diferentes. Fue el director y coordinador del área de artes plásticas, que funcionó hasta 1952, en Paraguay 665;²⁹³ esta área del IAM fue un proyecto trunco por sus pocos años en actividad; mientras que el área de teatro funcionó hasta los 60 en Florida 659.²⁹⁴ El IAM fue un sitio cosmopolita,²⁹⁵ vinculado al arte abstracto y a sectores antiperonistas.²⁹⁶ En su trabajo pionero sobre el IAM, García lo describió como “un espacio alternativo de prácticas culturales y sociales”, evidenciando que el IAM fomentaba una socialidad particular;²⁹⁷ y hasta se lo ha descrito como el Di Tella de los cincuenta por su radicalidad.²⁹⁸ Profundizando en torno a este aspecto, esta cuarta sección sostiene que durante el tiempo que estuvo abierto, hubo allí una socialidad de varones queer que, en términos de Connell, desplegaban una masculinidad subordinada que fue a la que los artistas abstractos reaccionaron.

²⁹¹ María Amalia García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, en *Arte Argentino y Latinoamericano Del Siglo XX: Sus Interrelaciones* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004), 18–23.

²⁹² Sylvie Nante, *Marcos Curi: pionero del coleccionismo de arte contemporáneo argentino* (Buenos Aires: Mardulce, 2019), 52; García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 19.

²⁹³ García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 18–25.

²⁹⁴ Mané Bernardo y Sara Bianchi realizaron funciones de títeres por lo que entendemos que la escena de teatro posiblemente presentó una apertura a mujeres con prácticas no-normativas más amplia, ver “Argentina: Instituto de Arte Moderno”, *Boletín Musica y Artes Visuales. Departamento de Asuntos Culturales. Union Panamericana.*, enero de 1951; ambas continuaron produciendo obra, ver Mané Bernardo y Sarah Bianchi, *Dicen y hacen: las manos* (Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín, Sala “Leopoldo Lugones”, 1962). Por un análisis de Bernardo, ver capítulo IV.

²⁹⁵ Llama la atención el destacado rol que las actividades del IAM tuvieron en el Boletín de la Unión Panamericana/Organización de Estados Americanos, ver “Pintura mexicana en Buenos Aires”, *Boletín Musica y Artes Visuales. Departamento de Asuntos Culturales. Union Panamericana.*, octubre de 1951; por un estudio de las políticas culturales de la OEA en la región, ver Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*.

²⁹⁶ Sigal, “Intelectuales y peronismo”, 520.

²⁹⁷ María Amalia García, “El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Planteos y aproximaciones”, *Avances* 7, n° 1 (2001 de 2000): 118.

²⁹⁸ Ernesto Goldar, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1980), 108; Juan José Sebreli, *El tiempo de una vida: autobiografía* (Buenos Aires: Sudamericana, 2005), 162.

El IAM abrió sus puertas con una exhibición de arte abstracto en Europa. El catálogo contaba con un texto del crítico francés Léon Degand y reproducciones de obras de artistas como Sophie Taeuber Arp, Fernand Leger, Wassily Kandinsky, Sonia Delauney y Francis Picabia, entre otros.²⁹⁹ Estuvo abierta al mismo tiempo que *De Manet a nuestros días* en el MNBA que acercó el arte moderno al público no especializado.³⁰⁰ De esta manera, la carta de presentación del IAM fue mediante el arte abstracto europeo, consolidando la relación del instituto con el arte moderno.³⁰¹ Esta tendencia artística fue central a su programa expositivo aunque no fue la única; por este motivo, se lo ha calificado como ecléctico.³⁰² Entre sus paredes, incluyó a artistas que exploraban la abstracción de corte geométrico como Hlito, Maldonado y Iommi (octubre 1950),³⁰³ Prati junto a Iommi y Maldonado (septiembre 1951), y tuvo también exhibiciones de otros artistas como Miguel Ocampo, Víctor Magariños, Joaquín Torres García, Rufino Tamayo, Juan Battle Planas, Leopoldo Presas y Giacomo Manzú.³⁰⁴ Además, allí se realizaron exposiciones del premio De Ridder a la pintura joven.³⁰⁵ Las únicas mujeres que exhibieron de forma individual –de un total de alrededor de 30 exposiciones– fueron la austríaca Fridl Loos (artista y diseñadora de indumentaria), la pintora Norah Borges y, en noviembre de 1950, la bailarina afroestadounidense Katherine Dunham (Ilustración 15).³⁰⁶ Las publicaciones del IAM no contenían referencia alguna a De Ridder

²⁹⁹ León Degand, ed., *Arte abstracto, del arte figurativo al arte abstracto* (Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 1949).

³⁰⁰ García, *El arte abstracto*, 97.

³⁰¹ La revista de la Unión Panamericana anunció la apertura del IAM, ver “Argentina: Nueva Institución”, *Boletín Música y Artes Visuales. Departamento de Asuntos Culturales. Unión Panamericana.*, abril de 1950.

³⁰² García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 22–23.

³⁰³ *Arte concreto* (Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 1950).

³⁰⁴ García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 21–22.

³⁰⁵ *Segundo salón de la joven pintura argentina* (Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 1950).

³⁰⁶ Katherine Dunham, afronorteamericana, conocida como coreógrafa y antropóloga de la danza, realizó trabajo de campo en el Caribe y en Brasil. Comenzó la primera compañía compuesta íntegramente por afroamericanos con la que estuvo seis meses en Argentina, donde armó una pieza de danza sobre los linchamientos a hombres negros en EE.UU. en 1951 en su paso por Chile con el bailarín afroargentino Ricardo Avalos, el gobierno de EE.UU. revocó las visas tanto de ella como de quienes estaban de gira en la compañía, obligándoles a abandonar la gira, ver Joyce Aschenbrenner, *Katherine Dunham : Dancing a Life* (Urbana: University of Illinois Press, 2002), 148; la estadía en Buenos Aires tuvo el apoyo, indirecto, del gobierno de EE.UU. ver, Katherine Dunham, Vèvè A. Clark, y Sarah East Johnson, eds., *Kaiso! : Writings by and about Katherine Dunham* (Madison: University of Wisconsin Press, 2005), 348–50, 380; Joanna Dee Das, *Katherine Dunham : Dance and the African Diaspora* (New York, NY: Oxford University Press, 2017), 136–46; su paso por Buenos Aires fue tremendamente exitoso, ver Cadús, “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado”, 181–82; una de las obras expuestas en el IAM se titula Haití, posiblemente en vínculo con su paso por el Caribe, ver *Pinturas de Katherine Dunham* (Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 20 al 25 de noviembre); la fecha de su exhibición aparece como noviembre, ver *Boletín de música y artes visuales*, vol. 11 (Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, 1951),

como el director del Instituto, ni textos escritos por él.³⁰⁷ Más allá de la inclusión de artistas relacionados al teatro que notó García, De Ridder se encuentra ausente de los materiales gráficos del IAM y de sus catálogos.

Desde sus inicios, el IAM fue un espacio relacionado a una socialidad de varones de grupos socioeconómicos privilegiados, empezando por su director. Aunque privilegiados en ciertos aspectos, con la conceptualización de la jerarquía de masculinidades de Connell se los puede pensar como parte de una masculinidad subordinada por su sexualidad no heteronormada.³⁰⁸ De Ridder encarnaba el estereotipo de un varón con una sexualidad no normativa de las clases altas: asociado a las artes, elegante y francófono. En la década de 1950 comenzó una relación con Marcos Curi que duró hasta su muerte en un accidente en 1973,³⁰⁹ y, es probable pensar que De Ridder se relacionaba sexoafectivamente con otros varones previo a esa relación. La asociación de De Ridder con las artes fue tan fuerte que Curi, tras el fallecimiento de su compañero, lo homenajeó reinstaurando el premio De Ridder, esta vez en el MNBA, honrando la memoria de su pareja y continuando su legado como promotor del arte.³¹⁰ Quizás, dado que el IAM no ha tenido un lugar destacado en las narraciones de la historia del arte, la figura de su director ha sido escasamente analizada y poco se ha escrito sobre su rol como director del IAM y, por lo tanto, sobre su sexualidad. No resulta, entonces, exagerado sugerir que una institución dirigida por un varón joven cuyas prácticas se alejaban de la heteronorma generó un intersticio donde sus pares pudieron conformar una socialidad disidente.

En efecto, desde su génesis, el IAM estuvo imbuido en una socialidad entre la élite porteña de varones que escaparon a la heteronorma. En una biografía del escritor Manuel “Manucho” Mujica Lainez se habla de cuánto frecuentaba la casa de Esther Zemborain de

37; Marcos Curi lo recuerda como uno de los eventos más destacados del IAM, ver “Premio de Ridder (Reportaje a Marcos Curi)”, *Correo de arte*, noviembre de 1977, 74.

³⁰⁷ Se relevaron aquellos catálogos que se encuentran disponibles en el Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas: los numerados, de tapa dura con reproducciones de imágenes fueron nueve: *Arte abstracto* (julio 1949), *Pavel Tchelitchev*, *G. Manzu* (noviembre 1949), *Juan Battle Planas* (diciembre 1949), *H.M. Berard* (junio 1950), *Labisse* (julio 1950), *Eugene Berman* (agosto 1950), *Joaquín Torres García* (abril 1951) y *Rufino Tamayo* (agosto 1951); y, en la biblioteca Thomas J. Watson del Metropolitan Museum of Art: *Arte concreto* (1950), *Segundo salón de la joven pintura argentina* (1950); *Katherine Dunham* (s/f) (aparece en fuentes periodísticas como noviembre de 1950), *Guy Prout* (28 de noviembre al 9 de diciembre, 1950), *Keith Vaughan* (noviembre 1950), *Seis niños pintores* (marzo-abril, 1951), *Tres holandeses grabadores* (abril, 1951).

³⁰⁸ Se recuerda que estas se tratarían de masculinidades subordinadas en su relación con las hegemónicas las cuales incluyen, necesariamente, la heterosexualidad. En este esquema, el componente de clase no sería definitorio.

³⁰⁹ Nante, *Marcos Curi*, 52,65.

³¹⁰ Por un análisis de Marcos Curi como coleccionista, ver Nante, *Marcos Curi*.

Torres Duggan³¹¹ junto con Guillermo “Billy” Whitelow y Hernán Lavalle Cobo³¹², y cómo, de las conversaciones entre ellos sobre el teatro, surgió la idea de crear el espacio.³¹³ Mujica Lainez también rescataba el rol de María Antonieta de Moroni como el “alma” del IAM;³¹⁴ efectivamente, Moroni, Lavalle Cobo y Marcelo Lavalle, dirigieron el área de teatro.³¹⁵ Por su parte, Zemborain de Torres Duggan fue la vicedirectora,³¹⁶ y el secretario fue Szabolcs de Vajay.³¹⁷ La anécdota sugiere que el proyecto cultural nació de reuniones de una socialidad de élite atravesada por vínculos entre varones que se relacionaban sexoafectivamente con otros varones.

Algunas de las figuras clave de esta historia fueron Mujica Lainez y Whitelow. El primero, una figura central en tanto aglutinador social. Provenía de una tradicional familia, fue un hombre casado, con hijos, afín al arte, escritor y quien luego tuvo vínculos sexoafectivos con hombres abiertamente y fue reivindicado como un ícono homosexual.³¹⁸ Su casamiento en 1936 fue un evento de la sociedad porteña como da cuenta la prensa en torno a su boda con la joven de otra familia tradicional, Ana de Alvear (Ilustración 16).³¹⁹ Entre los varios vínculos cercanos³²⁰ con hombres que mantuvo en su vida, algunos nombres

³¹¹ Su obituario rescata su rol como aglutinadora social y en la creación del IAM “María Esther Zemborain de Torres Duggan”, *La Nación*, 2 de febrero de 2001, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/maria-esther-zemborain-de-torres-duggan-nid50691/>.

³¹² “Murió Hernán Lavalle Cobo”, *La Nación*, 24 de septiembre de 1997, <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/murio-hernan-lavalle-cobo-nid77427/>.

³¹³ Oscar Hermes Villordo, *Manucho: Una vida de Mujica Lainez* (Buenos Aires: Planeta, 1991), 165–66; en una entrevista, Mujica Lainez describió estas conversaciones sobre el teatro con Billy, ver Manuel Mujica Láinez, *El mundo de Manuel Mujica Lainez* (Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983), 14–15.

³¹⁴ Villordo, *Manucho: Una vida de Mujica Lainez*, 230; Osvaldo Pellettieri y Nidia Burgos, *Historia del teatro argentino en las provincias* (Buenos Aires: Galerna, 2005), 468.

³¹⁵ García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 19; Goldar, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*, 108.

³¹⁶ García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 19.

³¹⁷ “Creación del Instituto de Arte Moderno”, *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo* 4, n° 13 (octubre de 1949).

³¹⁸ Claudio Zieger, “Manucho fetiche”, *Página 12, Suplemento Soy*, 10 de septiembre de 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1596-2010-09-10.html>; Oscar Monesterolo publicó una serie de cartas que Mujica Lainez le envió, ver Manuel Mujica Láinez, *Cartas de Manuel Mujica Láinez* (Buenos Aires: Sudamericana, 1984); Julio Chiappini, *Manuel Mujica Lainez: biografía* (Rosario: FAS, 2012), 280; Mujica Láinez, *El mundo de Manuel Mujica Lainez*, 119.

³¹⁹ “Tarjeta de invitación casamiento”, octubre de 1936, Manuel Mujica Láinez Papers, Princeton University; Sobre este matrimonio, ver Mujica Láinez, *El mundo de Manuel Mujica Lainez*, 40, 111-112.

³²⁰ Resulta de los textos de la época y relatos de los protagonistas que los varones hablaban de los varones con quienes tenían algún tipo de relación en el espectro sexoafectivo como “amigos”. Esto complejiza la tarea de utilizar las categorías nativas ya que el uso del concepto de amistad hoy no implicaría lo sexual. El uso de amigo, podría sugerir la invisibilización del vínculo romántico o menospreciar las relaciones entre parejas del mismo sexo por lo que se prefirió hablar de cercanía afectiva ya da cuenta del espectro posible de afectos.

importantes fueron Whitelow,³²¹ Luzbel González, Juan Carlos Bruchmann y Oscar Monesterolo.³²² En esta línea, se ha hablado de una “invisibilidad escandalosamente visible” para describir su vida y obra.³²³ En efecto, la relación entre sus ficciones y sus vínculos con hombres ha sido analizada desde el campo de la crítica literaria.³²⁴ Dedicó su novela *Bomarzo* a Whitelow y a Miguel Ocampo³²⁵ ya que junto a ellos visitó el Sacro Bosco en Italia que da título a la obra. La novela histórica ficcionalizaba la vida de Pier Francesco Orsini, un personaje monstruoso y ambiguo que creó las construcciones en el bosque de Bomarzo en el siglo XVI. El compositor argentino Alberto Ginastera realizó una adaptación a ópera de la novela que fue censurada durante la dictadura de Onganía, posiblemente por su contenido homosexual.³²⁶ Durante el período en el que funcionó el IAM, Mujica Lainez fue muy cercano a Whitelow quien luego desarrollaría una extensa carrera como crítico de arte y gestor cultural.³²⁷ Entonces, Mujica Lainez y Whitelow estaban sumergidos en una socialidad de una clase privilegiada en el corazón del IAM.

Los vínculos de Mujica Lainez con el medio artístico tienen larga data. Fue crítico de arte en *La Nación* desde 1949 –tras la jubilación de José León Pagano–, diario al cual ingresó en 1932;³²⁸ fue coleccionista e incluso artista amateur.³²⁹ Un año después de su boda, en 1937,

³²¹ Manuel Mujica Láinez, “Carta a Guillermo Whitelow”, de diciembre de 1957, Archivo Guillermo P. ‘Billy’ Whitelow, AMM; Manuel Mujica Láinez, “Carta a Guillermo Whitelow”, 2 de mayo de 1967, Archivo Guillermo P. ‘Billy’ Whitelow, AMM; Guillermo Whitelow, “Carta a Manuel Mujica Láinez”, 19 de junio de 1974, Archivo Guillermo P. ‘Billy’ Whitelow, AMM; Guillermo Whitelow, “Carta a Manuel Mujica Láinez”, de enero de 1975, Archivo Guillermo P. ‘Billy’ Whitelow, AMM.

³²² Leopoldo Brizuela, “La cabellera ambigua”, *Página 12, Suplemento Soy*, 10 de septiembre de 2010, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1597-2010-09-10.html>; por fotografías de Mujica Lainez con estas parejas, ver Villordo, *Manucho: Una vida de Mujica Lainez*, 100–101.

³²³ Zieger, “Manucho fetiche”.

³²⁴ Jorge Luis Peralta, “Huellas de disidencia homoerótica en El Unicornio de Manuel Mujica Láinez”, *Revista Chilena de Literatura*, n° 90 (14 de noviembre de 2015); Leopoldo Brizuela, “El manifiesto secreto: ambigüedad y política en la obra de Mujica Lainez”, en *Desde aceras opuestas: Literatura cultura gay y lesbiana en Latinoamérica.*, ed. Dieter Ingenschay (Vervuert Verlagsgesellschaft, 2006), 75–86; Angel Puente Guerra, “Manuel Mujica Lainez”, en *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, ed. David William Foster (Westport, Conn: Greenwood Press, 1994).1

³²⁵ Ocampo fue parte de GAMA, Miguel Ocampo, *Miguel Ocampo: pinturas, 1947-1997* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1997); Rafael Squirru, *Miguel Ocampo: ensayo crítico biográfico* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986).

³²⁶ Por un estudio de este acto de censura, ver Esteban Buch, *The Bomarzo affair: ópera, perversión y dictadura* (Buenos Aires: A. Hidalgo, 2003).

³²⁷ Villordo, *Manucho: Una vida de Mujica Lainez*, 163–69; “Murió el crítico Guillermo Whitelow”, *La Nación*, 23 de marzo de 2011, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/murio-el-critico-guillermo-whitelow-nid1359616/>.

³²⁸ Chiappini, *Manuel Mujica Lainez: biografía*, 61–62.

³²⁹ Por un primer acercamiento a su producción plástica, ver *Conferencia Juan Cruz Pedroni - Mujica Lainez en El Rosa*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=b5yeAjhphsM>.

entró a trabajar al Museo de Arte Decorativo,³³⁰ aparentemente gracias al político Matías G. Sánchez Sorondo; allí trabajó con Luis María “Tomasito” Carreras Saavedra quien Sebrelí destacó como uno de los “mayores concedores del arte francés del siglo XVIII”.³³¹ Fue funcionario hasta 1946 cuando, según cuenta, fue cesanteado.³³²

Durante este período, Ignacio Pirovano fue el primer director del Museo Nacional de Artes Decorativas (entre 1937 y 1955 y presidente de la Comisión Nacional de Cultura entre 1952 y 1953).³³³ Ambos varones fueron cercanos al estereotipo del dandy, hombres de clases privilegiadas, concedores de las artes y cosmopolitas. A su vez, Pirovano trabajó en los *Boletines del Museo de Arte Decorativo* junto a Ernesto B. Rodríguez con quien era cercano.³³⁴ Rodríguez era un poeta, vinculado al Grupo Orión, y crítico de arte,³³⁵ fue parte de la renovación de la educación artística en tanto impulsó la creación de una escuela de arte decorativo en los 50,³³⁶ y contribuyó en el recambio de los programas académicos en las instituciones artísticas.³³⁷ Por su parte, Pirovano fue un hombre con amplios intereses y actividades, estudió arte en la ciudad de París, dirigió la tienda de muebles, diseño y galería de arte Casa Comte, fue abogado, y gestionó tierras y negocios heredados. De una familia patricia terrateniente, se casó con Lía Elizalde de Sansinena, heredera de una de las mayores fortunas del país y cuya madre había cofundado Amigos del Arte.³³⁸ En la década de 1950,

³³⁰ Por una mirada de su rol en cuanto al mundo de las artes decorativas en ese momento, ver Larisa Antonela Mantovani, “La institucionalización de las artes decorativas: vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)” (Tesis de doctorado, Buenos Aires, UNSAM, 2021), 210–12.

³³¹ Villordo, *Manucho: Una vida de Mujica Lainez*, 128; ya para 1950 aparece como “experto”, ver “Comisión Nacional de Cultura”, *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo* 5, n° 16 (septiembre de 1950); Sebrelí, “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, 301.

³³² Jorge Cruz, *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1978), 102,104.

³³³ Hugo Pontoriero, “La gestión de Ignacio Pirovano en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1937-1955)”, en *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano*, ed. María Amalia García, Marcelo Eduardo Pacheco, y Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina) (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017), 193; Larisa Mantovani, “Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX”, *19&20*, junio de 2016; Mantovani, “La institucionalización de las artes decorativas”.

³³⁴ García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 43; María Amalia García, “El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto”, en *Poderes de la imagen*. (IX Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires: CAIA, 2003).

³³⁵ Juan Cruz Pedroni, “Ernesto Benito Rodríguez”, 2022.

³³⁶ Cristina Rossi, “Ignacio Pirovano y Ernesto B. Rodriguez, entre la tradición y la innovación”, en *El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos* (IX Jornadas de Estudios e Investigaciones. Artes visuales y música, Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del arte “Julio E. Payró”, 2010), 413.

³³⁷ Silvia Dolinko, “Artes bellas pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958”, *Entrepasados XX*, n° 38–39 (2012): 155.

³³⁸ María Amalia García, “Entre lo múltiple y lo excepcional: Ignacio Pirovano y los recorridos abstractos del arte moderno”, en *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano*, ed. María Amalia García, Marcelo Eduardo Pacheco, y Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina) (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de

comenzó a coleccionar arte abstracto y Tomás Maldonado actuó como su asesor.³³⁹ Sin duda, Pirovano tuvo una intensa actividad social en el medio artístico.³⁴⁰ En efecto, formó parte de una socialidad que lo colocó en la escena del arte moderno y junto a varones que escaparon a la heteronorma. Por ejemplo, jugó un papel decisivo en la llegada del diseñador francés, judío y homosexual Jean-Michel Frank a Buenos Aires,³⁴¹ y, durante su exilio, Frank realizó diseños para Casa Comte. A Pirovano, Sebreli lo mencionó dos veces, primero en relación con esta tienda y el mundo del arte decorativo, y luego, en relación al auxilio que le brindó a Frank.³⁴² No explicitó si Pirovano era o no homosexual, pero al incluirlo en un ensayo cuyo propósito era hacer una historia de la homosexualidad en Buenos Aires, se intuye que tenía prácticas no heteronormadas.

En este sentido, la tesis no está interesada en rescatar y sacar varones del clóset sino que tiene como fin comprender cómo la sexualidad jugó un rol fundamental en cómo entendemos el arte abstracto argentino. La falta de certezas en relación a las figuras estudiadas y la vaguedad utilizada para hablar su sexualidad son constantes de los estudios históricos sobre figuras queer, además del hecho de que la historia del arte relegó la pregunta por la sexualidad.³⁴³ Dada la relevancia de sus intervenciones en el medio artístico existe una serie de trabajos sobre el accionar de Pirovano, en particular sobre su papel como coleccionista pero en general no hay atención a su sexualidad como un factor de análisis.³⁴⁴ Pacheco lo describió evocando la disidencia en el libro sobre su colección en el MM.

Su deambular entre mundos oficiales y marginales de la sexualidad, sus tensiones entre la vocación de artista moderno y el retiro de su carrera por falta de talento, para los sectores cultos y también para los sectores frívolos fue intolerable su circulación con libertad entre ambos territorios y con autoridad ganada en los dos. La trilogía de

Buenos Aires, 2017), 28; Marcelo E Pacheco, “Entre tachaduras y supervivencias. El horizonte abstracto de Ignacio Pirovano: visiones anticipadas de una colección”, en *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano*, ed. María Amalia García y Marcelo Eduardo Pacheco (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017), 43; Artundo y Marcelo Pacheco, eds., *Amigos del arte : 1924-1942* (Buenos-Aires: MALBA Fundación Costantini, 2008).

³³⁹ García, “Entre lo múltiple y lo excepcional: Ignacio Pirovano y los recorridos abstractos del arte moderno”.

³⁴⁰ Talía Bermejo, “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”, en *Poderes de la imagen*. (I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires: CAIA, 2001).

³⁴¹ Sebreli, “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, 305.

³⁴² Sebreli, 301–5.

³⁴³ Por una reflexión de Crimp con respecto a los estudios culturales y las figuras queer, ver Crimp, “Getting the Warhol We Deserve”; por una lectura local de ese texto, ver López Seoane, “Prólogo”.

³⁴⁴ Durante un panel organizado por el Museo de Arte Decorativo en diciembre de 2022, moderado por su directora, Marina Cañardo, en el que participaron Edgardo Gimenez, Wustavo Quiroga y Hugo Pontoriero, este último hizo mención a las prácticas no normativas de Pirovano y la poca atención que han recibido por parte de la disciplina. “Charla: Ignacio Pirovano, primer Director del Museo Nacional de Arte Decorativo y pionero de la gestión cultural”, accedido 28 de febrero de 2023, <https://www.cultura.gob.ar/charla-ignacio-pirovano-primer-director-del-museo-nacional-de-arte-dec-12614/>.

su porte en la vida social más exclusiva, su célebre capacidad de diversión dentro del mismo sector y su no menos conocida liviandad en la vida nocturna de gueto, comentada entre rumores, lo convertían en un actor singular tanto en la escena social como cultural.³⁴⁵

Pacheco señaló el halo de rumores que giraban en torno a su vida y su sexualidad. Como acertadamente ha planteado Butt, los rumores, con su estatus epistemológico queer, tienen huellas de lo sucedido por lo que constituyen un aporte a la construcción de conocimientos en la historia del arte.³⁴⁶ Mientras que los estudios de dicha disciplina no se adentraron en el análisis de Pirovano en tanto una figura alejada de la heteronorma, tampoco resultó reivindicado y estudiado por las historias queer.³⁴⁷ No obstante, al considerar a estos rumores, es posible pensarlo formando parte de una socialidad queer dentro del arte moderno. Este racconto de figuras de varones relacionadas con el IAM y sus prácticas no heteronormadas sugiere que había promotores del arte moderno y abstracto de una masculinidad subordinada de quienes los artistas varones podrían haber intentado distanciarse simbólicamente enfatizando su heterosexualidad.

En la prensa de la época reluce la sospecha entre el arte abstracto, el IAM y el quiebre de la heteronorma. En 1950 se publicó en la revista *Continente. Mensuario de arte, letras, ciencias, humor, curiosidades e interés general* un artículo sin firma muy negativo sobre el Instituto (Ilustración 18).³⁴⁸ Publicada entre 1947 y 1955, *Continente* no era peronista, pero se adhirió abiertamente al oficialismo. El componente artístico fue una de sus características principales, la revista incluía ilustraciones y reproducciones de buena calidad de obras de arte figurativas; uno de sus fundadores, Carlos Peláez de Justo, fue el probable autor de los artículos de arte y cultura.³⁴⁹ El texto era elocuente al calificar a la escena del arte moderno como un ambiente que, como se sugiere a continuación, escapaba a la heteronorma. García ha leído este artículo a la luz de las tensiones entre arte moderno y peronismo, aunque nota el

³⁴⁵ Pacheco, “Entre tachaduras y supervivencias. El horizonte abstracto de Ignacio Pirovano: visiones anticipadas de una colección”, 48.

³⁴⁶ Butt, *Between You and Me*, 6–7.

³⁴⁷ Varios autores han notado las dificultades que tienen las historias queer para dar cuenta de los personajes que no encajan en las narraciones dominantes de emancipación, ver Joaquín Santiago Insausti, “Las epopeyas de la memoria gay”, en *Los mil pequeños sexos: intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*, ed. Mariano López Seoane (Buenos Aires: Sáenz Peña, Provincia de Buenos Aires: EDUNTREF, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2019); Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure* (Durham, NC: Duke University Press, 2011).

³⁴⁸ García, “El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Planteos y aproximaciones”, 117.

³⁴⁹ Florencia Suárez Guerrini, “Arte nacional y masivo. Los primeros años de la revista *Continente*”, en *VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XVI Jornadas CAIA*. (Buenos Aires, 2011).

tono reprobatorio sobre la “vida privada” de De Ridder y sus seguidores.³⁵⁰ Se transcribe una gran porción del texto ya que a lo largo de estos párrafos se desarrolla la relación entre arte moderno, las clases acomodadas y los varones fuera de la heteronorma.

Salta a la vista que, por encima de todo otro tipo de consideraciones, es un prurito de vanidad y ostentación, de boato estrepitoso de recién llegados a la fortuna, lo que mueve al reducido grupo que orienta las actividades del instituto con pretensioso y, en definitiva, poco justificado espíritu de clase. Esa bambolla y ufanía denotan, por lo contrario, un efecto invertido. Nada más lejano de la natural humildad y recato de los artistas que el esplendor de brillos falsos con que ese apretado círculo reviste todos sus actos con olvido de que una entidad de arte se prestigia, no por el despilfarro de una noche de vernissage, entre humo, licores y bocadillos, sino por la calidad y dignificación de sus tareas. Esos vernisagges ostentosos, por otra parte, consumados en un ambiente de mariposeo enguantado, no han merecido en la ciudad otros comentarios que los del risueño buen humor, cuando no los de la burla cachadora, por el desaprensivo y equívoco espíritu, tan poco alentador para los verdaderos artistas, que predomina en ellos.

El Instituto de Arte Moderno –en una palabra– no sirve al país. Sólo sirve a las tendencias extranjerizantes de un esnobismo sin bases del menor refinamiento que propugnan un arte sin destino ni vinculación alguna con nuestra realidad o nuestras posibilidades. Ese pequeño grupo de nouveaux riches, que siendo nativos sólo hablan el francés en su propia tierra, erigidos por un azar de la fortuna en pretendidos mecenas, no ayudan al arte ni a los artistas argentinos. Sólo se ayudan a ellos mismos utilizando al arte y a los artistas como un pedestal levantado en beneficio de ciertas ávidas vanidades insatisfechas. La Argentina necesita mecenas que sepan discriminar valores y estimular de verdad a nuestros artistas, y no espectáculos de tilingüería ofrecidos entre gallos y medianoche.

Dirige el Instituto de Arte Moderno, como presidente, el señor Marcelo de Ríddere (sic).³⁵¹

Este artículo se exploya sobre la falta de moral, la falta de valores y la clase del círculo de personas que asistían al IAM. La acusación central es que albergaba inauguraciones en una atmósfera que se calificó como un ambiente de “mariposeo enguantado”. En este marco, “mariposeo enguantado” aparece como un eufemismo para los hombres que accionaban por

³⁵⁰ García, *El arte abstracto*, 100; García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 24–25; García, “El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Planteos y aproximaciones”, 118.

³⁵¹ “El Instituto de Arte Moderno no tiene utilidad para el país”, *Continente 44*, 1950.

fuera de la heteronorma, quizás porque la categoría de homosexual aún no se utilizaba extensamente y las separaciones teóricas entre orientación sexual e identidad de género, acuñadas en décadas posteriores, aquí confluían.

La primera parte de la frase, “mariposeo”, alude a un cierto movimiento corporal libre, feminizado, que no debería aparecer en el repertorio corporal de los varones heterosexuales. Habla de los usos afeminados de varones de una clase que no eran las maricas de las que Jamandreu se distanciaba. Se trata de gestos más sutiles que no pasaban desapercibidos por sus pares. Señala tanto una cierta feminización como el deseo por otros varones, convergen así identidad de género y orientación sexual. A su vez, mariposear es un verbo, no es ni una característica ni una identidad, las identidades se construyen a partir de la reiteración de actos naturalizados en un cuerpo y guiones discursivos como sugiere Butler.³⁵² La acción es aquella que mostraba la divergencia de la heteronorma; por lo tanto, el mariposeo devela las modalidades sutiles que llevaron a cabo varones de esta escena, y de cierto grupo socioeconómico privilegiado. El artículo, entonces, planteaba, mediante este uso de mariposeo, cómo el IAM tensionó la heteronorma.

La segunda parte de la frase, “enguantado” evoca prácticas escondidas o secretas y a la clase a la que pertenecían estos sujetos. Se podría considerar al closet en tanto concepto epistemológico, ya que no aparece en este período como un vocablo empleado en Argentina, y considerarlo en tanto la estructura que definió la opresión en base a la sexualidad en el siglo XX y que separó lo secreto de lo dicho, lo privado de lo público.³⁵³ Lo enguantado, lo escondido, alude a cómo se construyeron esas prácticas sociales queer en el silencio, sin ser visibles, y que caracterizaron las vidas de quienes escaparon a la heteronorma en este período.³⁵⁴ “Enguantado” remite a las estrategias que estas personas utilizaron para socializar. En esta línea, el sociólogo Patricio Simonetto entiende la invisibilidad de los varones homosexuales como un método de negociación para con la sociedad.³⁵⁵ A su vez, “enguantado” puede estar haciendo alusión al uso de guantes y señalar el estrato socioeconómico al que pertenecían. El mariposeo en el IAM no sucedía de forma completamente expuesta, pero de todos modos el mariposeo de estos varones de contextos privilegiados era conocido y entonces pudo ser señalado.

³⁵² Butler, *El género en disputa*, 17.

³⁵³ Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, 71.

³⁵⁴ Ben sostiene que el silencio apareció en un período posterior a 1930, ver Ben, *Male Sexuality, the Popular Classes and the State*.

³⁵⁵ Patricio Simonetto, “Fronteras del deseo. Homosexualidad, sociabilidad y afecto en la ciudad de Buenos Aires (1950-1983)”, *Cadernos Pagu* 49 (2017).

Las referencias al mariposeo de De Ridder son significativas y numerosas en este fragmento de *Continente*. Al inicio del texto se lee: “Su dirección –esto es de absoluta evidencia– carece de un criterio estético que oriente su funcionamiento y de un sentido elemental en lo que refiere a la estimación de valores”.³⁵⁶ La primera acusación permanece en el ámbito de lo artístico pero la segunda ataca directamente los valores de De Ridder. Remonta, rápidamente, a la acusación de amoralidad que yacía sobre quienes tuvieron prácticas no normativas y recuerda al discurso de Ivanissevich sobre amoralidad y arte abstracto analizado en la sección anterior. Este señalamiento hacia la moralidad De Ridder, fundador del IAM, utilizó entonces el código velado de la época para describir y acusar su mariposeo.

Hay repetidas referencias al grupo socioeconómico de quienes frecuentaban el IAM, pero estas referencias marcaban que, si bien eran varones de élite, infringían las normas sociales. Se indica que eran personas que recientemente habían accedido a ese estatus señalándolos de forma peyorativa como “recién llegados a la fortuna”, “nouveaux riches”, “erigidos por un azar de la fortuna en pretendidos mecenas”.³⁵⁷ Los comentarios apuntan a este grupo acomodado y, en particular, a la recientemente heredada fortuna del joven De Ridder con la cual financió el IAM por lo que este componente de clase es inescapable. Asimismo, se destaca su ostentación y “el esplendor de brillos falsos” en la escena. El adjetivo falso denuncia la inautenticidad de las personas disidentes en tanto dejarían al descubierto que la clase y el sexo son construcciones y no son naturales. Esta calificación como “falso” está relacionada con términos como *camp* y *cursi*.³⁵⁸ Ambos conceptos refieren a corrimientos de las normas sexogénicas y las estéticas. *Camp* proviene del mundo anglosajón mientras que el segundo, *cursi*, de España. Desde una perspectiva dominante, marcan a quienes lograron una movilidad ascendente o tensionan las normas estéticas o de género/sexo.³⁵⁹ Aunque no parece haber una expresión equivalente en Argentina, estos temas operaron en el discurso del artículo en *Continente* donde efectivamente se marcó la pertenencia de clase de quienes iban al IAM, y lo que se registraba es su transgresión del sistema sexo-género. Así, acusan a los vernissages del IAM. Los llaman “ostentosos”, que

³⁵⁶ “El Instituto de Arte Moderno no tiene utilidad para el país”.

³⁵⁷ “El Instituto de Arte Moderno no tiene utilidad para el país”.

³⁵⁸ Clement Greenberg, *Art and Culture; Critical Essays* (Boston: Beacon Press, 1961); Susan Sontag, “Notes on ‘Camp’”, *Partisan Review*, 1964; Beatriz Preciado, “La Ocaña que merecemos: campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas”, en *Ocaña* (Barcelona: Polígrafa, 2011); por una lectura local de *camp*, ver López Seoane, “Devenir pasiva: mimesis y disidencia en el arte argentino reciente”.

³⁵⁹ Preciado, “La Ocaña que merecemos: campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas”.

poseían “bambolla y ufanía”, “el despilfarro de una noche de vernissage, entre humo, licores y bocadillos” y “espectáculos de tilinguería”.³⁶⁰ Según el texto, en las inauguraciones del IAM primaba el derroche y este lujo, o falso lujo, ya que acusa a quienes allí asistían de ridículos. Resulta significativo que el texto, mediante vocablos locales como “tilingo” o “brillos falsos”, aludía a lo inauténtico de esta socialidad tanto en términos de clase como de sexo. El texto, entonces, señalaba al IAM como un espacio que albergaba figuras que transgredían las normas sociales tanto en términos de clase como en lo que respecta al sexo y el género.

Por otro lado, el artículo separa tajantemente la supuesta austeridad, “humildad” y “recato” de los artistas para resaltar la actitud desbordada del “apretado círculo” o “pequeño grupo” de quienes participaban de los vernissages. Insiste en que el prestigio de “una entidad de arte” depende de “la calidad y dignificación de sus tareas” en vez de sus eventos.³⁶¹ Genera entonces un enfrentamiento entre artistas y gestores/coleccionistas/quienes circundaron el IAM. Diferencia las prácticas de artistas del mariposeo de otros participantes de la escena para señalar la transgresión de estos últimos. Con esta perspectiva se le puede dar sentido a las prácticas de masculinidad hegemónica, especialmente el mostrarse heterosexuales, de artistas varones como Maldonado, Lozza y Kosice detalladas anteriormente en el capítulo.

Las descripciones de otras fuentes de cómo eran los vernissages en el IAM apuntan a que simplemente se trató de un reducido público de élite. Ernesto Goldar, en su libro que describe la textura de la vida social y cultural de los 50, destacó al IAM como un lugar de vanguardia.³⁶² Escribió sobre el área de teatro y destacó la labor de Lavalle quien, para el autor, “hace cosas realmente audaces para la época, y lo hace bien, aglutinando entre actores y público un núcleo de gente estable y selecta”,³⁶³ resaltó no solo el trabajo de quienes ponían en marcha el IAM sino al público asiduo que allí asistía que describía como pertenecientes a un grupo privilegiado. En la revista de artes *Ver y Estimar* –dirigida por Jorge Romero Brest– junio de 1949 se celebró la apertura del IAM diciendo: “Por lo pronto, dispone de un buen local, arreglado con el gusto sobrio que corresponde, sin lujos excesivos”.³⁶⁴ *Ver y Estimar*, entonces, contradice directamente la visión de quien escribió para *Continente*. Al menos cierta fracción de la sociedad veía al IAM de otra manera.

³⁶⁰ “El Instituto de Arte Moderno no tiene utilidad para el país”.

³⁶¹ “El Instituto de Arte Moderno no tiene utilidad para el país”.

³⁶² Goldar, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*, 108.

³⁶³ Goldar, 108.

³⁶⁴ “El Instituto de Arte Moderno”, *Ver y Estimar*, n° 11–12 (junio de 1949).

En los registros visuales de los vernissages del Instituto se observa una socialidad mixta marcada por el jolgorio. La doble página dedicada a la exhibición que García ha rescatado de uno de estos eventos en la prensa de 1949, se centra en la vestimenta que llevaban algunas de las pudientes mujeres presentes, identificadas con nombre y apellido (Ilustración 17).³⁶⁵ Es peculiar que contemporáneamente, la historiadora del arte Adele Nelson encontró que algunas de las críticas a la primera Bienal de San Pablo señalaron a las mujeres que allí asistieron como diletantes de clases acomodadas y buscadoras de prestigio social.³⁶⁶ Un vernissage del IAM también era un acontecimiento que atrajo a cierto sector social. En las cuatro fotografías del evento, se observan pinturas abstractas, algunos hombres y una gran cantidad de mujeres sonrientes con regios atuendos contemplando las obras.³⁶⁷ Aunque las imágenes no logran dar cuenta efectivamente de cómo era un evento, sí denotan el lujo de sus asistentes. En las fotografías, se retrata a De Ridder posando con Esther Zemborain de Torres Duggan.³⁶⁸ El director aparece con una discreta sonrisa, posando con los brazos extendidos, una pose que su colega replica. Lejos está de exudar la imagen seria de director de una institución que inculque autoridad; se lo ve, en cambio, relajado, divirtiéndose, casi jugando y proyectando una actitud liviana. En otra fotografía, dos hombres conversan entre risas con una mujer, llevan el pelo engominado, el saco abrochado y llevan corbata o un pañuelo en el cuello, parecen tener esta misma actitud relajada y burbujeante de De Ridder. En las imágenes se advierte una socialidad de mujeres y varones de clases acomodadas que disfrutaban de un espacio amigable.

Quizás la mayor evidencia en el texto de *Continente* de que en el IAM hubo una socialidad que tensó la heteronorma es el relato del escarnio público y el llamado a sancionarlo y cerrarlo. El artículo marcó a De Ridder de manera fulminante con nombre y apellido, y lo atacó personal y públicamente.³⁶⁹ Una de las justificaciones para la sanción fueron las acusaciones del IAM como foránea a la nación; señalar un componente no argentino fue una herramienta retórica en la creación de un enemigo. Para el artículo, el Instituto “sólo sirve a las tendencias extranjerizantes”, lo asocia al “esnobismo”, acusa a sus asistentes de sólo hablar francés cuando son nacidos en Argentina y más importante,

³⁶⁵ Agradezco a María Amalia García por haberme apuntado hacia estas imágenes.

³⁶⁶ Adele Nelson, *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil*, First Edition (Oakland, California: University of California Press, 2022), 130.

³⁶⁷ Aparece en el centro un dibujo de Estela Newberry, artista informalista que exhibió en el IAM, ver *Segundo salón de la joven pintura argentina*.

³⁶⁸ García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 19.

³⁶⁹ “El Instituto de Arte Moderno no tiene utilidad para el país”.

considera que sus propuestas artísticas están alejadas de la realidad.³⁷⁰ Este cosmopolitismo quizás era código para el mariposeo de la escena. En Europa Occidental y EE.UU. las subculturas homosexuales comenzaron a emerger fuertemente luego de la Segunda Guerra Mundial.³⁷¹ En su estudio de las ficciones lesbianas, Laura Arnés sugirió que las pautas en la moda y el arte establecidas en esos centros urbanos tuvieron un cierto impacto en Buenos Aires.³⁷² Si algún espacio en Argentina tuvo vinculaciones con esas socialidades queer, ese era el medio artístico porteño. Aspectos de estas subculturas podrían haber existido y son los que *Continente* resistía. Posiblemente, el artículo señalaba no sólo al cosmopolitismo en sí, sino a las prácticas del mariposeo de la escena del IAM. El texto indica que estas dieron lugar a un escarnio público –haya esto sido así o no–, describe que el IAM había dado lugar a “comentarios”, risas y desprecio por parte de los habitantes de la ciudad. De todos modos, recién en 1954-1955, parece haberse conformado la hostilidad pública para los varones que escaparon a la heteronorma, cuando se dio el inicio de las razzias policiales que luego fueron una constante en los espacios de socialidad queer.³⁷³ Igual, la sanción social a la escena es explícita: “El IAM (...) no sirve al país”, “sólo se ayudan a ellos” a costa del arte y les artistas, el país no necesita “espectáculos de tilinguería ofrecidos entre gallos y medianoche” y finaliza señalando al responsable: Marcelo De Ridder.³⁷⁴ El artículo escribe mal el apellido, haciendo que se lea como el verbo reír en italiano, quizás en un gesto de burla. Es decir, el mariposeo, era visible para todes quienes fueran a los eventos, y, al romper con la heteronorma, este debía ser socialmente sancionado.

Dicha sanción tuvo consecuencias; el IAM cerró su área de artes plásticas hacia 1952. García sugirió que pudo deberse a las tensiones entre la idea del gobierno peronista de cómo debía ser un administrador cultural y el perfil de De Ridder, francófilo, vanguardista, aristócrata y filántropo,³⁷⁵ y, esto, sumado a problemas administrativos y económicos, llevaron al cierre del área de artes plásticas (el área de teatro siguió funcionando). En 1952,

³⁷⁰ “El Instituto de Arte Moderno no tiene utilidad para el país”.

³⁷¹ Craig M. Loftin, *Masked Voices : Gay Men and Lesbians in Cold War America* (Albany: State University of New York Press, 2012); Chris Waters, “The Homosexual as a Social Being in Britain, 1945–1968”, *Journal of British Studies* 51, n° 3 (julio de 2012): 685–710.

³⁷² Arnés, *Ficciones lesbianas*, 83.

³⁷³ Acha y Ben, “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”.

³⁷⁴ “El Instituto de Arte Moderno no tiene utilidad para el país”.

³⁷⁵ García, *El arte abstracto*, 101; García, “El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Planteos y aproximaciones”, 118.

De Ridder viajó por Chile y Bolivia y sólo regresó en 1955,³⁷⁶ este año de regreso, sin embargo, data del final del peronismo y del golpe de la llamada Revolución Libertadora. Cabría pensar, entonces, que hubo una relación entre ambos actos. De alguna manera, el artículo en *Continente*, puso fin al área de artes visuales del IAM.

Por la corta vida de esta área podría pensarse en su fracaso como proyecto cultural. En efecto, De Ridder conserva un lugar muy pequeño en la historia del arte argentino.³⁷⁷ Su nombre se recuerda más por la segunda edición del premio De Ridder para artistas de la década de 1970, realizada por Curi, su pareja, que por sus proyectos originales. En realidad, los estudios queer frecuentemente han marcado la relación del fracaso con lo queer. Muñoz destacó del acto del fracaso queer como una instancia donde se vuelve evidente la diferencia propia frente a la heterosexualidad.³⁷⁸ De manera similar, Jack Halberstam habló de cómo el éxito suele estar medido por cumplir la heteronorma, y en contraste, lo queer falla una y otra vez frente a esa vara del éxito establecida por la sociedad.³⁷⁹ Sara Ahmed, en el fragmento con el cual inicia este capítulo nos invitaba a prestarle atención a los destellos fugaces de lo queer. La imposibilidad del éxito, es decir, el fracaso del IAM en ese marco podría dar pistas de que fue un espacio que torció la heteronorma.

En suma, las inauguraciones de arte del IAM ayudaron a fomentar un espacio con cierta apertura a las prácticas sexuales no normativas, al menos entre varones. A partir del análisis del artículo en *Continente* y su breve período en actividad el IAM resultó estar por fuera de la aceptabilidad de la sociedad argentina. La breve experiencia del proyecto proporciona una ventana a comunidades disidentes en torno a la circulación y promoción del arte abstracto, especialmente por algunos varones de clases privilegiadas en la Buenos Aires del 50. El recorrido de la sección confirmó el rol que la sexualidad tuvo en las instituciones, las escenas y figuras artísticas.

Recapitulando, no se pretendió trazar una revisión exhaustiva de la relación entre masculinidades, sexualidad y medio abstracto porteño, más bien se intentó desentramar algunos nudos que unieron estos ejes. Mediante el esquema de masculinidades de Connell se dieron cuenta de las jerarquías entre grupos de varones (prácticas de masculinidad

³⁷⁶ García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”, 25.

³⁷⁷ García, “La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953”.

³⁷⁸ Muñoz, *Utopía queer*, 262–63.

³⁷⁹ Halberstam, *The Queer Art of Failure*, 2–3.

hegemónicas y subordinadas) así como de los niveles geográficos que configuran a las masculinidades, el nivel global (ideal de vanguardia), regional (las formas hegemónicas en Buenos Aires) y local, consolidadas mediante una homosocialidad entre varones. También se notó su apelación a la neutralidad, que operó como agente discursivo en la consolidación del cuerpo del varón artista como productor ideal del arte abstracto.

El capítulo logró explicar por qué los varones artistas de las vanguardias del 40 se mostraron tan obstinadamente como heterosexuales. Colocó a sus prácticas, su sexualidad y su discurso en el contexto de la sospecha hacia el arte abstracto por su propuesta abstracta pero además por el mariposeo de sus promotores. Y, como resultado, reveló las maneras en las que el género y la sexualidad estructuraron el medio artístico porteño en el período. Estas prácticas y discursos tuvieron consecuencias materiales para las mujeres que conformaron la vanguardia.

Capítulo II: Disidencias de las primeras abstractas

And we still have to reckon with (...)
the ghosts –their hands clasped for centuries–
of artists dying in childbirth, wise-women charred at the stake,
centuries of books unwritten piled behind these shelves;
and we still have to stare into absence
of men who would not, women who could not, speak
to our life –this still unexcavated hole
called civilization, this act of translation, this half-world.³⁸⁰

Adrienne Rich

Como nos invita la escritora feminista Adrienne Rich en los versos arriba reproducidos, este segundo capítulo excava en ese medio-mundo poco transitado de las mujeres que hicieron arte en el pasado. Las próximas páginas se atienen a aquellas que exploraron las propuestas abstractas en Buenos Aires entre 1937 y 1956 manteniendo el período del capítulo I, y así, se intenta enrobustecer el análisis en cuanto al género de las vanguardias de las décadas del 40 y 50. Estas primeras abstractas se sumergieron en las posibilidades de la geometría, del color, de la no figuración en lo visual y de la no representación en la escritura y la música.

El capítulo profundiza sobre las intervenciones de varias mujeres en la escena de la abstracción, adentrándose en casos significativos de la historia local como las pinturas que entretejieron figuración con no figuración de Yente en 1937, las fotografías e intervenciones de Grete Stern, las obras de Germaine Derbecq, la danza de las bailarinas madí, la escritura de Diyi Laañ, la música de Matilde Werbin, y las obras y la propuesta reflexiva de Lidy Prati. El capítulo enfatiza cómo las mujeres realizaron contribuciones a la escena de la abstracción local, las poéticas que desarrollaron y el rol que tuvieron tanto sus vidas personales como la socialidad de la escena en estas experiencias.

El objetivo del capítulo es considerar sus gestos disidentes y ubicarlos como parte de la historia de la abstracción en Buenos Aires. La hipótesis sostenida es que hubo importantes contribuciones de un número de mujeres tanto en las artes visuales como por fuera de ellas, especialmente en la producción teórica sobre la abstracción, que dieron forma a las

³⁸⁰ “Y todavía hay que ajustar cuentas (...) con los fantasmas –sus manos entrelazadas por siglos– de las artistas que murieron en el parto, de las sabias calcinadas en la hoguera, siglos de libros sin escribir, apilándose detrás de estos estantes; y todavía nos tenemos que quedar mirando la ausencia de los hombres que no debieron, y de las mujeres que no pudieron, hablarle a nuestra vida –este hoyo aún sin excavar llamado civilización, este acto de traducción, este medio-mundo”. Adrienne Rich, *La ley de los volcanes*, trad. Sandra Toro (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: elefante, 2021), 78–79.

experimentaciones de estas escenas. Para este fin, el capítulo se divide en tres secciones organizadas en torno a las disidencias que las actuaciones de las mujeres presentan frente a los relatos de la abstracción, siendo esta organización una estrategia para el abordaje del problema estudiado.

La primera sección se enfoca en las disidencias a los grupos. Se entienden esos espacios como productivos para la indagación feminista ya que es por fuera de ellos que muchas mujeres actuaron mientras los varones dominaron las agrupaciones. Fueron los casos de Yente, Grete Stern y Germaine Derbecq, y también se considera a Delfina Gálvez Bunge. La segunda sección articula las exploraciones de las mujeres en torno a un eje que descentra las artes visuales,³⁸¹ destacando la marca que dejaron en las agrupaciones especialmente en Madí mediante la danza con Renate Schottelius y Paulina Ossona, la literatura con Diyi Laañ y la música, en este último caso, con Matilde Werbin en la AACI. Y, la tercera sección se detiene en los múltiples aportes de Lidy Prati, una artista históricamente marginada del canon de la abstracción.

³⁸¹ Por un estudio sobre el discurso visual, ver Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1993).

Disidencias a las agrupaciones: Yente, Grete Stern, Germaine Derbecq

“En la casa de Grete Stern, Ascasubi 1173-Ramos Mejía” comenzaba el folleto de invitación a una exhibición en diciembre de 1945 (Ilustración 19), poniendo en el centro al hogar de la fotógrafa argentino-alemana Grete Stern.³⁸² Durante la jornada, Stern tomó imágenes de quienes asistieron (Ilustración 21). Una de estas fotografías, con un gran número de jóvenes posando con obras colgadas en el fondo, circuló en otro folleto de la época (Ilustración 20).³⁸³ La imagen da cuenta de la presencia de mujeres en la escena abstracta desde sus inicios.

Casi cuatro décadas después, en 1982, la fotografía fue publicada en un libro editado por Gyula Kosice, modificando la imagen; en esa ocasión se le agregaron unas etiquetas nombrando a algunas de las personas retratadas (Ilustración 22). Allí aparecen los nombres de la mayoría de los varones pero las mujeres, casi en su totalidad, aparecen sin etiquetas; sólo algunas como la psiquiatra de origen judío-vienés Marie Langer, la pianista Matilde Werbin, la artista Elizabeth Steiner son nombradas. Que los nombres de las mujeres no estén señalados en las etiquetas resulta impactante. A pesar de su omisión en la historia de la abstracción local, las mujeres estuvieron activas, como los varones, en la exploración de los lenguajes visuales abstractos, crearon obras transgresoras, editaron revistas de vanguardia y gestaron una nueva escena del arte a mediados de la década de 1940 en Buenos Aires.

Como se ha elaborado en el capítulo anterior, luego de la publicación de *Arturo* se fueron conformando varias agrupaciones. La participación numérica de mujeres varió dependiendo del grupo: Perceptismo, por ejemplo, no tuvo ninguna mujer. Sólo algunas pocas lograron ser parte de la AACI, a saber, Lidy Prati, Nélica Fedullo³⁸⁴ y Matilde Werbin. En cambio, Madí tuvo la mayor participación de mujeres, quizás fomentada por una amplia

³⁸² *En la casa de Grete Stern el movimiento de arte concreto invención* (Buenos Aires, 1945). Este documento se encuentra en los Barbara Doyle Duncan Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin.

³⁸³ “Arte concreto invención ha sido disuelto”.

³⁸⁴ Nélica Fedullo nació en 1927 y murió en 2011. En 1947 exhibió en la Exposición de Arte Nuevo en la Galería Payer, en 1948 en el XV Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos que se llevó a cabo en Salón Peuser. En ese mismo año, exhibió en el Salón Nuevas Realidades en la Galería Van Riel. En 1949, en el 2do Salón argentino de arte no-figurativo en la Galería Van Riel y expuso en esa misma galería al año siguiente. Fue parte de la AACI como artista plástica y realizó pinturas en las que exploraba con la línea curva. El artista Jorge Souza, integrante de la AACI, era su marido. En 1960 participó de la 6ta exhibición de arte nuevo en el Museo Sívori. Luego fue diagramadora en la revista cultural *Poesía Buenos Aires* donde publicaban poemas integrantes de la AACI y en la revista *Brasil: Arquitetura Contemporânea*. En 1962 se mudó a París donde continuó produciendo obra y exhibiendo. En 1963 tuvo una exposición en la Galería Lirolay en Buenos Aires.

flexibilidad en los modos de colaborar. Hubo escritoras como Diyi Laañ, Ana María Bay,³⁸⁵ Mirtha Sessarego,³⁸⁶ artistas como Beatriz Herrera,³⁸⁷ Nelly Esquivel,³⁸⁸ Gina Ionescu, Elizabeth Steiner, María Teresa Dearma,³⁸⁹ María Bresler,³⁹⁰ y Jacqueline Lorin-Kaldor,³⁹¹ y bailarinas: Renate Schottelius, Paulina Ossona y María Teresa Domínguez.

Las agrupaciones fueron centrales en los estudios sobre la abstracción del período,³⁹² así como lo fueron para los estudios sobre arte moderno en general. Sin embargo, esta sección se aproxima a las vanguardias desde el estudio de algunas las mujeres que

³⁸⁵ Ana María Bay fue una escritora nacida en Italia en 1932. Residió en Buenos Aires desde 1948. Se relacionó con Madí desde 1954 junto con su padre, el artista Juan Bay. Se publicó un texto escrito por Bay titulado “Hacia una plástica pura y universal” en *Arte Madí* 7-8. Se publicaron sus poemas “Les Nebeles”, “Riel sin reverso”, “Zig-zag alrededor de Clods” en el libro *Antología Madí* de 1955.

³⁸⁶ Mirta Nora Sessarego (o Myrta de Christiansen) nació en 1936 y estudió en el Instituto de Educación Artística y Estética de Córdoba y Arquitectura en la Universidad de Córdoba, ciudad donde residía. Fue corresponsal de Madí en Córdoba. Publicó tres poemas en las revistas *Arte Madí*. En la retirada de la contratapa se reprodujo una fotografía que retrataba una reunión donde aparecen Mirta Sessarego, María Teresa Domínguez, Diyi Laañ y otros artistas de la agrupación. En 1954, en *Arte Madí* 7-8 Sessarego publicó el poema “Imágenes”. En *Antología Madí* se publicó una fotografía de Sessarego, una pequeña introducción de Kosice y se publicaron tres poemas de su autoría titulados “Poema”, “Poema” y “Batalla Estática”.

³⁸⁷ Beatriz Herrera (Beatriz Lilia Herrera) nació en 1934 en Buenos Aires y estudió Arquitectura. Participó de Madí desde 1954 como poeta y artista. En *Antología Madí* publicó los poemas “Ahuecar de alares”, “Printar” y “Ayo”. Exhibió en la Galería Krayd en noviembre de 1955 y al siguiente año en *Arte madí internacional* en la Galería Bonino. En 1957 como parte de *Siete artistas madí* en la Galería Van Riel exhibió dos obras tituladas *Estructura espacial en aluminio*. Hay mención a que las “Ediciones madí” publicarían una serie de libros y que el primero sería *Madí y la arquitectura*, escrito por Herrera y G. A. Gutiérrez; lamentablemente, este libro no parece haber sido publicado. En varias ocasiones el nombre de Herrera se encuentra asociado a Guillermo Adolfo Gutiérrez, incluso como co-autores de una obra o parte de una exhibición. A comienzos de los 60 formaron parte del grupo “Integración” junto al artista platense Edgardo Antonio Vigo donde expandieron en ciertas investigaciones madí como la participación de quien observa la obra, la elección de materiales y la organización de eventos. De hecho, en 1962 Herrera publicó un artículo en la revista *Diagonal Cero* editada por Vigo.

³⁸⁸ Nelly Esquivel fue una artista plástica que tuvo una importante presencia en la revista *Arte Madí*. Aparecieron imágenes de obras suyas en los números 2, 4 y 5. En 1948 participó de la proyección de pinturas en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires y exhibió como parte de Madí en 1953 en el Ateneo del Chaco. Junto a Jacqueline Lorin-Kaldor y Diyi Laañ formó parte de la exhibición *Homenaje a la vanguardia argentina década del 40* en 1976.

³⁸⁹ María Teresa Dearma formó parte de Madí y exhibió como parte de este conjunto en julio de 1953 en el Ateneo del Chaco y en la exhibición en la Casa del Escritor en Buenos Aires en 1954. Fue reconocida como “María E. Dearma” en condición de colaboradora en el catálogo *Los primeros 15 años de arte madí* producido por el MM.

³⁹⁰ María Bresler fue una artista plástica que participó en Madí. En 1948 fue parte de la proyección en color de pinturas en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires. Aparecieron imágenes de obra suya publicadas en *Arte Madí* 2, 3, 5, 6 y 7-8. En el segundo número de la revista su dirección apareció como el contacto para anunciar en la revista. Sus obras formaron parte de la exhibición permanente de obras madí abierta los sábados en Buenos Aires y del Salon des Realités Nouvelles en París en 1948. En 1949 exhibió en el 2do Salón Argentino de arte no-figurativo en la Galería Van Riel; en 1953 exhibió en el Ateneo del Chaco.

³⁹¹ Jacqueline Lorin-Kaldor participó de la exposición permanente madí y del Salon des Realités Nouvelles en París en 1948. En ese mismo año participó de la proyección en color de pinturas en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires. En *Arte Madí* 2 se reprodujo una fotografía suya y la obra *Objeto pintura* de 1948; en *Arte Madí* 3 apareció reproducida *Composición*, una imagen madí. En 1976 formó parte de la exhibición *Homenaje a la vanguardia argentina década del 40* organizada por Nelly Perazzo.

³⁹² Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*; Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”.

participaron sin sumarse a ellas. Entendiendo que los varones dominaron estos grupos artísticos, el espacio por fuera resultó sumamente productivo para las mujeres. En este sentido, en la sección se argumenta que, al poner la atención en las mujeres disidiendo de las agrupaciones, se puede dar cuenta de las maneras en las que dieron forma a la escena del arte abstracto. Ese fue el caso de Grete Stern, Germaine Derbecq, Yente, y, en menor medida, de Delfina Gálvez Bunge.³⁹³

Retomando la discusión sobre la Ilustración 21, esta fue tomada por Grete Stern, fotógrafa de origen alemán, nacida en 1904 en Wuppertal, Alemania y quien falleció en 1999 en Buenos Aires. Entre 1925 y 1927 estudió artes gráficas en la escuela de arte de Stuttgart; en 1929 se mudó a Berlín, y estudió fotografía en la mítica escuela Bauhaus Dessau entre 1929 y 1933, asistiendo a estos cursos hasta que la institución fue cerrada. En 1930, junto a Ellen Auerbach, compañera de clases y amiga, abrió el estudio fotográfico ringl + pit con el que realizó trabajos publicitarios.³⁹⁴ Siendo judía, en 1934 debió emigrar a Londres y, en 1935, nuevamente, a Buenos Aires, con su marido argentino, el también fotógrafo, Horacio Coppola.³⁹⁵

A su llegada, exhibieron en la sede de la prestigiosa Editorial Sur, y Stern construyó su casa de estilo moderno en el barrio de Ramos Mejía con el arquitecto Wladimiro Acosta. En 1943 tuvo una exhibición individual en la Galería Müller.³⁹⁶ Trabajó para editoriales, agencias de publicidad y realizó sus famosos fotomontajes para la revista *Idilio*.³⁹⁷ Posteriormente, desde 1956 fue fotógrafa del MNBA, donde dictó el taller de fotografía, puesto que tuvo hasta jubilarse en 1970, enseñó fotografía en la Universidad Nacional del Nordeste y realizó una gran cantidad de trabajos fotográficos y exhibiciones; incluyendo una cantidad de retratos y fotografía de obras de artistas mujeres; inclusive participando de la revista *Artinf* en 1970.³⁹⁸ Stern ocupa un espacio significativo para la historia de la fotografía y el arte del siglo XX que ha sido ampliamente reconocido a nivel internacional.³⁹⁹

³⁹³ También conocida como Delfina Gálvez Bunge de Williams.

³⁹⁴ Maud Lavin, "Ringl + Pit: the Representation of Women in German Advertising, 1929-1933", *The Print Collector's Newsletter* 16, n° 3 (1985): 89-93.

³⁹⁵ Johanna Hopfengärtner, "Pioneras de la modernidad: Grete Stern y Marie Langer en Argentina", *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal* 9, n° 33 (2009): 157-70.

³⁹⁶ Ese año también se separó de Coppola.

³⁹⁷ Grete Stern, *Sueños: fotomontajes de Grete Stern: serie completa* (Buenos Aires: Fundación CEPPA, Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, 2003); María Laura Rosa, "Una mirada decisiva. Tensiones entre libertad y emancipación femenina en la serie *Idilio* de Grete Stern", *Lectora: revista de dones i textualitat* 20 (2014); Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*.

³⁹⁸ Hopfengärtner, "Pioneras de la modernidad"; por un análisis de la obra de Stern en este período, ver Grete Stern, *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*, ed. Jodi Roberts (New York:

Fue una artista que no formó parte formal de ninguna de las agrupaciones que emergieron en la década del 40; no obstante, su intervención en la escena porteña en dicha década fue clave y múltiple. Como se mencionó en el capítulo anterior, Europa Occidental era el faro cultural al que miraban les artistas, por la coyuntura bélica les jóvenes no tenían la oportunidad de realizar viajes de estudio o culturales al continente como habían hecho les artistas de la generación que les antecedió. Mas fueron europeos quienes, como Stern, arribaron a Buenos Aires y trajeron consigo sus experiencias de las vanguardias.

Stern fue una referencia de la escena social que emergió de *Arturo* y central en la exhibición de esas primeras experimentaciones abstractas de les jóvenes invencionistas. Compartió sus materiales de la Bauhaus, hecho que ha sido resaltado por Kosice, con quien compartía ser parte de la colectividad judía.⁴⁰⁰ Prestó su casa para exponer en diciembre de 1945, espacio que supo ser de reunión y debate,⁴⁰¹ y realizó un folleto bilingüe inglés-francés documentando esa ocasión con varias fotografías (Ilustración 53).⁴⁰² Además, realizó un fotomontaje para la agrupación de Kosice, Madí, que ha circulado extensamente. Fue publicado en el segundo número la revista del grupo, *Arte Madí Universal* en 1948. Se conservan copias en varios acervos, convirtiéndose así en una suerte de emblema de Madí (Ilustración 23).⁴⁰³ La imagen superpone tipografía de cartelera urbana combinándola para que lea “madí” por sobre una vista de la intersección de la Avenida 9 de julio y Corrientes, apuntando hacia la Diagonal Norte donde el obelisco tiene un espacio protagónico. Así, Stern graba a Buenos Aires como la locación de Madí, situando al arte abstracto junto al símbolo de la capital argentina.

Por estas instancias de intervención, Stern fue parte del entramado de mujeres en el arte abstracto en la Buenos Aires de los 40, fue una productora fundamental, tanto por su rol habilitando espacios de debate e intercambio como generando imágenes y documentando la escena. Poseía su propio capital simbólico debido a haber participado en la Bauhaus y por su producción modernista. Como se desarrolló en el capítulo anterior, las agrupaciones fueron

Museum of Modern Art, 2015); Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*; Lauría, “Arte abstracto en la Argentina. Intermitencia e instauración”.

³⁹⁹ Por un reconocimiento reciente, ver el catálogo de su exhibición en MoMA Stern, *From Bauhaus to Buenos Aires*.

⁴⁰⁰ Kosice ha mencionado cómo se acercó a lecturas claves del arte abstracto a partir de materiales que le proporcionó Grete Stern, ver Lopez Anaya, “Gyula Kosice, la memoria y el proyecto”.

⁴⁰¹ Bertúa, *La cámara en el umbral de lo sensible*, 37.

⁴⁰² Bertúa, 82–83.

⁴⁰³ Se encuentra en los acervos del MALBA, Museo Reina Sofía y el MoMA; Verónica Tell, “Madí-Ramos Mejía”, *Malba Coleccion* (blog), accedido 29 de octubre de 2023, <https://coleccion.malba.org.ar/madi-ramos-mejia/>.

estrategias para la adquisición de reconocimiento. Quizá el capital previo de Stern en Europa contribuya a explicar los motivos por los cuales nunca se adhirió a ninguna de las agrupaciones de vanguardia, aunque mantuvo afinidad con Madí.

Stern no fue la única mujer artista europea que arribó a Buenos Aires. En 1951 se asentó, la también artista, Germaine Derbecq. Nació en 1899 en París,⁴⁰⁴ donde vivió hasta 1949; allí estudió en la Academia Julian en 1917, en la Academia Ranson en 1918 y en la Academia Lhote en 1920. Estos institutos eran las principales instancias de formación para las mujeres que querían ser artistas e insertarse en el medio.⁴⁰⁵ En la capital francesa exhibió en el Salón de Otoño en 1918 y en los Salones de los Independientes entre 1922 y 1937.⁴⁰⁶ Junto con su marido, el escultor y diplomático argentino Pablo Curatella Manes con quien se había casado en 1922 y quien tendría a su cargo la Dirección de Cooperación Cultural de la Cancillería, se instaló en Buenos Aires en 1951.⁴⁰⁷

En 1953, Derbecq tuvo una exposición individual en la Galería Krayd. Bajo la actuación de su marido como comisario, ese año también participó del envío argentino de la II Bienal de San Pablo, que fue el primer envío argentino ya que en 1951 la Argentina no participó del evento internacional.⁴⁰⁸ Al año siguiente, exhibió en la Galería Müller en la exposición *pintura. escultura. arquitectura. urbanismo. mueble*.⁴⁰⁹ De forma posterior, continuó exhibiendo su obra en Buenos Aires.⁴¹⁰

Colaboró con Madí brevemente. Una de sus obras aparece reproducida en blanco y negro en *Arte Madí* 7-8, el último número de la revista del grupo, editado en 1954 (Ilustración 24). La composición, de corte geométrico y no figurativo, con el triángulo como tema, exploraba la idea de la representación de una pirámide mediante sus lados, y estaba en

⁴⁰⁴ Falleció en Buenos Aires en 1973.

⁴⁰⁵ Gluzman, *Trazos invisibles*, 135.

⁴⁰⁶ Germaine Derbecq, “Curriculum vitae”, 1967, fs. 1, sobre de artista número 942 “Germaine Derbecq”, AMM.

⁴⁰⁷ García, *El arte abstracto*, 193.

⁴⁰⁸ Exhibió junto con Luis Barragán, Martín Blaszkó, Sarah Grilo, Alfredo Hlito, Gyula Kosice, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Rosario Moreno, José Antonio Fernández Muro, Miguel Ocampo, Rafael Onetto, Juan Otano, Orlando Perri, Leopoldo Presas, Raúl Russo, Ideal Sánchez, Bruno Vernier, Julián Althabe, Libero Badii, Pablo Curatella Manes, Claudio Girola, y Ennio Iommi, ver Museu de Arte Moderna de São Paulo, ed., *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: catálogo geral* (Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953), 68; García, *El arte abstracto*, 196.

⁴⁰⁹ *pintura. escultura. arquitectura. urbanismo. mueble* (Buenos Aires: Galería Müller, 1954).

⁴¹⁰ Teresa Riccardi, *Ellas. Política. Ficción. Creación*. (Buenos Aires: MACBA, 2016), 212; en 2019, en la galería Calvaresi se realizó una exhibición que compiló parte de su obra y sus escritos, ver Fedá (Federico) Baeza, “Germaine Derbecq: frenéticamente decidida a ir hacia adelante”, Calvaresi, accedido 29 de octubre de 2023, <https://www.calvaresicontemporaneo.com/germaine-derbecq>; Derbecq, Qualina, y Baeza, *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*, 2020; Federica Baeza, “Germaine Derbecq. En dos tiempos” (Galería Calvaresi, 2023).

sintonía con las investigaciones plásticas del grupo Madí. Difiere de su producción parisina de obras como *Bacanal* de 1930, e incluso despliega una rigidez geométrica mayor que su producción de los 40, de obras como *Dos payasos* de 1946.⁴¹¹

La reproducción en la revista del grupo Madí pareciera ser de una pintura titulada *La torre* que habría sido parte del envío argentino a la II Bienal de San Pablo.⁴¹² En el libro *Germaine Derbecq* de 1953, se publicó un texto sobre la artista escrito por Maurice Raynal, un crítico francés, titulado “Tendencias del arte moderno” (Ilustración 27).⁴¹³ Fue una publicación bilingüe con el texto en español y en francés, los idiomas de los mundos que habitó Derbecq. Junto con él se reprodujeron obras, entre ellas una donde la artista reversionó en litografía su pintura de composición abstracta *Paraíso perdido* de 1949 (Ilustración 26). Otra de las reproducciones a color está titulada *La torre* y se señala que también es una litografía (Ilustración 25).⁴¹⁴ Dado que otras litografías las realizó en base a sus pinturas (como fue el caso de *Paraíso perdido*), es factible pensar que este fue el caso de *La torre*, que fue reproducida en *Arte Madí Universal*.

Además de su participación como artista, tuvo una importante actuación como gestora cultural. Desde 1953, fue crítica de arte en publicaciones como *Le Quotidien* (se publicaba en francés) y luego, en *Artinf*.⁴¹⁵ Ese año escribió un texto, en francés, auspicioso sobre la abstracción donde sentenciaba, “Es sin lugar a dudas una era completamente nueva que se abre (...) en el arte plástico”, signando así a una década que sería marcada por las experimentaciones abstractas.⁴¹⁶ Fue la primera directora de la galería Lirolay abierta por una pareja judío-francesa, Paulette y Mario Fano, donde exhibieron jóvenes artistas entre ellos, Marta Minujín, Noemí Gerstein, Noemí Di Benedetto que son analizadas en la tesis,⁴¹⁷ y se realizaron un número de exposiciones como *14 pintores de la nueva generación* en 1960 y *Arte destructivo* de 1961 donde participó Silvia Torras. Debido a su posterior trayectoria como crítica y gestora, entre la que se destaca la curaduría de la exhibición *Pablo Manes y 30*

⁴¹¹ Derbecq, Qualina, y Baeza, *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*, 2020, 11, 14.

⁴¹² *2ª Bienal de São Paulo. Catalogo Geral*. (Sao Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953).

⁴¹³ Maurice Raynal, *Germaine Derbecq* (Buenos Aires: Talleres Gráficos Russo, 1953).

⁴¹⁴ Germaine Derbecq, Florencia Qualina, y Federica Baeza, *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales* (Rosario: Iván Rosado, 2023).

⁴¹⁵ Feda (Federico) Baeza, “Frenéticamente decidida a ir hacia adelante”, en *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*, de Germaine Derbecq y Feda (Federico) Baeza (Rosario: Iván Rosado, 2020), 111.

⁴¹⁶ Derbecq, Qualina, y Baeza, *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*, 2020, 22.

⁴¹⁷ Plante, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, 73–76; Florencia Qualina, “Ascesis. Algunas notas sobre Germaine Derbecq”, en *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*, de Germaine Derbecq y Feda (Federico) Baeza (Rosario: Iván Rosado, 2020), 8–9.

argentinos de la nueva generación en 1962 en París,⁴¹⁸ ha sido celebrada por su rol promoviendo las carreras profesionales de jóvenes artistas.

Así, Derbecq llevó una vida en las artes, como artista y como gestora, que se cruzó con Madí, tal como Stern. Se podría pensar que su participación en el grupo fue una tangente en su compromiso con la promoción del arte. A tal punto que resultó una sorpresa para su familia el hallazgo de su producción artística entre su haber, como se mencionó en el contexto de la exhibición de 2019 que recuperó su obra para el público.⁴¹⁹ La identidad de Derbecq no estuvo marcada por su participación en Madí; a diferencia de algunos de los artistas varones que han construido sus carreras en base a su actuación en estos grupos de abstracción.

En el libro de Germaine Derbecq donde se publicó el texto de Raynal sobre su obra, este fue traducido al español por Delfina Gálvez Bunge, quien tampoco participó de ninguna de las agrupaciones. Nació en 1913 y falleció en 2014, su padre era el poeta Manuel Gálvez⁴²⁰ y su madre, la escritora Delfina Bunge.⁴²¹ Luego de recibirse de Arquitecta en 1941 por la Universidad de Buenos Aires siendo una de sus primeras egresadas mujeres, entre 1943 y 1945 realizó la denominada “Casa sobre el arroyo” (también coloquialmente conocida como “Casa del puente”) en Mar del Plata (Ilustración 29 e Ilustración 28).⁴²² Este proyecto lo llevaron a cabo junto con su marido, el arquitecto Amancio Williams con quien tuvo ocho hijos.⁴²³

Es significativo, cómo décadas después, Gálvez Bunge, no consideraba a su producción –ni la de otras mujeres– meritorias para ingresar al canon de la arquitectura. Cuando en 2004, la entrevistaron y le preguntaron “¿a usted le importa que su colaboración en la obra de Amancio a veces no sea mencionada?”⁴²⁴ La arquitecta se mostró, primero, completamente desinteresada en recibir ese reconocimiento que sentía no le correspondía, y

⁴¹⁸ Plante, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, 32, 73.

⁴¹⁹ Jorge Curatella en “Germaine Derbecq, la pintora francesa que ocultó su obra para promover a los artistas argentinos”, *Infobae*, 3 de abril de 2019, sec. Cultura, <https://www.infobae.com/cultura/2019/04/03/germaine-derbecq-la-pintora-francesa-que-oculto-su-obra-para-promover-a-los-artistas-argentinos/>.

⁴²⁰ Nacido en Entre Ríos en 1882, fue un escritor, ensayista y biógrafo. Falleció en Buenos Aires en 1962.

⁴²¹ Nacida en 1881 en el seno de una familia tradicional porteña. Falleció en Córdoba en 1952. Por un estudio de su diario y su familia, ver Pierce, *Argentine Intimacies*.

⁴²² Zaida Muxí, “Delfina Galvez Bunge de Williams 1913-2014”, Un día | una arquitecta, accedido 29 de octubre de 2023, <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/12/delfina-galvez-bunge-de-williams-1913-2014/>.

⁴²³ Sus hijos fueron Verónica (1942), Florencia (1944), Inés (1945), Cristóbal (1948), Gloria (1949), Teresa (1950), Pablo (1952) y Claudio (1954). Carolina Quiroga, “Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata: visibilizando el patrimonio de las arquitectas modernas”, *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano* 4, n° 3 (10 de diciembre de 2021): 138–63.

⁴²⁴ Sofia Picozzi y Marina Zuccon, “La idea siempre fue de Amancio”, *Ramona* 51 (junio de 2005): 51.

luego, indicó que: “No ha habido mujeres arquitectas muy importantes”.⁴²⁵ Es un gesto que sugiere que Gálvez Bunge no encontraba posible ubicar sus logros y aquellos de sus pares mujeres a la altura de los de los varones. Además, replica, casi palabra por palabra, el título del célebre ensayo de Nochlin “¿Por qué no han ha habido grandes mujeres artistas?” que, partiendo desde esa pregunta del sentido común, propulsó la historia del arte feminista.⁴²⁶ Ante la repregunta de las entrevistadoras acerca de si no será tanto que no hay (mujeres arquitectas importantes) sino que se trataría de algún prejuicio, la arquitecta respondió, nuevamente, “Yo creo que debe ser por eso (que no hay), porque ahora no hay tanto prejuicio. Ya hubo varias generaciones de arquitectas, alguna pudo haber brillado más especialmente”.⁴²⁷ Gálvez Bunge, entonces, depositaba su confianza en la memoria histórica para justipreciar aquellos logros meritorios, sin sesgo de género, acorde quizás a su estilo de vida y valores religiosos tradicionales.

Sin embargo, su papel como autora de la “Casa del arroyo”, emblemática obra de arquitectura moderna en Argentina fue oscurecido con el tiempo, y llegó hasta a no figurar su nombre cuando se la declaró Monumento Artístico Histórico Nacional por la Comisión Nacional de Monumentos en 1997 –hecho resarcido en 2018.⁴²⁸ En este sentido, la Arquitecta Carolina Quiroga ha destacado que las imágenes que tomó Grete Stern durante la obra contribuyeron a la recuperación del reconocimiento del labor arquitectónico de Gálvez Bunge.⁴²⁹

Asimismo, esta argentina fue un nexo crucial para el intercambio entre el modernismo europeo y el argentino. Ser francoparlante permitió el diálogo entre Amancio Williams y el afamado arquitecto francés Le Corbusier ya que era ella quien escribía las cartas entre ambos.⁴³⁰ Tradujo también la correspondencia de otras personalidades como aquella entre el artista belga Georges Vantongerloo e Ignacio Pirovano, lo que luego derivó en un libro del que ella participó en la diagramación y traducciones.⁴³¹ A su vez, se desarrolló como

⁴²⁵ Delfina Gálvez Bunge en Picozzi y Zuccon, “La idea siempre fue de Amancio”.

⁴²⁶ Picozzi y Zuccon, 52.

⁴²⁷ Gálvez Bunge en Picozzi y Zuccon, 52.

⁴²⁸ Quiroga, “Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata”; por una discusión del canon de arquitectura moderna argentina y las mujeres, ver Carolina Quiroga, “Patrimonio moderno y género: El legado de Delfina Gálvez Bunge, Carmen Córdova y Elena Acquarone”, *Revista Docomomo Brasil* 5, nº 8 (2022): 117–37.

⁴²⁹ Quiroga, “Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata”.

⁴³⁰ Gálvez Bunge en Picozzi y Zuccon, “La idea siempre fue de Amancio”, 50–51.

⁴³¹ María Amalia García, Marcelo Eduardo Pacheco, y Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina), eds., *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017), 268; Georges Vantongerloo, *Georges Vantongerloo; escritos*. (Barcelona: Fundación Pirovano, 1982).

traductora en la revista *La arquitectura de hoy*; se trataba de una versión de *L'Architecture d'Aujourd'hui*, dirigida por el arquitecto francés André Bloc. La revista en español tuvo catorce números entre 1947 y 1949, en la que Gálvez Bunge fue la responsable de la sección de artes plásticas.⁴³² Su cercanía al arte se condice con su amistad con Lidy Prati.⁴³³ Sus tránsitos entre la arquitectura, los proyectos editoriales, la traducción y su inserción en la socialidad del medio artístico y de la arquitectura moderna dan cuenta de que fue allí una figura activa en la articulación de esos vínculos durante la década del 40, siendo partícipe del modernismo local.

De todos modos, el caso más resonante de una artista que no formó parte de ninguna de las agrupaciones de vanguardia seguramente sea el de Yente (Eugenia Crenovich). Debido a un cúmulo de razones como el interés curatorial en su obra y por parte de historiadoras del arte, exhibiciones en espacios comerciales, el buen manejo y conservación de su archivo y obra, Yente es una artista cuya producción y trayectoria puede ser abordada con un análisis más profundo. Por este motivo es que ocupa un mayor espacio en esta sección. Nacida en Buenos Aires en 1905,⁴³⁴ en el seno de una familia judía emigrada de Europa del Este, se formó en artes en Santiago de Chile donde tenía familiares, además de cursar Filosofía en la Universidad de Buenos Aires.⁴³⁵ Tempranamente, su obra recibió premios en salones artísticos en 1934 y 1936.⁴³⁶ En 1937, en un taller de la ciudad de Buenos Aires, Yente tuvo uno de sus primeros encuentros con el entonces controversial artista, Juan Del Prete quien se convertiría en su compañero de vida, y su marido desde 1950,⁴³⁷ junto a quien produjeron obras abstractas por fuera de los grupos de abstracción de la década del 40.

Por su parte, Del Prete nació en 1897 en Vasto, en la región italiana de Abruzzo sobre la costa Adriática, y a sus pocos años migró con a su familia a Argentina.⁴³⁸ Dio sus primeros pasos en el arte desde el barrio porteño de La Boca. Gracias al apoyo de Amigos del Arte, viajó a París en 1930 donde comenzó a explorar la abstracción y se integró al grupo

⁴³² Luis Müller, “Más allá de la traducción (*L'Architecture d'Aujourd'hui* / *La Arquitectura de hoy*) André Bloc y Amancio Williams en la gestión editorial de una revista para Sudamérica”, *Estudios del hábitat* 19, n° 1 (30 de junio de 2021).

⁴³³ La asistió en conseguir una posición en Cancillería que mantuvo hasta jubilarse, ver David Weseley, “Lidy Prati. Biografía”, en *Yente Prati* (Buenos Aires: Fundación Costantini, 2009), 158.

⁴³⁴ Falleció en esa ciudad en 1990.

⁴³⁵ Lauría, “Yente. Una pionera en los márgenes”.

⁴³⁶ Participó en el Salón de Viña del Mar en 1934, 1935 y 1936, ganando premios en 1934 y 1936 ver, “Ficha ‘Premios’”, s. f., Archivo Yente-Del Prete.

⁴³⁷ “Partida de matrimonio de Juan Del Prete con Yente (Eugenia Crenovich)” (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1950).

⁴³⁸ Falleció en la ciudad de Buenos Aires en 1987.

Abstraction-Création Art non-Figuratif.⁴³⁹ A su regreso, expuso obras no figurativas en Amigos del Arte en dos ocasiones, volviéndose estas exhibiciones emblemáticas de la historia del arte argentino.⁴⁴⁰ Para cuando comenzaron a frecuentarse hacia 1937,⁴⁴¹ participaban activamente del medio porteño como artistas.⁴⁴²

El encuentro de la pareja fue también el (des)encuentro de Del Prete con la obra de Yente. Después de una primera visita de ella al taller de Del Prete, él conoció la producción de ella.⁴⁴³ En uno de sus libros de artista, *Vida venturosa de Onofrio Terra d'Ombra*, Yente plasmó una primera versión de ese evento. La escena retratada presenta a Fragilina (el personaje de Yente) mostrándole a Onofrio (Juan Del Prete) una serie de obras bordadas abstractas mientras Onofrio observa atentamente la producción (Ilustración 30). El texto que acompaña la imagen indica: “bajo la mirada de Onofrio, los bordados se volvían artísticos”.⁴⁴⁴ En esta escena idílica, el encuentro amoroso se funde con la aprobación de Onofrio de las obras de Fragilina.

Tras esa conversación, según describió Yente, junto con Del Prete destruyeron casi la totalidad de la obra que ella había producido hasta ese momento. Fue un acto que ha sido leído como un momento fundacional para su trayectoria, en tanto marcó su iniciación en el arte abstracto.⁴⁴⁵ Sin embargo, es difícil ignorar cómo Yente incorporó la mirada negativa de Del Prete sobre su producción temprana, ya que esta resultó obliterada.

Dos décadas después, en un ensayo, Yente relató otra versión de cómo se dio ese encuentro. Al ver los dibujos de la joven, Del Prete le dijo que eran “amanerados (...) y a pesar de las muchas rayas, vacíos”; su juicio fue duro.⁴⁴⁶ “Soy muy demoledor”, le había advertido él, pero ella escribió que “deseaba ardientemente una opinión sin halago, que me removiera, aunque me demoliera”.⁴⁴⁷ Quizás la joven artista no encontraba interlocutores en el medio para avanzar en su producción. Esta narración dista significativamente de la versión

⁴³⁹ Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*, 14–15; García, “Yente-Del Prete: vida venturosa”, 12; art non-figuratif (Group) Abstraction-création y Georges Vantongerloo, eds., “Abstraction, création, art non-figuratif”, 1933, 7.

⁴⁴⁰ Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*, 24–25; García, “Yente-Del Prete: vida venturosa”, 13.

⁴⁴¹ Empezaron a frecuentarse a finales de 1937, ver Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*, 25.

⁴⁴² Del Prete y Eugenia Crenovich exhibieron en 1935, ver *La obra de Amigos del Arte en los años 1933-1934-1935-1936* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1936), 22; tuvieron obra en una misma exposición en 1931 pero Del Prete se encontraba en París ver, *Salón de pintores modernos* (Buenos Aires: Amigos del Arte, 1931).

⁴⁴³ Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*, 27.

⁴⁴⁴ Yente, *Vida venturosa de Onofrio Terra d'Ombra* (libro de artista inédito, 1952).

⁴⁴⁵ Lauría, “Yente. Una pionera en los márgenes”, 20.

⁴⁴⁶ Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*, 28.

⁴⁴⁷ Yente, 27.

edulcorada que Yente había contado años atrás en su libro de artista. La diferencia yace en que, en el intercambio real, Del Prete no aprobó la obra figurativa que ella realizaba, pero lo que es común a la ficción y al relato escrito es el lugar del varón como voz de autoridad.

Aun así, esta destrucción fue consecuencia del contacto entre dos artistas en diálogo; no hubo una relación de maestro y aprendiz, como con la que frecuentemente se ha catalogado a las mujeres en vínculos con artistas varones. En una entrevista, al respecto de ese cliché, Yente afirmó: “No imité nada a Del Prete. Él tiene un temperamento espontáneo, volcánico, yo no tengo... Nunca tomó la actitud de maestro conmigo, ni yo fui su discípula”.⁴⁴⁸ De esta manera, como una artista formada, daba cuenta de cómo, a finales de la década de 1930, había abrazado la abstracción tras su encuentro con Del Prete, tomándolo como una autoridad artística con quien dialogar, pero no como su maestro. Se trata de una diferencia significativa del lugar en el que ella lo colocó. En este contexto, la destrucción de su obra figurativa temprana parece haber sido un acto soberano.

La obra destruida de Yente se caracterizaba por el uso de la línea en la construcción de la composición y había sido exhibida en Amigos del Arte en 1935. Por un lado, este evento destructivo contribuyó a que hoy no contemos con un registro para poder estudiarla ya que de ese período solo se conservan algunas pocas caricaturas de su época de estudiante y una serie de retratos que la artista guardó como un recuerdo familiar, como el de *Serafina, León y la prima Octavia* (Ilustración 31) por lo que constituye un ejemplo más de la pérdida material de la producción de las mujeres.⁴⁴⁹ Por otro lado, luego de la destrucción, Yente comenzó búsquedas con lenguajes abstractos que continuó en las siguientes décadas.⁴⁵⁰ Este momento en 1937 en el que decidió cambiar el rumbo de su vida vincular y artística se dio a partir del gesto de deshacerse de su obra. Señalar un posible punto de inicio de la historia de la abstracción y las mujeres, lejos de ser un esfuerzo fútil, significa dar comienzo a una narrativa de la abstracción local que centre las contribuciones de las mujeres. En este sentido, el giro de Yente hacia la abstracción en los años 30 –aún si se trataba de una abstracción figurativa– inicia simbólicamente el sinuoso camino abordado en la presente investigación.

Sus obras de 1937, el año del giro hacia la abstracción, dan cuenta de este viraje. Una de ellas, *Las muchachas*, una ténpera sobre papel de mediano formato, hilvana la figuración con sus exploraciones abstractas (Ilustración 33). Dos mujeres son el centro de la

⁴⁴⁸ Yente en Raúl Vera Ocampo, “La obra libre”, *La opinión cultural*, de agosto de 1979.

⁴⁴⁹ La destrucción de Yente recuerda a la desaparición material de la obra de mujeres artistas que constituye un problema constante en las investigaciones feministas, ver Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* (London: Secker & Warburg, 1979); Gluzman, *Trazos invisibles*.

⁴⁵⁰ Lauría, “Yente. Una pionera en los márgenes”.

composición, una de sus manos y parte de sus rostros son los únicos momentos donde la artista utilizó la línea modulada sugiriendo sombras y construyendo el espacio. El rostro de la figura central se superpone, haciendo avanzar ese plano; mientras, de la sección izquierda del rostro, un plano color rosado delinea un tercer rostro. Esta forma, en un valor más oscuro, se repite en la segunda figura, pero allí no construye un rostro adicional, más bien genera volumen. Formas curvas crean parte de las vestimentas de las figuras y hacia el centro se convierten en planos de colores. El fondo se hace eco de las mismas formas y sus colores, compite en interés con las figuras. En una de sus primeras incursiones en la abstracción Yente conjugó geometría con lo orgánico, combinó colores y, en términos del tema de la obra, presentó un mundo de jóvenes mujeres como de muchas que se estudian en la tesis.

Además de ser artista, ocupó el rol de archivista e historiadora de la obra de su marido.⁴⁵¹ La avidez de Del Prete por producir y exhibir obra reluce en los textos de Yente, pero su energía parecía enfocarse únicamente en estos dos aspectos de la labor artística. Al referirse a unas exposiciones que Del Prete realizó en Italia en los 50, ella escribió: “Como siempre, poco dado a vinculaciones que solo serían ocasionales, su único interés era organizar la muestra, el resto lo dejaba librado a la suerte”.⁴⁵² Yente confirmó que el artista se concentraba en generar obra y asegurarse de que fuera exhibida, pero no tanto en otras tareas cruciales para darla a conocer. Era ella quien realizaba el trabajo de difusión de la producción artística de su marido. Esta división sexual del trabajo dentro de la pareja reaparece en sus escritos. Por ejemplo, de la organización de una exhibición de Del Prete en París en 1954, la artista destacó que ella había enviado las invitaciones a la lista de mil contactos de la galería. “Fue mi mayor y tediosa colaboración, durante horas y días debí escribir y llenar sobres, distribuirlos en paquetes por zonas de destino y despachar todo”.⁴⁵³ Este episodio aparece ficcionalizado en uno de sus libros de artista (Ilustración 32). En la imagen, Fragilina se encuentra sentada en el escritorio llenando sobres que se apilan en el suelo mientras Onofrio descansa tranquilo. Este detalle de Onofrio con los brazos cruzados en la nuca, acostado en la cama de la habitación, no se reproduce en el texto escrito y presenta una imagen menos romantizada que la del encuentro entre Fragilina y Onofrio. Además de estas tareas, Yente llevó el archivo de Del Prete,⁴⁵⁴ escribió ensayos y cartas acerca de su obra y trayectoria.⁴⁵⁵ Su

⁴⁵¹ Lauría; Lauría, *Yente*; García, “Yente-Del Prete: vida venturosa”; Rossi, “El archivo Yente”.

⁴⁵² Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*, 34.

⁴⁵³ Yente, 35.

⁴⁵⁴ Por un estudio de esta labor documental, ver Rossi, “El archivo Yente”.

labor fue tan constante que la producción de él es impensable sin considerar el sistema de apoyo doméstico y profesional por parte de Yente.⁴⁵⁶

Posteriormente, estas dinámicas en la pareja aparecieron en una entrevista. “¿Es muy difícil vivir con un artista?” le preguntaron a Yente. “(Vacila). Sí, porque está exclusivamente dedicado al arte y subordina todo a una sola dirección, incluso la vida familiar, las distracciones, los viajes. Pero también tiene sus ventajas”.⁴⁵⁷ A su vez, Del Prete hizo alusión a esta dinámica. “A mí solo me interesa trabajar”, dijo sin culpas.⁴⁵⁸ Luego, describió cómo él trabajaba mientras Yente estaba en la casa.⁴⁵⁹ Del Prete se desempeñaba como diagramador y fotógrafo de una revista en el Ministerio de Agricultura, por lo que no pudo dedicarse de manera exclusiva al arte.⁴⁶⁰ De todos modos, estos indicios apuntan a que había asimetrías en el uso del tiempo de la pareja.

Estas desigualdades en la distribución de tareas y en el uso del tiempo no eran excepcionales; respondían a un contexto social donde eran la norma. En un ensayo sobre la artista en el catálogo de la exhibición *Yente/Prati*, Lauría ha sugerido que la artista “escogió un papel secundario respecto de la carrera de Del Prete, porque consideraba de menor importancia la visibilidad y repercusión de su trabajo”,⁴⁶¹ sin brindar un contexto de las trayectorias y fortunas críticas de otras mujeres artistas del período. En especial no tiene en cuenta que no fue la única mujer de su época que consideró que la carrera de su par varón era más importante que la propia. En este sentido, la curaduría de *Vida venturosa* profundizó en las complejidades del contexto para comprender el espacio de decisión que tuvo Yente.⁴⁶² En Argentina, durante la década de 1940, aun cuando había mujeres que trabajaban de forma remunerada fuera de sus hogares, el rol esperado de una esposa era el de acompañar y no opacar a su marido; tener un papel secundario era una trayectoria común en la vida de las mujeres. Como tantas otras de su generación, Yente colocó la carrera profesional de su marido por encima de la propia.

Este uso dispar del tiempo limitó su labor artística. La pareja viajaba en función de desarrollar la carrera artística de Del Prete, y pasaron largas estancias en Europa, donde por

⁴⁵⁵ Ver Santiago Villanueva, ed., *Del Prete: pintura montada primicia* (Buenos Aires: Galería Van Riel, 1962); Yente, “Trayectoria artística”, en *Juan Del Prete: retrospectiva 1927-1974* (Buenos Aires: LAASA, 1974); Yente, *Obras destruidas de Del Prete* (Buenos Aires: edición de la autora, 1971).

⁴⁵⁶ García, “Yente-Del Prete: vida venturosa”, 13–14.

⁴⁵⁷ María Esther Vázquez, “Juan Del Prete: el arte, el único camino”, *La Nación*, 9 de octubre de 1977.

⁴⁵⁸ Vázquez.

⁴⁵⁹ Vázquez.

⁴⁶⁰ Vázquez; Ferrero, “Juan Del Prete: la soledad de un pionero”.

⁴⁶¹ Lauría, “Yente. Una pionera en los márgenes”, 17.

⁴⁶² García, “Yente-Del Prete: vida venturosa”.

épocas solo él tuvo un taller. La anécdota cuenta que, en Génova, en los 60, el espacio de trabajo de Yente fue la mesa de luz de la habitación que compartían.⁴⁶³ Ella misma relataba:

También yo me puse a hacer algo, en ese ambiente de trabajo. Entusiasmada con los brillantes colores de los papeles de envases y con la cantidad de fósforos de madera quemados que Del Prete iba dejando de su continuo encender y apagar su pipa, realicé una serie de “collages”.⁴⁶⁴

Con este relato se entiende que la obra de Yente adoleció de no tener, como diría Virginia Woolf, su “cuarto propio”, pero, al mismo tiempo, la artista hizo de ese margen donde se encontraba un lugar artísticamente productivo. Incluso en ese lugar secundario, en el que reutilizaba los desechos de su marido, Yente creaba.

En uno de los collages realizados en ese período, *La caccia* (La caza), la artista profundizó en una exploración de la imagen de los cuerpos de las mujeres jóvenes (Ilustración 34).⁴⁶⁵ La fragmentación de los cuerpos acentúa una sensación de anonimato, de modelo femenino genérico, de lo desechable, de lo reemplazable de estas mujeres. La joven de la parte inferior izquierda tiene un corte de pelo que comparte con las imágenes de dos mujeres. Rostros, piernas y manos de mujeres se encuentran dispersos por toda la composición junto con imágenes fragmentadas de gatos. ¿Podría ser esto un juego de palabras entre el maquillaje “ojo de gato” y los felinos? ¿Están estas mujeres a la caza? ¿O son los hombres los están cazando, como podría indicar la imagen de un hombre sosteniendo un rifle? Yente parece poner en tensión el estatus de las mujeres jóvenes en los medios y la sociedad, mientras que ella misma ya no disfrutaba ni sufría ser una mujer joven.

Hasta los 80, esta polifacética artista exploró tanto la abstracción como la figuración, una amplia variedad de medios como escultura, tapices, libros de artista, collage, obra sobre papel; y materiales como basura, envoltorios, fósforos usados y telgopor. Una de estas obras es el *Tapiz N°6*, realizado en 1958, un momento, como se desarrollará en los siguientes capítulos, dominado por el informalismo. Abundaron las abstracciones gestuales donde la mancha chorreada de pintura fue protagonista en un gesto de libertad del artista con el lienzo. Se lo podría considerar, especialmente en diálogo con la obra del norteamericano Jackson Pollock, cuyos drip paintings se convirtieron en el símbolo del arte de posguerra. Yente, en este textil consiguió el mismo efecto formal que algunos de sus pares informalistas, pero mediante el despliegue de técnicas como el bordado –históricamente asociadas a las mujeres–

⁴⁶³ Lilita Crenovich, en conversación con la autora.

⁴⁶⁴ Yente, *Obras destruidas de Del Prete*, 14.

⁴⁶⁵ Ayelen Paganelli, “Aging and Images of Youth: Yente’s Collages”, accedido 19 de agosto de 2023, <http://cah.wnks.uw.edu.pl/aging-and-images-of-youth-yentes-collages/>.

que requieren de constante y precisa atención para visualmente sugerir pintura.⁴⁶⁶ Se trata de una obra que, pícaramente, erode mediante su técnica, las ideas asociadas a este tipo de producción como la virilidad volcada sobre la obra (Ilustración 35).

Vale la pena atender a la inscripción de Yente en la historia del arte, y especialmente al acto destructivo de su producción temprana. Es indiscutible que el mundo del arte y, en particular, la escritura de la historia del arte fueron espacios que ejercieron una importante violencia simbólica sobre las mujeres.⁴⁶⁷ No sorprende que, de la pareja, Del Prete sea quien más produjo y exhibió consistentemente, y quien, en vida, obtuvo mayor reconocimiento en el campo artístico local. Es menester recordar que la valoración de Yente data de hace relativamente poco tiempo.

La inscripción de los actos destructivos de esta pareja en la historia del arte también fue desigual. Aun cuando la destrucción es una constante en la vida de los artistas, en el caso de Del Prete esta ha sido leída de manera heroica. Ya en 1962 exhibió en la Galería Van Riel bajo el concepto de “pintura montada”, obra realizada a partir de otras que había destruido.⁴⁶⁸ Luego, en 1971, la pareja publicó un libro entero pertinentemente llamado *Obras destruidas de Del Prete*, cuyo enfoque era celebrar la recuperación de la obra perdida del artista a partir del registro fotográfico que el libro desplegaba. El rol de la destrucción en su producción continúa siendo comentado como un potente acto creativo.⁴⁶⁹

En el ensayo que escribió para ese libro, la artista develó que su marido comenzó a fotografiar sus trabajos en 1932, es decir, varios años antes de que se conocieran.⁴⁷⁰ Esto quiere decir que la posibilidad de tomar imágenes de su producción temprana había existido, y sin embargo esta no fue registrada. En el texto Yente no mencionó la destrucción de su propia obra; no obstante, ese mismo año, 1971, aplicó una mirada retrospectiva al encuentro que habían tenido décadas atrás:

Pese a la gran sacudida que traía al suelo lo hecho durante los últimos tres años de trabajo, sentí un gran agradecimiento por su sinceridad y porque a través de lo que iba

⁴⁶⁶ Lauría, *Yente*, 10.

⁴⁶⁷ La ley 26.485, de “Protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales”, nombra distintos tipos de violencia de género: física, psicológica, sexual, económica y patrimonial, y simbólica: “la que a través de patrones estereotipados, mensajes, valores, íconos o signos transmite y reproduce dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones sociales, naturalizando la subordinación de la mujer en la sociedad”.

⁴⁶⁸ Yente, *Obras destruidas de Del Prete*, 12.

⁴⁶⁹ Una exhibición de la obra de Del Prete en la galería Roldán Moderno llevó el nombre de Pintura Montada Primicia en alusión a esa producción. Al respecto, ver los ensayos de Santiago Villanueva y Sofía Dourron en Santiago Villanueva, ed., *Juan Del Prete: Pintura Montada Primicia* (Buenos Aires: Roldán Moderno, 2020).

⁴⁷⁰ Yente, *Obras destruidas de Del Prete*, 10.

destruyendo iba abriéndose un nuevo camino, sentí un nuevo empuje y entusiasmo. Y aunque Del Prete temiera que su brusca sinceridad hiciera tambalear nuestra comenzada relación, fue todo lo contrario. Tiempo después, consolidada nuestra amistad, destruimos entre los dos toda esa serie que representaba años de labor y me sentí aliviada por ello.⁴⁷¹

Hizo esta reflexión cuando la pareja se encontraba haciendo un esfuerzo de recuperación visual de la obra de él. Posiblemente, esto volvió evidente que Yente no poseía registro de su propia obra destruida; un libro similar al de su esposo hubiese sido de imposible realización, ya que no existían imágenes de su obra. Tanto al aceptar la visión de Del Prete de la necesidad de destruir su obra como al efectivamente proceder a destruirla, Yente da cuenta de una naturalización de la devaluación de su tiempo y su trabajo. Sin embargo, expresa haber sentido agradecimiento y alivio. No es posible deslindar este acto destructivo del inicio una relación que también la conduciría por nuevos rumbos en el arte. Llevaron a cabo esa destrucción de obra casi como embarcándose en un camino que seguirían toda la vida.

En Argentina, la producción de Del Prete ingresó a los acervos de importantes museos argentinos prontamente; estos incrementaron la diversidad de obras de distintas etapas de su trayectoria gracias a las donaciones que Yente realizó a finales de los 80.⁴⁷² Entre ellas se encuentra *Desnudo acostado*, una pintura de Del Prete de 1941 cuyo tema es un tradicional desnudo del cuerpo idealizado de una mujer (Ilustración 36). El rostro, y en especial el cabello ondulado, resultan idénticos a los de un retrato de Yente pintado ese mismo año por Del Prete, por lo que se deduce que la artista fue la referencia para ambas obras. Al incorporar esta pintura a su acervo, el MNBA se hizo de una pieza que da testimonio de la pareja y alude a la presencia de Yente en la vida y obra de Del Prete, pero no adquirió ningún trabajo de ella.⁴⁷³ La historia de esta pintura revela las desigualdades entre varones y mujeres que se replicaron en el medio artístico: Yente ingresó al museo no como artista, sino como la imagen de una mujer desnuda, en una situación recurrente en las instituciones de arte.⁴⁷⁴

La vida que tuvo una fotografía de la pareja revela los vaivenes en el reconocimiento de la artista. En la exposición de Del Prete de 1949 en la galería Cavalotti, se tomó una

⁴⁷¹ Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*, 28.

⁴⁷² Ya en los años 20, una pintura de Del Prete ingresó al Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Después de que él murió, Yente donó más de veinte obras del artista al MNBA, al MM y al Sívori. En el caso de los dos últimos, la donación incluyó también obras de Yente. De hecho, la artista ingresó al Sívori solo gracias a esas donaciones.

⁴⁷³ Hasta la fecha, el MNBA no posee obra de Yente.

⁴⁷⁴ Ver la obra de las Guerrilla Girls *Do women have to be naked to enter the Met Museum?* (¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar al Museo Metropolitano?), 1989 <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>.

fotografía de ambos (Ilustración 37). Del Prete se encuentra hacia el centro de la imagen con las piernas cruzadas, con un cigarrillo en la boca y algo en las manos, lo que pareciera ser un encendedor, se lo ve cómodo. Mientras, a Yente se la ve inclinando levemente la cabeza sobre la pared, sin tapar la pintura entre la pareja, con sus brazos y piernas sobre sí, pero con su cuerpo cortado por la toma de la fotografía. Se la ve acercándose al centro como para mantenerse dentro de la fotografía. En *Obras destruidas de Del Prete* de 1971, una de las imágenes que ilustra la publicación lo presenta a él junto a la pintura en la sala pero la fotografía se reprodujo solo parcialmente, es decir que para la publicación del libro se efectuó un recorte que eliminó a Yente (Ilustración 38). Nuevamente, en un libro de 2019, esta fotografía con un encuadre intervenido que la excluye continúa circulando, reproduciendo inadvertidamente relatos que borran la presencia de las mujeres en la historia del arte (Ilustración 38).

Tras este análisis del derrotero de la fotografía, originalmente publicado en mi tesis de maestría, la imagen fue incorporada a la tapa del catálogo de la exhibición *Yente Del Prete: vida venturosa* curada por García en MALBA en 2022, demostrando la sinergia de las investigaciones feministas para replantear las narraciones canónicas (Ilustración 38).⁴⁷⁵ En ese relato curatorial centrado en el diálogo creativo de la pareja, se eligió esta fotografía ilustrando tanto el lugar orquestal del arte en la vida de ambas, como el esfuerzo de recuperación de Yente en la historia del arte argentino. A su vez, esa exposición se inscribe en una tendencia más amplia de recalibrar los relatos institucionales de la abstracción. En mayo de 2023 el *Tapiz N°6* de Yente se encuentra colgado en el MoMA, al lado de la pintura *Number 1A* de Jackson Pollock, y de lado con una pintura de Lee Krasner, la artista que, esposa y viuda de Pollock, afrontó un complejo recorrido hacia el reconocimiento artístico (Ilustración 39).⁴⁷⁶ El museo neoyorquino ubicó así, a Yente como una exponente de la abstracción a nivel global.

En cuanto a su disidencia con las agrupaciones de vanguardias la libertad entre las tendencias figurativas y abstractas a lo largo de las décadas, vislumbrada ya desde *Las*

⁴⁷⁵ Pagnanelli, “Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)”, 112.

⁴⁷⁶ La obra y las miradas sobre su reconocimiento en el campo han sido objeto de un gran número de estudios, por alguno de ellos, ver Anne M. Wagner, “Lee Krasner as L.K.”, *Representations* 25 (1 de enero de 1989): 42–57; Anna C. Chave, “Pollock and Krasner: Script and Postscript”, *Res: Anthropology and Aesthetics* 24 (septiembre de 1993): 95–111; Ann Gibson, “Lee Krasner and Women’s Innovations in American Abstract Painting”, *Woman’s Art Journal* 28, n° 2 (2007): 11–19; Joan Marter, “Negotiating Abstraction: Lee Krasner, Mercedes Carles Matter and the Hofmann Years”, *Woman’s Art Journal* 28, n° 2 (2007): 35–39; Joan M. Marter, “Missing in Action: Abstract Expressionist Women”, en *Women of Abstract Expressionism* (New Haven: In association with Yale University Press, 2016).

muchachas, fue un aspecto que caracterizó su obra y que la diferenció de la producción estrictamente no figurativa de los grupos de abstracción como Madí, la AACI y Perceptismo.⁴⁷⁷ Desarrolló obras abstractas en relativa soledad hasta mediados de la década del 40, cuando una nueva generación de artistas tomó la abstracción como bandera de una nueva vanguardia. Con Del Prete, no se alinearon con ninguno de los grupos aunque en ocasiones exhibieron con ellos.⁴⁷⁸ En 1945, Yente tuvo una exhibición individual de sus pinturas en la galería Müller;⁴⁷⁹ el mismo año cuando los artistas inversionistas recién expusieron en casas particulares como en la de Grete Stern, con quien compartió ser un poco mayor en edad y el mantenerse por fuera de las agrupaciones abstractas que habían surgido.

En este sentido, García, en el ensayo que abre el catálogo de *Yente-Del Prete: Vida venturosa* e introduce la curaduría de la exhibición –que se aleja de relatos individuales que giran sobre la figura de un artista varón–; da cuenta de la distancia que tuvieron con las agrupaciones de los 40, principalmente por su acercamiento al arte, en sus investigaciones cromáticas, sobre el soporte, la materialidad y la factura de sus obras.⁴⁸⁰ Comenta que la escena del 40 era un ambiente hostil, donde, como se describió en el capítulo anterior, primaba el ser polémicos de los artistas varones. Sugiere que Yente se mantuvo al margen debido a la actitud belicosa de los varones ya que sus valores pacifistas, que cultivó en el estudio de la filosofía, la alejarían, por principio, de los ambientes competitivos.⁴⁸¹

Por su parte, Pérez-Barreiro en otro ensayo en ese catálogo sugirió que la pareja actuó como un espiral en vez del avance lineal que implica el concepto de vanguardia.⁴⁸² Así, su exploración espiralada, les permitía búsquedas heterodoxas en los materiales y estilos que, necesariamente, les alejaban de las rígidas agrupaciones de vanguardia, cerradas en sus exclusivas investigaciones, y, por defecto, les alejaron de los posteriores relatos sobre este período.⁴⁸³ El historiador, entonces, ubicó la disidencia de la pareja a los grupos de abstracción, principalmente motivada por sus diferencias de personalidad y por su compromiso con su propia libertad artística.

Ambos trabajos, entonces, en parte explicaron la disidencia a los grupos por parte de Yente (y la de Del Prete) en torno a diferencias artísticas. García también mencionó las

⁴⁷⁷ García, “Yente-Del Prete: vida venturosa”.

⁴⁷⁸ Ferrero, “Juan Del Prete: la soledad de un pionero”, 30.

⁴⁷⁹ *Eugenia Crenovich (Yente)* (Buenos Aires: Galería Müller, 1945).

⁴⁸⁰ García, “Yente-Del Prete: vida venturosa”, 15–16.

⁴⁸¹ García, 16, 19.

⁴⁸² Pérez-Barreiro, “Una cierta falta de coherencia”, 53.

⁴⁸³ Pérez-Barreiro, 53–55.

dinámicas generizadas de la socialidad de la escena y cómo Yente se autopercibía pacifista y “Fragilina” en sus libros de artista. Se sugiere aquí que la agencia de Yente no radica, únicamente, en sus posibles motivos filosóficos para no querer estar en un ambiente belicoso; sino, precisamente, en tomar la decisión frente a ese ambiente hostil, de no permanecer allí. Las mujeres, como ha dado cuenta la historia feminista, fueron encontrando nichos de acción donde ejercer con libertad y sin la aplastante mirada competitiva de los varones, sin que esto signifique desestimar lo hostiles que pudieron haber sido esos espacios artísticos. Fue la violencia de los espacios lo que, en cierta medida, motivó el corrimiento de la escena.

En este sentido, es indispensable recordar que el espacio en los grupos fue acaparado por los varones. En ese contexto se pueden leer las actuaciones de las mujeres y dar sentido a las motivaciones para no formar parte de ellos. Para Yente, el espacio junto a Del Prete, en el que podía producir arte resultó más ameno para su desarrollo artístico. En el caso de Grete Stern, pareciera que eludió la necesidad de agruparse por haber sido ella una referencia de las vanguardias europeas, trayendo consigo capital simbólico para sustentar su lugar en el medio. Germaine Derbecq tampoco tuvo el impulso de unirse a las agrupaciones, quizás gracias a esa experiencias en su país de origen que la imbuyeron de suficiente capital simbólico como para desarrollarse profesionalmente en Buenos Aires. En las disidencias a las agrupaciones es posible observar las intervenciones múltiples de las mujeres en la abstracción.

Podría pensarse que las mujeres avanzaron los diálogos disciplinares del modernismo en nuestro país. Resuena en todos los casos mencionados que estas mujeres fueron reconocidas por sus pares como sujetas intelectuales: Grete Stern por sus experiencias en la Bauhaus, Germaine Derbecq por las propias en París, Delfina Gálvez Bunge por sus habilidades lingüísticas y Yente por sus aptitudes como escritora y estudios en filosofía. A su vez, se desarrollaron por fuera de las artes visuales. Derbecq fue tanto artista como crítica y gestora cultural, Gálvez Bunge fue tanto arquitecta como traductora, Grete Stern fue tanto fotógrafa como agente cultural. Como se desarrollará a continuación, varias mujeres participaron de Madí como bailarinas, Matilde Werbin participó de la AACI desde la música y Diyi Laañ desde la literatura. Una vez que se corre el foco de las artes plásticas, aparece un entramado de mujeres inventando modos de pensar la abstracción.

Disidencias a las artes visuales: danza, literatura y música (Renate Schottelius, Paulina Ossona, Diyi Laañ y Matilde Werbin)

Volviendo a la imagen de la exhibición en la casa de Grete Stern en 1945 (Ilustración 21), se ve en el centro, a la izquierda, a Matilde Werbin.⁴⁸⁴ Luego, cuando se reprodujo la imagen en el libro *Arte Madí*, fue una de las pocas mujeres señaladas con su nombre; ubicada entre Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin, ambos también etiquetados (Ilustración 22). De hecho, fue la única mujer madre que aparece retratada en la fotografía alzando a su pequeño hijo, Arturo Lozza. Una figura clave de la vanguardia invencionista, Werbin ha sido soslayada en las historias de la vanguardia, y, una atención a su actuación dentro de esa escena del arte revelará aspectos de la socialidad que allí se mantuvo.

Las artes visuales fueron la base de las agrupaciones de vanguardia del período, no obstante, estas también cobijaron diversas prácticas artísticas. Las páginas de sus revistas y los documentos sobre sus eventos y veladas dan cuenta de los diálogos multidisciplinares que acuñaron. Es precisamente allí, en las artes que no fueron troncales a las propuestas de las vanguardias que dominaron los varones, donde se encuentra un número de mujeres. Se trata de mujeres que escribieron poesía y prosa, mujeres que experimentaron con lo sonoro de formas paralelas a la no figuración visual y que mediante la danza no solo lograron ser parte de las agrupaciones, sino que, sin prestarle atención a ellas, no es posible comprender los desarrollos de los grupos. Su estudio indica cómo aquello que sucedió en disciplinas que no fueron las artes visuales configuró la vanguardia y cómo las mujeres contribuyeron a la escena del arte desde esas áreas. Algunas de ellas, como Matilde Werbin y Diyi Laañ, lograron publicar sus reflexiones teóricas en revistas.

Esta sección, entonces, se detiene en mujeres que estuvieron presentes en Madí y la AACI, analizando las intervenciones y exploraciones que llevaron a cabo, notando la socialidad de la que dan cuenta sus trayectorias, y, especialmente, señalando cómo fueron fundamentales para configurar la manera en la que se escribió sobre las agrupaciones. Se examinan las intervenciones de las ya mencionadas Matilde Werbin y Diyi Laañ, además de las bailarinas madí Renate Schottelius y Paulina Ossona. Se argumenta que, al poner el foco en las mujeres disidiendo de las artes visuales, se encuentran las formas en las que dieron forma a la escena del arte abstracto.

⁴⁸⁴ Schmidberg era su apellido paterno, Werbin, el materno, Maldonado era el apellido paterno de Edgar Bayley (quien usaba su apellido materno), “Partida de matrimonio de Raúl Elbio Lozza con Matilde Schimidberg” (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1937).

Tras la exhibición de 1945 en la que se tomó la fotografía, Werbin se dedicó a las exploraciones musicales como parte de la AACI. Nacida el 30 de noviembre de 1920 en Moises Ville, Santa Fe, Argentina (Ilustración 40).⁴⁸⁵ Creció en Sunchales, provincia de Santa Fe y narró varias escenas de su infancia y adolescencia en el seno de una familia judía de inmigrantes del Este de Europa en un libro publicado recién en 2004, el cual también incluyó algunos poemas tardíos.⁴⁸⁶ Fue alumna en una escuela primaria donde dio sus primeros pasos como maestra Olga Cossettini, quien se convertiría en una eminencia de las nuevas pedagogías en Argentina.⁴⁸⁷ Luego, se asentó en Buenos Aires junto a su familia.⁴⁸⁸ En 1937, con tan solo dieciséis años, se casó con el artista Raúl Lozza.⁴⁸⁹

Este vínculo fue clave en su participación en el invencionismo ya que su pareja, también era miembro de la AACI. Este era un grupo cuya conformación fue estructurada pero cambiante y donde participaron pocas mujeres. De hecho, tuvieron una presencia numérica bastante menor que en Madí, la agrupación conformada por un amplio número de artistas e intelectuales reunidos alrededor de la figura de Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin.

En agosto de 1946 había catorce varones en la AACI –entre ellos, Edgar Bayley, Tomás Maldonado, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Claudio Girola, Enio Iommi, Jorge Souza, Alberto Molenberg, Oscar Núñez, Rembrandt van Dyck Lozza, y Rafael Obdulio Lozza– y tan solo dos mujeres: Lidy Prati y Werbin, indicando que estuvo tempranamente presente.⁴⁹⁰ Hacia 1948, el número de mujeres ascendió a tres (y doce artistas varones) gracias a la incorporación de Nélide Fedullo, siendo ese el pico de participación de mujeres.⁴⁹¹ Werbin fue la única de las tres mujeres que no era artista plástica.⁴⁹²

En esos años, las tres estaban en pareja con varones de la AACI: Lidy Prati con Tomás Maldonado, Nélide Fedullo con Jorge Souza y Matilde Werbin con Raúl Lozza y, luego con Edgar Bayley. Por este motivo es posible discernir que, a pesar de la actuación de estas mujeres en la escena, evidentemente, estar vinculadas a figuras varones jugó un rol en que hayan estado en la AACI. La homosocialidad entre varones de la escena se percibe tanto

⁴⁸⁵ Falleció en 2005 en Buenos Aires.

⁴⁸⁶ Werbin, *Un piano para malota*.

⁴⁸⁷ Werbin menciona que Cossettini fue su maestra en uno de sus relatos, ver Werbin, 18; “Olga es nombrada Profesora de la Escuela de Rafaela. Santa Fe”, 1926, Archivo Pedagógico “Olga y Leticia Cossettini”.

⁴⁸⁸ Werbin, *Un piano para malota*, 31.

⁴⁸⁹ “Partido de matrimonio de Raúl Elbio Lozza con Matilde Schimidberg”.

⁴⁹⁰ “Arte Concreto-Invención”, 1946, 16.

⁴⁹¹ “Estatuto de la Asociación Arte Concreto-Invención”, agosto de 1946, Archivo Lidy Prati, gentileza de María Amalia García.

⁴⁹² Incluso firmó el estatuto de la Asociación en 1948, “Estatuto de la Asociación Arte Concreto-Invención”.

en términos numéricos como en esta dinámica generizada en la que sólo consiguieron ser parte aquellas mujeres vinculadas sexoafectivamente con varones de la AACI.

Algunos de los pocos registros fotográficos de la escena encuentran a Werbin en comidas con otros participantes de la agrupación. Tal es el caso de la Ilustración 41, donde, sentada entre varios muchachos, es la única que mira directo a la cámara mientras sonríe y sostiene un cigarrillo en la mano. La fotografía presenta un momento casual con una composición diagonal donde la mesa está repleta de vasos y pingüinos, con el mantel y las servilletas manchados y platos a medio terminar. Llevando la mirada hacia la derecha aparece Lidy Prati en un encuadre que corta a la mitad su cara. Dos de las mujeres de la AACI aparecen en este registro de la socialidad cotidiana de la agrupación. Así como también aparece Werbin (la segunda desde el centro a la derecha en la Ilustración 42) de nuevo en una fotografía de una comida con Nélica Fedullo, la otra artista de la AACI, que está sentada a dos asientos hacia la derecha. Estas imágenes permiten tener visos de la socialidad de la AACI, de la que Werbin, Prati y Fedullo formaban parte.

Una dimensión poco atendida en la disciplina es la socialidad y fue crucial para los desarrollos artísticos. En este sentido, es importante destacar un hecho en cuanto a la historia de la AACI y el origen de Perceptismo. Werbin, que estaba casada con Lozza y tenían un hijo, comenzó una relación con Bayley, quien también formaba parte de la AACI. Esto ocasionó que se desarme el matrimonio Lozza-Werbin. Simultáneamente, Lozza y sus dos hermanos se retiraron de la AACI conformando Perceptismo. Aunque Raúl Lozza ha indicado que tuvo diferencias artísticas con la AACI, ya desde finales de la década de 1990 se ha observado que la desvinculación de los hermanos Lozza se dio debido a motivos personales que hicieron imposible la convivencia en grupo.⁴⁹³ Dado que la AACI se conformaba en tanto núcleo social, como dan cuenta las fotografías de las comidas, y no meramente de intercambio artístico, es comprensible que esta separación romántica haya generado la ruptura de ese núcleo social. A pesar de que la historiografía del arte abstracto ha otorgado un lugar minúsculo a Werbin, reducida a algunas pocas menciones, su decisión del orden de la vida privada de tomar a Edgar Bayley como pareja desencadenó la escisión de los hermanos Lozza de la Asociación y reconfiguró la escena.

Durante el período en el que estuvieron activos los grupos de abstracción, Werbin fue, hasta donde ha sido posible reconstruir, la única mujer que llevó a cabo exploraciones

⁴⁹³ Adriana Lauría, “Cronología biográfica y artística”, en *Raúl Lozza : retrospectiva 1939-1997* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1997), 21.

musicales dentro de la AACI.⁴⁹⁴ Desde pequeña había tomado lecciones de piano por lo que hacia mediados de la década de 1940, se consideraba pianista y compositora. Su perfil musical la dotó de las herramientas para impulsar composiciones atonales y dodecafónicas. Este último, un método originalmente propuesto por el influyente compositor de origen austriaco Arnold Schoenberg, trataba de obras construidas a partir de un alejamiento deliberado de las convenciones de la música occidental.⁴⁹⁵ Si bien no han sobrevivido anotaciones contemporáneas de la música escrita por Werbin, se destacó su labor en la revista *Arte Concreto-Invencción* de 1946.⁴⁹⁶ Acompañado por una fotografía y una reproducción de una obra de Tomás Maldonado, se publicó el artículo titulado “Hacia una música invencionista” firmado por Raúl Lozza, su entonces marido (Ilustración 43).⁴⁹⁷ Luego de explicitar cómo el tiempo de la música representativa se había terminado, en el tono de manifiesto que recorría la revista, Lozza indicaba que “La práctica invencionista llevada a cabo por nuestra compositora Matilde Werbin ha impuesto también un desarrollo extraordinario en la escritura musical”.⁴⁹⁸ Resulta, entonces, la única mencionada en este artículo como representante de las búsquedas de la AACI en el plano de la música.

Ha sido destacada la amplia producción programática dentro de las revistas de abstracción de los grupos de vanguardia rioplatenses; no obstante, hubo pocos textos teóricos escritos por mujeres publicados en alguna de esas revistas.⁴⁹⁹ En su mayoría se publicaron textos escritos por varones,⁵⁰⁰ pero, eso no significa, necesariamente, que no hayan existido textos programáticos escritos por mujeres. En este caso, la AACI tuvo, de forma oficial, únicamente dos publicaciones; y cabe destacar que Werbin no publicó su pensamiento en torno a lo musical en ninguna de ellas. En cambio, publicó su texto reflexivo en 1948, en la revista *Contemporánea. La revolución en el arte* publicada entre 1948 y 1950, dirigida por Juan Jacobo Bajarlía –poeta parte de la socialidad de la AACI sin participar de manera formal, a quien hasta se lo puede ver en la mesa de la comida en la casa del artista Juan Melé

⁴⁹⁴ En *Arte madí* 4 (1950) se publicaron dos partituras de la compositora brasileña Nininha Gregori. Esta parece haber sido su única participación, ver Nininha Gregori, “Dos piezas madí para piano -1950”, *Arte Madí Universal*, 1950.

⁴⁹⁵ Por un acercamiento a las principales figuras de la música invencionista, ver Rossi, “Vanguardia concreta rioplatense: acerca del arte concreto y la música”.

⁴⁹⁶ “Arte Concreto-Invencción”, 11.

⁴⁹⁷ Raúl Lozza, “Hacia una música invencionista”, *Arte Concreto-Invencción*, n° 1 (1946); Por una lectura del texto de Lozza, ver Alberro, *Abstraction in Reverse*, 50–51.

⁴⁹⁸ Lozza, “Hacia una música invencionista”.

⁴⁹⁹ Dolinko y García, “Círculo de revistas”.

⁵⁰⁰ Pagnanelli, “Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)”.

(Ilustración 42).⁵⁰¹ El primer número, de agosto de 1948, incluyó varias reproducciones de obras de Yente, Maldonado, Melé, Arden Quin, y Blaszkó. De este modo, *Contemporánea* aglutinó en una misma revista diversas líneas investigativas abstractas.

El ensayo de Werbin fue “Fundamentos para una música elementarista”.⁵⁰² La historiadora del arte Cristina Rossi lo ha señalado como uno de los textos centrales en cuanto a los vínculos entre música y el invencionismo, colocando a la compositora junto a figuras como Juan Carlos Paz, Esteban Eitler y Hans-Joachim Koellreutter, quienes fueron esenciales en los desarrollos musicales del momento.⁵⁰³ La pianista inició su ensayo aprobando el docetonalismo como forma de liberarse de la composición clásica y de soltar a la música de su relación con la representación; hizo un claro paralelismo entre este quiebre y el de lo visual promovido por la AACI.⁵⁰⁴ De hecho, el texto se encontraba rodeado de información relacionada a las artes plásticas: las reproducciones de obras de Melé, *Invención 110*, y de José Mimó Mena, *Abstracción*, con unas brevísimas reseñas de exhibiciones de Alberto Molenberg, del Primer Salón Argentino de Nuevas Realidades, y de Juan Melé, Gregorio Vardánega y Virgilio Villalba (Ilustración 44). Werbin explicitó los vínculos de su música con las artes plásticas, “Como en la pintura más avanzada de los últimos tiempos, los nuevos músicos no realizan sus composiciones de afuera hacia adentro, sino en sentido absolutamente contrario”.⁵⁰⁵ De esta manera, describió el proceso creativo de la música elementarista en tándem a las búsquedas plásticas de la AACI.

Se diferenció de las tendencias musicales del momento. Explicó en extenso a qué se refería por representación en el ámbito musical y describió las reglas de la composición tonal a las que consideraba particularmente rígidas. Continuó con una crítica al “músico moderno” al cual juzgó por todavía caer en la representación al acudir a la verticalidad (simultaneidad) de los sonidos en sus obras. Así, lograba separarse de las líneas musicales novedosas del momento y cercanas a los grupos invencionistas. Su propuesta de una música elementarista consistía en dar un paso más allá que el que tomaron el docetonalismo y la música moderna para librarse de todo vestigio de la composición clásica occidental. Con ánimo de manifiesto, Werbin afirmó que “este es el camino para asegurar, en nuestros días, una música real y concreta, acorde con el magnífico poder inventivo del hombre” estableciendo así los

⁵⁰¹ Barisone, *Experimentos poéticos opacos*, 149.

⁵⁰² Matilde Werbin, “Fundamentos para una música elementarista”, *Contemporánea. La revolución en el arte*, n° 1 (1948).

⁵⁰³ Rossi, “Vanguardia concreta rioplatense: acerca del arte concreto y la música”.

⁵⁰⁴ Werbin, “Fundamentos para una música elementarista”.

⁵⁰⁵ Werbin.

lineamientos para una forma de hacer música en las antípodas de las tradicionales reglas compositivas.⁵⁰⁶ Estos nuevos sonidos se alejaban de representar al mundo físico, y le brindaban la posibilidad al artista de utilizar su “criterio inventivo”, aunque paradójicamente, el tipo de composición que Werbin planteaba estaba a su vez regido por nuevas reglas.⁵⁰⁷ Más allá de su innovadora propuesta musical, el tono de manifiesto en el que escribió el breve texto debe ser destacado; la pianista se dirigió hacia el público lector con la misma audacia, confianza y desfachatez con la que escribían sus pares varones en las revistas de vanguardia.

Tras su paso por la AACI, Werbin dejó de abocarse a la música con proyección pública y se desempeñó como profesora particular de piano.⁵⁰⁸ Su hija, Susana Maldonado, relata que continuó toda su vida tocando este instrumento en su hogar.⁵⁰⁹ Werbin fue una de las pocas mujeres de los grupos abstractos que logró publicar sus ideas por escrito, de modo que este acto de publicar el propio pensamiento teórico sobre la abstracción y la música resulta potente. Se apropió del espacio de enunciación de una revista cultural para dar a conocer sus propias ideas haciendo suyo el dispositivo y, aunque no logró hacerse un lugar como pianista en la escena invencionista, encontró en *Contemporánea* un espacio ameno para difundir sus ideas en torno a la música, por fuera de las artes visuales. A su vez, la inclusión de su vida personal al análisis deja al descubierto el peso que los vínculos sociales tuvieron en la AACI y en la conformación de Perceptismo.

Otra artista que logró publicar sus ideas en torno a su práctica creativa, en parte disidente a las artes visuales fue Diyi Laañ. Nació en 1927 en Argentina como Haydee Izcovitz (Ilustración 45).⁵¹⁰ Según relató Gyula Kosice, su marido, se conocieron en la fiesta de fin de año de 1945 en el club húngaro Torekves.⁵¹¹ Dos años después contrajeron

⁵⁰⁶ Matilde Werbin, "Fundamentos para una música elementarista", *Contemporánea: la revolución en el arte* 1, no. 1 (1948): 3.

⁵⁰⁷ Le agradezco a Mariana Álvarez Clemente por sus comentarios sobre la propuesta musical de Werbin.

⁵⁰⁸ Susana Maldonado, octubre de 2020.

⁵⁰⁹ Susana Maldonado, diciembre de 2021.

⁵¹⁰ Florencia Battiti y Cristina Rossi, "Biografía Diyi Laañ", en *Arte abstracto argentino*, ed. Marcelo Eduardo Pacheco, Enrico Crispolti, y Proa Fundación. (Italia: Galleria d'arte moderna e contemporanea di Bergamo; Buenos Aires: Fundación Proa, 2002), 209. Falleció en 2007. Ver también Pagnanelli, "Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)".

⁵¹¹ Kosice, *Kosice*, 24,43; el Club Torekves aparece mencionado en un reporte de la CIA de 1948 relacionado a actividad comunista, ver "Hungarian Communist Activities in Argentina" (CIA, 1948), General CIA Records, CIA, <https://www.cia.gov/readingroom/document/cia-rdp82-00457r001400430005-8>.

matrimonio.⁵¹² Laañ fue parte de Madí con sus experimentaciones bifronte: en la literatura y la plástica. Lamentablemente, sus poemas recién se recopilaron y publicaron en 1997.⁵¹³

Privilegiar la carrera de su marido y desarrollar las tareas de cuidado de sus hijas le significó el fin de su carrera artística. Su trayectoria artística posterior a 1955 fue parecida a la de muchas mujeres de su generación: tras el nacimiento de su segunda hija en 1958, dejó de producir y exhibir obra, aunque continuó con la escritura creativa. Realizó tareas de cuidado varios años sin su marido ya que Kosice vivió en París intermitentemente entre 1957 y 1968.⁵¹⁴ Es claro que la carrera profesional de él y la familia Kosice-Laañ se mantuvieron gracias al trabajo no remunerado de Laañ como cuidadora de las hijas (incluyendo en las estadías de Kosice en el exterior) y como su asistente y representante en Argentina.⁵¹⁵ En una entrevista, Laañ mencionó que luego de esos primeros años de las vanguardias del arte abstracto, se dedicó enteramente a su familia: “Yo en realidad estuve muy participativa en toda la primera época... pero después tuve dos hijas, me tenía que ocupar de las cosas”.⁵¹⁶ El “tenía” de Laañ nos da la pauta de que para ella no era una elección: de las hijas se ocupaba ella y no su marido. La idea de que las mujeres son las encargadas de todas las tareas domésticas y de cuidado de sus hijas se encuentra naturalizada e interiorizada en su discurso.

Tras dejar su propia producción y abocarse a las tareas de cuidado y a la carrera de su marido, Laañ destacó que ella se sentía presente en las obras de Kosice. Comentó: “Tenemos (con Kosice) una (...) vida en común... yo también soy partícipe aun cuando yo no esté”.⁵¹⁷ Sostiene que su mano, aunque invisible, está presente en la carrera de su marido resignificando así la obra de él como propia. Sin embargo, la autobiografía de Kosice, publicada tras la muerte de Laañ, contiene escasas menciones a la labor creativa de su esposa, aunque sí resaltó cómo ella supeditó sus búsquedas creativas para apuntalar la carrera de él. Según esta entrevista, Laañ parece haber hallado un cierto sentido en el éxito profesional de Kosice cuando continuar su carrera no le fue posible.

A pesar de que Laañ desplegó esa visión en público, pareciera que en el ámbito privado lo vivió de manera más compleja. Como se ha señalado, tras 1958 se dedicó casi exclusivamente a ser el soporte de la vida familiar y profesional de Kosice. Hay hasta una

⁵¹² Kosice, *Kosice*, 43; “Partida de matrimonio de Gyula Kosice con Diyi Laañ (Ferdinand Fallik y Haydee Izcovitz)” (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1947).

⁵¹³ Battiti y Rossi, “Biografía Diyi Laañ”.

⁵¹⁴ Kosice, *Kosice*, 76, 122.

⁵¹⁵ Bertone, “Muchachas de vanguardia”, 61; Kosice, *Kosice*, 122.

⁵¹⁶ Laañ en Bertone, “Muchachas de vanguardia”, 59.

⁵¹⁷ Laañ en Bertone, 60.

fotografía de Laañ realizando estas tareas en el AMK donde en primer plano se ve la figura de un hombre sentado a la mesa (Ilustración 46).⁵¹⁸ En cambio, Laañ aparece parada, bien vestida y, mediante un espejo se ve su mirada directa a la cámara tras, quizás, una cena por una ocasión especial. De la época en la que la familia vivió en París a inicios de los sesenta, Kosice en su autobiografía escribió: “Diyi había pasado de su actividad en Buenos Aires a una dedicación casi exclusiva a su rol de ama de casa. (...) Diyi estaba obligada, por el inclemente invierno, a permanecer casi todo el día en casa. Era ella la que más sufría el cambio de vida”.⁵¹⁹ Aunque lo naturaliza como la única opción para su esposa, reconoce, de alguna manera, el enorme esfuerzo que le significó a ella, al menos en París, ese rol doméstico.

Entre la documentación que se conserva en el AMK –que principalmente refiere a su marido– se halla un escrito de Laañ sin fecha (Ilustración 47). Dado que menciona que vivió en París, se estima que data de 1963 o es posterior a ese año.⁵²⁰ En el texto, Laañ cuestionó las construcciones normativas para las mujeres de su época y las consecuencias que tuvieron en su vida.

Entre los 30 y 40 años, comienzan los problemas. (La mujer) Despierta. Quiere retomar el hilo, volver a ser la COMPAÑERA del esposo, pero el matrimonio, en lugar de diálogo se ha convertido en dos monólogos, solitarios. El esposo comparte sus problemas con la amante, que por lo general se ha realizado vocacionalmente y no sentimentalmente. La esposa se siente frustrada, con angustias y trata de encauzarse fuera del hogar. Es el momento cuando muchas mujeres con suficiente madurez, pueden asumir el rol que como entes actuantes de un país vital y orgánicamente joven. Pero una enorme cantidad desaparece en el anonimato. Las que lo superen han dado el gran salto y han aterrizado bien. De las otras nada sabemos, imaginamos todo.⁵²¹

Este fragmento del manuscrito inédito configura una dura observación de la vida de las mujeres casadas donde pareciera estar hablando sobre su propia experiencia. En 1963 Laañ tenía alrededor de 36 años, exactamente entre 30 y 40 años. Empezó describiendo cómo se desea retomar un vínculo como par de su esposo y mencionó la figura de la amante del marido. Por declaración de Kosice en su autobiografía, él indicó que cuando vivió en París

⁵¹⁸ Le agradezco a María Amalia García por señalarme esta imagen.

⁵¹⁹ Kosice, *Kosice*, 107.

⁵²⁰ Kosice mencionó que Diyi y las niñas se mudaron a finales de 1962, ver Kosice, 103.

⁵²¹ Diyi Laañ, “Manuscrito inédito ‘Iro la mujer quiere vivir con su tiempo’”, c de 1963, Archivo Kosice.

estuvo relacionado con varias mujeres,⁵²² y dijo que se lo confesó –e inmediatamente después destacó el incansable trabajo de Laañ para promover su obra.⁵²³ Se desconoce cuándo lo supo Laañ aunque, si se tiene en cuenta este texto, pareciera que estuvo al tanto al momento de escribirlo. Al final de este fragmento, la escritora trazó indicios del propio deseo de volver a tener una producción creativa propia y las dificultades que eso presentaba.

Se lo puede entender como una lectura de *El segundo sexo* de Beauvoir en clave local. En este texto conceptualmente denso, Laañ comienza comparando a las mujeres francesas con las argentinas generalizando lo que le sucede a “la mujer” en cierto momento; el mismo momento que atravesaba ella. Esta forma de hablar de las mujeres contiene ecos del texto germinal del feminismo publicado en Francia en 1949. En él, Beauvoir analizó las trayectorias de las vidas de las mujeres francesas y su estatus sociocultural generando las bases teóricas para que los movimientos feministas de la segunda mitad del siglo XX pensaran la desigualdad con los hombres. A diferencia de Brasil o EE. UU., este libro fue rápidamente traducido al español en Argentina y circuló ampliamente en los círculos culturales en la década de 1950.⁵²⁴ Laañ residió brevemente en París en 1963 por lo que es posible imaginar que pudo estar en contacto con el libro allí o quizás tuvo acceso a la edición traducida al castellano de 1962 que pareciera haber sido más leída en Buenos Aires que la primera edición de 1954. De hecho, Laañ mencionó explícitamente a la francesa en el manuscrito, dijo “a quién puede interesar que Simone de Beauvoir sea lesbiana. Es de Beauvoir y su talento es lo que da lugar al comentario y nada más”.⁵²⁵ Reivindica la trayectoria y escritura de la filósofa más allá de la discusión sobre su orientación sexual de la

⁵²² Kosice, *Kosice*, 122.

⁵²³ “Diyi había relegado hacía tiempo su propia actividad creativa y se había convertido en mi más eficaz colaboradora. En realidad había tomado como suya la tarea de concreción y difusión de mi obra; funcionábamos como un equipo. Y eso se mantiene inalterable en el correr de los años. No puedo imaginar cómo hubiera hecho para concretar el conjunto de todo lo que emprendí sin su constante energía, esa suerte de ‘rayo que no cesa’, para decirlo con las palabras de Miguel Hernández. Romero Brest, en la conferencia inaugural de la exposición de 1968, dejó constancia irónica de este fervor, cuando al referirse a los trajines inherentes al armado de la misma decía: “Es claro que entre Uds. y yo hay un problema complicado que es la satisfacción de Kosice, y otro mucho más complicado aún que es la satisfacción de la mujer de Kosice”. *Kosice*, 122.

⁵²⁴ Marcela María Alejandra Nari, “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950-1990”, en *El segundo sexo en el Río de la Plata*, ed. Mabel Bellucci y Mariana Smaldone (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea, 2021); Mariana Smaldone y Elisa Pérez Buchelli, “Simone de Beauvoir en el Río de la Plata. Primeras lectoras y sus resignificaciones (1940-1980)”, en *El segundo sexo en el Río de la Plata*, ed. Mabel Bellucci y Mariana Smaldone (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea, 2021); Pablo Ben, “El segundo sexo lésbico. Invisibilización del lesbianismo y visibilización en *El segundo sexo*”, en *El segundo sexo en el Río de la Plata*, ed. Mabel Bellucci y Mariana Smaldone (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea, 2021); Mónica Tarducci, “‘Todas queríamos ser como Simone’: Las primeras lecturas de *El Segundo Sexo* en Argentina”, *Cadernos Pagu*, 3 de febrero de 2020.

⁵²⁵ Laañ, “Manuscrito inédito ‘Iro la mujer quiere vivir con su tiempo’”.

que da cuenta existía. El tema elegido por Laañ, la forma de escribirlo y la mención explícita a Beauvoir permiten afirmar que se trató de una reflexión a partir de su pensamiento teórico.

Al mismo tiempo, cae en cuenta que, tal como ella, muchas otras mujeres debieron haber querido retomar sus carreras y no lo lograron, quedando en el olvido. Mujeres como Laañ se acercaron a la escena pública y no recibieron reconocimiento alguno, salvo unas pocas que “ha(n) llegado a sobresalir no es solamente por talento o inteligencia, sino por voluntad, garra para luchar con dientes y uñas en un ambiente cruel” reflexionó.⁵²⁶ Notaba cómo se toman algunas figuras como, lo que hoy llamaríamos excepcionales, y simultáneamente expresa la pérdida colectiva que constituyen las trayectorias trucas de aquellas que no consiguieron establecerse en la esfera pública. El texto genera un contrapunto con el discurso público de Laañ representando una ventana a su pensamiento sobre el espacio marginal que tenían las mujeres en el medio artístico.

Laañ escribió augurando su propio futuro ya que permanece como una de las figuras del círculo central de los grupos de abstracción menos conocidas. No sólo sus trabajos no fueron públicamente protagónicos como los de su marido en el campo artístico argentino, sino que su propia labor creativa se vio casi completamente interrumpida tras 1958.

De todos modos, es necesario resaltar que el matrimonio Laañ-Kosice posibilitó la publicación de *Arte Madí Universal*. La revista tuvo ocho números y se editó desde 1947 hasta 1954 con una periodicidad anual.⁵²⁷ En una entrevista, la artista y escritora indicó que el dinero que recibieron como obsequio de bodas financió los proyectos artísticos madí, señalando cómo su compromiso y apoyo económico contribuyeron al grupo.⁵²⁸ Laañ encontró cobijo en *Arte Madí Universal*, la revista del grupo que tenía de Kosice como director.

Su obra plástica estuvo presente en los números de la revista, así como también fue exhibida en las exposiciones madí.⁵²⁹ En el segundo número apareció su primera imagen madí, se trató de una imagen a color adherida a la revista con una composición geométrica refiriendo a los principios del marco recortado (Ilustración 49).⁵³⁰ Fue también incluida en

⁵²⁶ Laañ.

⁵²⁷ Los últimos dos números fueron publicados juntos en 1954.

⁵²⁸ Bertone, “Muchachas de vanguardia”, 57.

⁵²⁹ En 1947 Laañ exhibió en el Salón Kraft, en ese mismo año participó de la proyección en color de pinturas en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires. En 1948 fue parte de la “1ra exposición internacional de arte madí” en Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (A.I.A.P.E.), Montevideo. En 1949 exhibió en el 2do Salón Argentino de arte no-figurativo en la Galería Van Riel. Exhibió como parte de Madí en julio de 1953 en la provincia del Chaco y en el Salón La Nueva Generación Plástica Argentina organizado por Jacques Helf. Al siguiente año exhibió en la Casa del Escritor en Buenos Aires y participó de la exposición en Los Independientes.

⁵³⁰ Por un estudio de este tipo de imágenes madí, ver Plante, “Printing Invention: Artwork, Project, or Device”.

otra publicación de pequeño formato que realizó madí siendo esta la única imagen del folleto.⁵³¹ En *Arte Madí* 4 apareció una nueva imagen a color atribuida a Laañ.⁵³² Aunque parte de su obra plástica fue reproducida en la revista, fue como escritora que encontró en *Arte Madí Universal* un lugar ampliamente receptivo. No fue la única escritora, como se mencionó, hubo en Madí otras como Ana María Bay, Mirtha Sessarego y Beatriz Herrera.

Los relatos de Laañ fueron recurrentes en la revista. Ya desde el primer número se publicó un relato de su autoría. En “Un ente está en su lugar” se siguen las aventuras y luchas de INod, continuados en los siguientes números.⁵³³ Se trataba de un texto que lindaba con la ciencia ficción, y comenzaba: “Avanza por la oquedad de la hora en discordia. Anda a rechazos por el recodo incierto, pronto a fluir de los totales sucedidos. Ya emerge concentrado en la pausa de recomienzo, enfilado por múltiplos”.⁵³⁴ Aquí, las oraciones están sintácticamente completas, pero carecen de sentido; una de las principales características de la escritura madí: escribir ocasionando que el significado de las oraciones fugase de cómo se las suele utilizar. De esta manera, la producción literaria de Laañ explotó las posibilidades propuestas por la escritura madí. Su segundo cuerpo de producción escrita fue la poesía, que también tuvo una presencia sostenida en la revista.⁵³⁵ La aparición consistente y con gran espacio dentro de *Arte Madí Universal* da cuenta de que Laañ hizo de esa publicación el hogar de sus relatos.

Logró dar forma a sus ideas sobre la escritura en el último número de 1954. Junto con él, se publicaron varios textos de corte ensayístico.⁵³⁶ En “Prosa y relato” desarrolló los principios de la prosa “inventada” y el relato madí.⁵³⁷ En dos oportunidades refirió a la

⁵³¹ “Madinemsor”, s. f., CSB-CEE (UNSAM)-FE.

⁵³² *Arte Madí Universal*, 1950.

⁵³³ En *Arte Madí Universal* 3 se publicó el relato “Cy -en la tierra de INod-”, en el cuarto número se publicó el relato “INodCY (en el radio de Loch)”, en el quinto número se publicó “INodCY -huésped voluntario-”, en el sexto número se publicó “INodCY” de cuatro páginas de extensión. Finalmente en el número final de *Arte Madí Universal* se publicó “INodCY”, de una extensión de cuatro páginas, junto con algunas reproducciones de obras incluyendo una de la artista de origen rumano, Gina Ionescu.

⁵³⁴ Diyi Laañ, “Un ente está en su lugar”, *Arte Madí Universal*, 1947.

⁵³⁵ Se publicaron poemas suyos en los números 2, 3, 4, 5 y 7-8 como también en el libro *Antología madí*.

⁵³⁶ Varios giraron en torno a las artes plásticas, como un extenso ensayo de Rhod Rothfuss sobre lo decorativo; un breve texto en francés del artista suizo Max Bill, el ya mencionado texto de Bay, y varios textos del propio Kosice (uno firmado con su pseudónimo Rasas Pet). Otros tantos textos versaban sobre disciplinas varias, como un ensayo sobre urbanismo del arquitecto italiano Alberto Sartoris; un ensayo sobre nuevas formas de dramaturgia por M. G. de la Fuente; un texto sobre la inteligencia de Ernesto Daniel Andia y dos textos sobre música, uno por Hans-Joachim Koellreutter y el otro por Herbert Eimert, ambos músicos de origen alemán. Hubo una particular cantidad de textos reflexivos sobre la literatura, entre ellos un texto a doble página que abría la revista del poeta catalán Juan Eduardo Cirlot donde reflexionaba sobre la obra plástica y poética de Kosice; un llamamiento contra la puntuación en la poesía del escritor peruano Alberto Hidalgo; unas breves frases de Juan Jacobo Bajaría y el texto de Diyi Laañ.

⁵³⁷ Diyi Laañ, “Prosa y relato”, *Arte Madí Universal*, 1954.

invención, un concepto fundamental de las investigaciones estéticas de los grupos de abstracción en la segunda mitad del 40. En términos de organización visual sobre la página, el texto juega con una justificación hacia la derecha (Ilustración 50). Comienza con una reflexión en torno a cómo las palabras se encuentran asociadas a la imagen de aquello a lo que describen, por lo que en el relato *madí*, sostenía, se daba un pacto con quien lee con respecto al mundo narrado y al modo en el que es narrado. La concepción de Laañ de la escritura como un acto relacional tiene sus paralelos en obras plásticas contemporáneas de Kosice como *Röyi* donde se incorporaba la posibilidad de movimiento de sus partes, aquella obra tiene el potencial de modificarse dependiendo de quien se encuentre interactuando con ella (Ilustración 5).⁵³⁸ Este aspecto relacionado a una perspectiva que toma en cuenta en un rol más activo a quien lee o a quien interactúa con la obra, en el caso de *Röyi* ha sido ampliamente analizado.⁵³⁹ Se encuentran entonces, algunos paralelos entre las experimentaciones literarias de Laañ y aquellas que llevó a cabo Kosice desde las artes plásticas.

En una síntesis del uso de las palabras y su significado en la prosa *madí*, Laañ indicó en su texto que “La palabra aislada o su acumulación, su sentido propio o figurado carecen por completo de fuerza narrativa (...) Decir cosas no es todavía decir”.⁵⁴⁰ De esta manera resumió cómo *Madí* utilizaba palabras en oraciones negándoles el sentido habitual o coherente que podrían tener, generando combinaciones inesperadas a partir de las mismas. A lo largo del texto, se distanciaba de un único autor, el escritor inglés Aldous Huxley, quien, en su libro *Las puertas de la percepción* –entonces recientemente publicado– hablaba de la falta de claridad de las palabras para describir aquello a lo que refieren. Al contrario, la argentina sostuvo que “en cada relato (...) debe haber un resplandor interno que empape a cosas y acontecimientos, que de hecho se basten a sí mismos”.⁵⁴¹ Utilizaba la confianza de potenciales lectores con el significado inherente de las palabras para subvertirlo; ponía en relieve el carácter experimental de sus búsquedas narrativas, en una puesta en valor del esfuerzo por una nueva construcción narrativa. A diferencia de numerosos textos escritos por varones de la vanguardia que arremetían contra sus pares, Laañ ubicó como su contrincante a un escritor que por su distancia geográfica poco habría podido intervenir en el debate; cabría pensar que se trató de una apropiación de la belicosidad discursiva de la ensayística de la

⁵³⁸ Por un análisis de este problema, ver Alberro, *Abstraction in Reverse*.

⁵³⁹ Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 199; Alberro, *Abstraction in Reverse*, 37.

⁵⁴⁰ Laañ, “Prosa y relato”.

⁵⁴¹ Laañ.

vanguardia sin tener que lidiar con el drama de las discusiones interpersonales de la escena.⁵⁴² De este modo, mantuvo el ímpetu vanguardista.

Gracias a la publicación de “Prosa y relato” –uno de los pocos textos teóricos escritos por mujeres en alguna de las revistas de la vanguardia invencionista–, en *Arte Madí Universal* se conserva una muestra del pensamiento y las reflexiones teóricas de una de las mujeres que estuvieron en la génesis de la escena abstracta. En este caso singular, pudo publicar en la revista del grupo del cual participaba. Laañ forjó un espacio constante de exploración en la revista especialmente gracias, en parte, a su práctica literaria en disidencia a las artes visuales.

Sin embargo, quizás uno de los aspectos más destacados de Madí, fue su multidisciplinariedad. Este diferencial separó a Madí de otros grupos como la AACI o Perceptismo centrados principalmente en las artes visuales y la literatura. Esta característica ha sido resaltada en las narraciones del arte abstracto como fundamental para el proyecto madí.⁵⁴³ Quizás no tan mencionado es que la multidisciplinariedad, como se sostiene en esta sección, se dio gracias a la inclusión de la danza en los vernissages de Madí.⁵⁴⁴ Y no cualquier cuerpo ejecutó las performances, se trató de mujeres: Paulina Ossona, Renate Schottelius, y, en menor medida, María Teresa Domínguez. Se nota así el rol preponderante que tuvieron estas mujeres en construir dicha multidisciplinariedad.

Como se ha notado con el desarrollo literario de Laañ, un espacio estratégico para comprender a Madí fue la revista del grupo ya que documentaba las actividades y desarrollos de la agrupación. Se incluían regularmente artículos y poemas en inglés y francés, además del español que fue el idioma más utilizado, trataron distintas disciplinas como el dibujo, la pintura, la escultura, la danza, el teatro, la poesía, el relato y la arquitectura. En el primer número de *Arte Madí Universal*, una de sus primeras páginas indicaba cómo era el arte madí según cada disciplina (Ilustración 52). Primero se describen el dibujo, la pintura y la escultura

⁵⁴² Por una lectura de algunos estos debates, ver Rossi, “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”; Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”.

⁵⁴³ Lauría, “Arte abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración”, 41; Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 190–200; García, *El arte abstracto*, 56; Alberro, *Abstraction in Reverse*, 122.

⁵⁴⁴ Hubo algunos textos teóricos sobre danza escritos por Masami Kuni donde teorizaba sobre la danza y sobre cómo abordar el espacio del escenario como si fuese geometría en un plano, ver Masami Kuni, “Evolución en la expresión de la danza”, *Arte Madí Universal*, 1951; Masami Kuni, “La independencia del ritmo en el movimiento”, *Arte Madí Universal*, 1952; Kuni parece haber estado en Buenos Aires, al menos brevemente, ver “Aquí Madí”, *Arte Madí Universal*, 1951; Kosice publicó una fotografía grupal sin fecha en la que señala la presencia de Kuni, ver Gyula Kosice, *Arte Madí* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 1982) Masami Kuni fue un nombre adoptado por un coreógrafo coreano durante su estadía en Japón tras la cual desarrolló actividades de espionaje para este país en las décadas de 1930 y 1940 adoptando la nacionalidad japonesa. Nació en 1908 y falleció en 2007.

madí, todas áreas de las artes visuales, pero luego la lista se expande para incorporar a la arquitectura, la novela y el cuento, y finalmente comprende al teatro, la música y la danza. Sobre esta última el texto dice “la danza madí, cuerpo y movimientos circunscriptos a un ambiente medido, sin música”,⁵⁴⁵ referenciando a sus propios lenguajes en vez de replicar algo exterior, un paralelo a la propuesta en las artes visuales. Madí también publicó panfletos en los que replicaban estos listados programáticos (Ilustración 51).⁵⁴⁶ La danza aparecía en el listado de prácticas madí ya desde el primer número de la revista de 1947. Construyó, así un discurso que hacía énfasis en lo multidisciplinar y donde la danza formó parte desde el inicio.

Resulta peculiar que haya sido desatendido de qué modo Madí alcanzó la multidisciplinariedad, un aspecto tan central de su proyecto. Algunos posibles factores que lo explican son, por una parte, que la historia del arte solía circunscribirse a los objetos de las artes visuales, por consiguiente, la danza (que posee un campo de estudios específico) quedó relegada fuera de los límites disciplinares; y, por otra parte, porque constituye una disciplina históricamente feminizada. Se entiende por actividades feminizadas aquellas donde hay una presencia mayoritaria de mujeres (fenómeno también llamado segregación horizontal) y por ende adquieren menor prestigio e interés simbólico; es por ello que han sido menos estudiadas.⁵⁴⁷ La historia de la danza es una historia de mujeres ya que han sido quienes avizoraron y se destacaron en la disciplina.⁵⁴⁸ Asimismo, en el caso de los estudios sobre danza en Argentina de este período, tampoco aparecen menciones a estos episodios de performances de Madí.⁵⁴⁹ Por estos motivos, el movimiento de conectar la historia de la danza moderna a la historia de la abstracción –atendiendo a la dimensión de género de esta vinculación– permite dar cuenta de lo crucial que fueron las mujeres para el proyecto multidisciplinar madí.⁵⁵⁰

Como se indicó, tres mujeres fueron quienes posibilitaron que la danza fuera parte de Madí: Renate Schottelius, Paulina Ossona y María Teresa Domínguez. La primera, entonces, fue Schottelius, quien bailó en la segunda exhibición de arte concreto de 1945 realizada en la

⁵⁴⁵ “Se reconocerá por Arte Madí...”, *Arte Madí Universal*, 1947.

⁵⁴⁶ “Elementarismo utópico”, s. f., CSB-CEE (UNSAM)-FE.

⁵⁴⁷ Helen Thomas, ed., *Dance, Gender, and Culture* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1993); Jack Anderson, *Art without Boundaries: The World of Modern Dance* (Iowa City: University of Iowa Press, 1997); Elizabeth Kendall, *Where She Danced: The Birth of American Art-Dance* (Berkeley: University of California Press, 1984).

⁵⁴⁸ Osswald, “Las narrativas de las pioneras”.

⁵⁴⁹ Osswald; Cadús, “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado”.

⁵⁵⁰ Por un trabajo que realiza esta conexión para la vanguardia europea, ver Talia Kwartler, “Dancing Abstractions: Suzanne Duchamp and Sophie Taeuber-Arp” (Symposium Women in Abstraction Another history of abstraction in the 20th Century, Paris, 2021).

casa de Grete Stern. Se trató de una de las dos exhibiciones llevadas a cabo ese año previo a la conformación de la AACI y Madí como agrupaciones.⁵⁵¹ Si bien Schottelius estuvo presente en la primera exhibición de arte abstracto en la casa de Pichon Riviere en 1945,⁵⁵² en la segunda llevó a cabo una performance, que en un panfleto aparece retratada bajo el título de “elementarist dance” o danza elementarista (Ilustración 53).⁵⁵³ La fotografía, tomada en picada, la muestra a Schottelius portando un vestido oscuro largo por las rodillas generando movimiento con sus brazos mientras se agacha.

En parte judía, Schottelius nació en Alemania en 1921;⁵⁵⁴ en Berlín se había entrenado en un tipo de danza expresionista llamada *Ausdruckstanz*;⁵⁵⁵ que el nazismo consideró un baile “alemán” expulsando a quienes eran judías de su estudio.⁵⁵⁶ En 1936, emigró sola, siendo una adolescente y se asentó en Buenos Aires.⁵⁵⁷ En la década de 1940 integró la prestigiosa compañía de Miriam Winslow, una coreógrafa estadounidense instalada en el país entre 1944 y 1948, pionera en utilizar las técnicas de la danza moderna de Denishawn y Martha Graham en Argentina; Schottelius además dio clases y realizó giras como solista por el país.⁵⁵⁸ En 1948 comenzó a trabajar con otros bailarines en lo que luego fue el Grupo Experimental de Danza Contemporánea, luego tuvo en 1953 la oportunidad de estudiar en EE.UU. con referentes de la danza como José Limón y Martha Graham.⁵⁵⁹ Se la considera una figura fundante de la danza moderna en Argentina dado su compromiso constante.⁵⁶⁰

De hecho, bailó en la exhibición en la casa de Grete Stern en 1945 como da cuenta un folleto del evento donde se listaron por disciplina las actividades que se llevaron a cabo (Ilustración 19).⁵⁶¹ Se lista cada disciplina con sus integrantes, pintura, escultura, dibujo, arquitectura y urbanismo, fotografía, dibujos infantiles, literatura, música, y, por último, danza, con Schottelius como única representante de la disciplina. En entrevista a Pérez-

⁵⁵¹ Este no fue un evento estrictamente madí, fue un antecedente del grupo, ver “2a. Muestra Arte Concreto en Buenos Aires 1945”, 1945, CSB-CEE (UNSAM)-FE.

⁵⁵² Kosice, *Arte Madí*, 20.

⁵⁵³ “2a. Muestra Arte Concreto en Buenos Aires 1945”.

⁵⁵⁴ Falleció en 1998 en Buenos Aires.

⁵⁵⁵ Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 122.

⁵⁵⁶ En 1937 expulsaron a estudiantes “no-arios”, ver Lilian Karina y Marion Kant, *Hitler’s Dancers: German Modern Dance and the Third Reich* (Berghahn Books, 2003).

⁵⁵⁷ Reinhart, “Renate Schottelius: Dance at the Bottom of the World”, 46.

⁵⁵⁸ Falcoff, “La danza moderna y contemporánea”, 240; Cadús, “La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo”; Cadús, “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado”; Reinhart, “Renate Schottelius: Dance at the Bottom of the World”, 47-48; Osswald, “Las narrativas de las pioneras”.

⁵⁵⁹ Cadús, “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado”; Falcoff, “La danza moderna y contemporánea”, 305.

⁵⁶⁰ Falcoff, “La danza moderna y contemporánea”.

⁵⁶¹ *En la casa de Grete Stern el movimiento de arte concreto invención.*

Barreiro, indicó que en la exhibición de 1945 improvisó con música y sin música.⁵⁶² En este sentido, si algunas de sus piezas incluyeron música fueron más libres que la concepción de la danza planteada por escrito en la revista de Madí en 1947, que establecía que la danza madí se debía realizar sin música.⁵⁶³

La segunda bailarina que posibilitó la inclusión de la danza en Madí fue Paulina Ossona quien nació en 1925,⁵⁶⁴ tenía un entrenamiento clásico ya que estudió en el Conservatorio Nacional de Música en Argentina pero se destacó por su temprana incursión en la danza moderna.⁵⁶⁵ Formó parte de la prestigiosa compañía de Alexander y Clothilde Shakaroff y de la compañía de Miriam Winslow, con Schottelius.⁵⁶⁶ En 1945 compuso varias piezas modernas con música de Brahms, Grieg y Rajmáninov,⁵⁶⁷ en cuyas performances bailaba frente a un telón con un vestuario que había ideado,⁵⁶⁸ estos últimos dos aspectos resuenan en las fotografías publicadas en *Arte Madí Universal* (Ilustración 56). En 1952 cofundó y dirigió la primera asociación de danza en el país, la Asociación Argentina de Danza.⁵⁶⁹ Formó sus propios grupos de danza moderna y publicó una gran cantidad de libros sobre el tema.⁵⁷⁰ Junto a Renate Schottelius, ambas son consideradas pioneras de la danza moderna en Argentina y América Latina.⁵⁷¹

En 1946, Ossona bailó en la exhibición madí realizada en el Instituto Francés de Estudios Superiores.⁵⁷² La danza se listaba en la tapa del catálogo —es la última disciplina mencionada— y Ossona es el último nombre mencionado como parte de Madí (Ilustración 54).⁵⁷³ En el primer número de *Arte Madí Universal*, se incluyó una sección a doble página con fotografías y texto de esta ocasión y se indicaba que fueron ejecutadas una serie de piezas

⁵⁶² Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 122.

⁵⁶³ “Se reconocerá por Arte Madí...”

⁵⁶⁴ Falleció en 2005.

⁵⁶⁵ Falcoff, “La danza moderna y contemporánea”, 245.

⁵⁶⁶ Falcoff, 240; Cadús, “La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo”; Cadús, “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado”; Osswald, “Las narrativas de las pioneras”.

⁵⁶⁷ Brahms fue un compositor romántico alemán; Grieg, un compositor romántico noruego; y Rajmáninov, un compositor ruso, contemporáneo a Ossona.

⁵⁶⁸ Falcoff, “La danza moderna y contemporánea”, 246.

⁵⁶⁹ Cadús, “La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado”.

⁵⁷⁰ Ver, Paulina Ossona, *Danza moderna: la conquista técnica* (Buenos Aires: Hachette, 1981); Paulina Ossona, *La educación por la danza: enfoque metodológico* (Buenos Aires: Poseidón, 1976); Paulina Ossona, *El lenguaje del cuerpo; método de expresión corpora* (Buenos Aires: Hachette, 1985); Paulina Ossona, *Destinos de un Destino: un recorrido por la historia de la danza moderna argentina* (Buenos Aires: Thálassa, 2003).

⁵⁷¹ Osswald, “Las narrativas de las pioneras”, 44.

⁵⁷² *Ira exposición madí* (Buenos Aires, 1946); “Madí ha inventado...”, *Arte Madí Universal*, 1947.

⁵⁷³ *Ira exposición madí*.

de compositores modernos como Esteban Eitler, Juan Carlos Paz, Hans-Joachim Koellreutter, Aaron Copland (Ilustración 55).⁵⁷⁴ A la izquierda de esta información, cuatro imágenes mostraban al público sentado frente a un escenario donde hubo performances musicales enmarcados por dos carteles que leían “madí” y “esencial”, y las paredes del salón cubiertas de obras madí (Ilustración 55). La exhibición, que tan sólo duró unos días, entonces, se acercaba a un evento escénico por este fuerte componente performático entre la música, interpretada por varones, y la danza, interpretada por mujeres.⁵⁷⁵ Gracias a Ossona, la exhibición tenía, entonces, los condimentos de la multidisciplinariedad que distinguió a Madí.

Las imágenes a la derecha muestran a Paulina Ossona danzando en el escenario descalza (Ilustración 55 e Ilustración 56). Lleva un vestido suelto por debajo de las rodillas, más típico de las danzas modernas que de las danzas clásicas, posiblemente inspirado en la pionera estadounidense Isadora Duncan que visitó Argentina durante la Primera Guerra Mundial.⁵⁷⁶ La propuesta de libertad de movimiento de la norteamericana incluía el uso de vestimentas que acompañaban esta libertad y aludían a las túnicas de la Antigua Grecia.⁵⁷⁷ A su vez, se puede observar a Ossona en ciertas poses donde utilizaba aspectos esenciales de la técnica moderna, la contracción y extensión, pero de forma medida y también utilizando su rostro para acompañar sus movimientos con algo de actuación o un dejo de emoción, otro aspecto inusual en el ballet.⁵⁷⁸ En la danza el cuerpo constituye su elemento principal; de hecho, los aspectos técnicos que se ven en las fotografías de Ossona en escena se relacionan con su doble formación, clásica y moderna. Pérez-Barreiro, en su reconstrucción de la exhibición realizada mediante relatos orales, sostiene que no hubo música acompañando la performance de Madí; sin embargo, pareciera haber discrepancia entre Kosice y Arden Quin sobre quién de los dos coreografió la pieza.⁵⁷⁹ Más allá de quién la haya ideado, el cuerpo de Ossona en tanto la performer en escena –dado que ni Arden Quin ni Kosice bailaron junto a ella– resultó definitorio para la incorporación de la danza a Madí.

A principios de la década de 1950 aparece una tercera bailarina que participó en Madí: María Teresa Domínguez (Ilustración 59). En las páginas de *Arte Madí Universal* 5, de

⁵⁷⁴ “Madí ha inventado...”

⁵⁷⁵ Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 191.

⁵⁷⁶ Falcoff, “La danza moderna y contemporánea”, 232.

⁵⁷⁷ Alicia Mihalic, “Liberating the Natural Movement: Dance and Dress Reform in the Self-Expression of Isadora Duncan (1877-1927)”, *The Journal of Dress History* 3, n° 3 (Autumn de 2019): 7–36.

⁵⁷⁸ Agradezco a Salomé Egas por sus comentarios sobre la danza en estas imágenes.

⁵⁷⁹ Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 198–99.

1951, se reprodujo una fotografía de esta joven en plena acción (Ilustración 57). Descalza, Domínguez lleva una falda campana por debajo de las rodillas y una remera ceñida al cuerpo, realiza amplios gestos donde pareciera explorar los movimientos asimétricos y la posición del cuerpo en relación con el suelo en un uso de lenguajes de la danza moderna. Lamentablemente, la imagen sólo lleva un breve epígrafe “Ensayo C-5 de danzas madí” sin mayor detalle, y se vuelve a mencionar a Domínguez en el resumen de las actividades madí con el texto: “tras largos ensayos se apresta a dar un recital de danzas madí en una sala de esta capital”.⁵⁸⁰ Se desconoce si el recital efectivamente sucedió; de todos modos, Domínguez contribuyó brevemente con Madí, desde Córdoba, a través de la danza y también la escritura. Publicó dos poemas y un relato en la revista del grupo, donde hasta apareció como corresponsal de Madí en Córdoba (Ilustración 58).⁵⁸¹

Gracias a la participación de Renate Schottelius, Paulina Ossona y María Teresa Domínguez quienes pusieron el cuerpo bailando en los eventos madí o aparecieron en las páginas de *Arte Madí Universal*, fue posible la multidisciplinariedad del grupo, celebrada como una característica central. Esta sección, con su relectura del arte abstracto, a través del enfoque puesto en las mujeres quienes disintieron de las artes visuales, logra subrayar sus contribuciones, en este caso, asentadas en la danza moderna. Al mismo tiempo, pone en diálogo la historia de la danza y la historia del arte en un cruce transdisciplinar. Se genera una visión del arte abstracto que incorpora la perspectiva de género y deja de considerar únicamente la producción plástica de los varones para abordar las múltiples formas de crear abstracción.

Del mismo modo, los textos publicados por Werbin y Laañ, sobre su labor en la música y la literatura, provenientes de dos mujeres en el centro de los grupos de vanguardia rioplatense desde mediados de los 40 representan instancias valiosas para analizar las reinterpretaciones que hicieron las mujeres de las propuestas invencionistas. Ambas se posicionaron activamente en la escena y establecieron sus ideas sobre las disciplinas que desarrollaron en textos reflexivos, señalando que configuraron sus propias visiones sobre la abstracción. Atender a ellas como se llevó a cabo en esta sección, también modifica la narración sobre la producción escrita de la abstracción, hasta ahora considerada como una tarea que había sido llevada a cabo por artistas varones. Así como se detuvo a descubrir las

⁵⁸⁰ “Aquí Madí”.

⁵⁸¹ El AMK conserva dos cartas que Domínguez le escribió a Kosice desde Córdoba hablando sobre sus intereses en la danza y la poesía, ver María Teresa Domínguez, “Carta a Kosice”, 7 de marzo de 1953, carpeta 3, AMK; María Teresa Domínguez, “Carta a Kosice”, 13 de febrero de 1953, carpeta 3, AMK.

maneras en las que le dieron forma a la abstracción, tanto desde la socialidad y sus vidas personales, como desde sus prácticas disidentes a las artes visuales.

Disidencias al canon: Lidy Prati

Una de las artistas centrales de la abstracción local del período fue Lidy Prati quien no aparece en la fotografía de Grete Stern ya que no fue parte de esa exhibición (Ilustración 21); no obstante, ya se encontraba activa en la escena y había sido parte de la creación de la revista *Arturo* (Ilustración 67). Mientras que las anteriores secciones del capítulo estudiaron las actuaciones de las mujeres en la escena del arte abstracto entre mediados de los 40 y de los 50 que disidieron de las agrupaciones o de las artes visuales, la presente sección examina a una única artista, Prati, que actuó en las artes visuales desde el centro de la escena pero que históricamente fue relegada al margen del canon.

Nacida Lidia Elena Prati en Resistencia, Chaco, Argentina en 1921, parte de una acaudalada familia industrial, en su adolescencia se trasladó a la ciudad de Buenos Aires donde realizó estudios de arte.⁵⁸² Desde principios de la década de 1940 se desarrolló como artista, en 1942 tomó clases de arte con Tomás Maldonado quien tenía su misma edad; y, en 1943 participó de varias exhibiciones como en el Salón de Acuarelistas.⁵⁸³ Entre los años 1944 y 1955, formó parte de la AACI y GAMA (Grupo de Artistas Modernos de Argentina), y generó una producción plástica que la convirtió en una de las figuras más relevantes de la abstracción rioplatense.

Su crucial rol tanto artístico como reflexivo en el arte abstracto continúa a ser subanalizado, a pesar de su producción en importantes agrupaciones, por lo que el objetivo de la sección es el abordaje de sus intervenciones plásticas, pero también de aquellas reflexivas. Entonces, se repasan sus aportes artísticos y conceptuales especialmente en *Arturo* y durante su participación en la AACI. Se sugiere que, posteriormente, ya a mediados de los 50, elaboró una lectura propia del arte abstracto, esta pretensión adquiere relevancia ya que Prati fue una artista marginada por el canon del arte abstracto local.

Como ha dado cuenta la historiografía, fue una ideóloga fundamental de *Arturo. Revista de artes abstractas*.⁵⁸⁴ Realizó las siete viñetas que acompañan las páginas de la revista firmando como Lidy Maldonado y fue la única mujer del equipo.⁵⁸⁵ Resulta importante destacar que solo durante este período firmó con su apellido de casada; luego, aún

⁵⁸² Falleció en 2008.

⁵⁸³ Weseley, "Lidy Prati. Biografía", 154.

⁵⁸⁴ García, "Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto"; Giunta, *Contra el canon*.

⁵⁸⁵ Por un análisis de la participación de Prati en *Arturo* ver, García, "Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto".

casada, retomó su apellido de soltera.⁵⁸⁶ García ha reparado en este acto como una aceptación de las “estructuras sociales sexistas” por parte de este conjunto de artistas.⁵⁸⁷ A esta interpretación, se le puede sumar que, dentro del contexto homosocial entre varones de la edición de *Arturo*, firmar con su nombre de casada fue una manera de legitimar su presencia en el grupo ya que reforzaba que estaba vinculada a uno de los varones que lo conformaban. Así, Prati resaltaba su privilegio de mujer casada en el entorno de la vanguardia para legitimarse y llevar a cabo aportes cruciales.

Sus contribuciones no fueron sólo de índole estética y conceptual sino también prácticas. La revista parcialmente se financió con dinero de su familia, dueña de una fábrica algodonera en la provincia del Chaco.⁵⁸⁸ Consiguió la inserción de una obra del artista holandés Piet Mondrian (Ilustración 60). Además de insistir en que la obra formara parte de la revista,⁵⁸⁹ Prati se encargó de que las reproducciones en blanco y negro tuvieran color rojo en la franja inferior.⁵⁹⁰ La obra acompañaba el texto clave de Rothfuss que daba cierre a la revista; “El marco: un problema de la plástica actual”, donde se detenía en cómo el marco rectangular representaba un límite para el desarrollo plástico de un tema ya que terminaba dominando la composición.⁵⁹¹ La solución superadora que planteaba eran las obras de marco recortado, una propuesta estética que fue crucial para el invencionismo hasta los años 50.⁵⁹² La obra *Dos, etc* de Kandinsky, con su marco rectangular, la obra de Mondrian (coloreada por Prati) y una obra del mismo Rothfuss ilustraban el texto (Ilustración 60). *Arturo* ha sido analizada como un espacio donde artistas jóvenes estaban experimentando de forma teórica sobre el tipo de producción que querían generar, privilegiando la reflexión antes que las propias obras.⁵⁹³ También se ha destacado la falta de énfasis en la abstracción geométrica,⁵⁹⁴

⁵⁸⁶ El casamiento entre Lidy Prati y Tomás Maldonado se llevó a cabo en 1944. “Partida de matrimonio de Tomás Maldonado con Lidy Prati (Lidia Elena Prati) (actualizada 1975)”; por un análisis sobre el nombre elegido por otra artista casada, Lee Krasner, ver Wagner, “Lee Krasner as L.K.”

⁵⁸⁷ García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, 95.

⁵⁸⁸ Bertone, “Muchachas de vanguardia”, 67.

⁵⁸⁹ Bertone, 64, 67.

⁵⁹⁰ García, “La revista Arturo y la potencia múltiple de la vanguardia”, 14–15; García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”; Bertone, “Muchachas de vanguardia”.

⁵⁹¹ Rhod Rothfuss, “El marco: un problema de la plástica actual”, *Arturo*, 1944; Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”, 75–76; Lauría, “Arte abstracto en la Argentina. Intermitencia e instauración”, 35.

⁵⁹² María Amalia García, “Rhod Rothfuss and the Marco Recortado: A Synthesis of Cultural Traditions in the Río de La Plata Region”, en *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay* (Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021).

⁵⁹³ García, “La revista Arturo y la potencia múltiple de la vanguardia”; Cristina Rossi, *La revista Arturo en su tiempo inaugural* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018), https://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/rossi_revista.

⁵⁹⁴ Rossi, *La revista Arturo en su tiempo inaugural*.

que luego estuvo en el corazón de la producción invencionista y que Prati impulsó.⁵⁹⁵ De modo que, gracias a Prati, la inclusión de la obra de Mondrian se ubicó en el horizonte visual de *Arturo*.

Otra contribución de Prati fueron sus varias viñetas no figurativas (Ilustración 61, Ilustración 62). Una de ellas, reproducida a página completa, estaba compuesta de un trazo negro continuo y serpenteante que modificaba su peso generando una forma contenida (Ilustración 62); debido a esta cualidad de autocontención, García la ha denominado como un prototipo de marco recortado.⁵⁹⁶ Vale la pena recordar que, exceptuando el óleo *Invención n. 2*, los aportes visuales de Maldonado a la revista, especialmente los grabados (como la imagen de la tapa), se encuentran alejados de la no figuración de composiciones autocontenidas que proponían las viñetas de Prati y la obra reproducida de Rothfuss, *Trabajo en estudio*. Se han señalado estas tensiones y complejidades en los planteos visuales en *Arturo*;⁵⁹⁷ sin embargo, son las viñetas las que poblaron la revista y que proponían ejemplos del marco recortado por su formato irregular desde su origen.⁵⁹⁸ De hecho, una de las primeras exploraciones del marco recortado de Prati que sobreviven retoma los motivos de las viñetas de *Arturo*. La pequeña obra, en el archivo de la artista, repite el trazo de las viñetas: la línea negra ahora mantiene un mismo grosor y en vez de serpenteante, es zigzagueante; reitera el motivo triangular y los círculos mientras suma los colores azul, rojo y alguna tonalidad de blanco (Ilustración 63). A la luz de esta pequeña ténpera, se encuentra una continuación de las exploraciones de las viñetas de Prati hacia el marco recortado, la propuesta central en *Arturo*.

Como ya se ha mencionado, hacia 1946, quienes habían armado *Arturo* formaron agrupaciones incorporando más artistas. Por su parte, Prati estuvo en la AACI; fue su secretaria junto con Edgar Bayley y Jorge Souza.⁵⁹⁹ Las tres mujeres que formaron parte, Prati, Werbin y Fedullo, estaban en pareja con varones que participaban de la Asociación – situación que no se dio en Madí. Dada que su participación se encontraba supeditada a estos vínculos sociales no sorprende que, en el caso de que estos finalizaran, peligrara la continuación de las mujeres en estos circuitos.

⁵⁹⁵ García, “La revista Arturo y la potencia múltiple de la vanguardia”, 8.

⁵⁹⁶ García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, 94.

⁵⁹⁷ García, “La revista Arturo y la potencia múltiple de la vanguardia”, 14. En la revista se reproducen cuatro obras de Maldonado: el linogrado de la tapa, *Invención n.2* (óleo), un diseño, y un grabado.

⁵⁹⁸ García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, 94.

⁵⁹⁹ “Estatuto de la Asociación Arte Concreto-Invención”.

En términos plásticos, Prati fue parte de las experimentaciones de la AACI que habían sido disparadas por lo propuesto por Rothfuss en *Arturo*.⁶⁰⁰ El marco recortado fue, entonces, uno de los intentos de estos artistas de quebrar con la idea de una pintura como una ventana hacia el mundo; otro de los intentos fue el coplanar, por lo que resultaron en obras que cuestionaron las categorías tanto de pintura como de escultura. Tal es el caso de *Concreto*, de 1945, realizada en base a una obra de Mondrian (Ilustración 64); donde la artista abandonó la ortogonalidad del marco y utilizó madera como soporte de toda la obra. *Concreto* es una cita y una exploración de la obra del artista europeo, pero, como ha sugerido Giunta, es superadora de la misma ya que introduce los planteos del marco recortado y el coplanar.⁶⁰¹ Prati retomó los colores y figuras de Mondrian, y las convirtió en estas formas independientes del marco rectangular traduciendo las ideas teóricas de la AACI al objeto plástico. Las exploraciones de Prati en este período fueron variadas y extensas por lo que su análisis pormenorizado excede las posibilidades de este trabajo que únicamente se detiene en algunos aportes plásticos puntuales para dar cuenta de la centralidad de estos en el arte abstracto rioplatense y exponer cómo su omisión de las historias del arte amplifica su movimiento de generar una lectura de la abstracción.

Realizó experimentaciones plásticas como parte de la AACI que Maldonado excluyó de un texto central que creó una genealogía del arte abstracto rioplatense.⁶⁰² En la primera publicación de la AACI, *Arte Concreto Invención* de 1946, Maldonado publicó el artículo “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”.⁶⁰³ Apuntaba a posicionarse como líder teórico mediante su reflexión estética, construyendo una genealogía de la abstracción a partir de artistas europeos –se enfatiza que se trataba de una genealogía europea–⁶⁰⁴ para luego, en esa narrativa, insertar al movimiento plástico que él representaba, dando cuenta de las investigaciones plásticas que habían estado realizado desde la AACI.⁶⁰⁵ En sus palabras, “la batalla fundamental librada por el arte auténticamente revolucionario de nuestros días ha estado enderezada a concretar el espacio y las formas”, y, en este sentido, se explayaba en

⁶⁰⁰ García, “Modos de persistencia: conexiones entre el invencionismo y el neoconcretismo”; García, “Rhod Rothfuss and the Marco Recortado: A Synthesis of Cultural Traditions in the Río de La Plata Region”.

⁶⁰¹ Giunta, *Contra el canon*, 49; Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano*, 76; ver también, Alberro, *Abstraction in Reverse*, 55.

⁶⁰² Por un análisis más extenso de la producción plástica de Prati durante este período, ver García 2009.

⁶⁰³ Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”; reimpresso en Maldonado, *Tómas Maldonado*.

⁶⁰⁴ Este aspecto ya ha sido señalado, ver García, “Lecturas vernáculas de la abstracción sudamericana de posguerra”, 133.

⁶⁰⁵ García, *El arte abstracto*, 68; Lauría, “Arte abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración”, 38–39.

cuanto a cómo alcanzar la no representación.⁶⁰⁶ En este texto, mencionó a Prati en dos oportunidades, primero cuando destacó a quienes inicialmente “quebraron la forma tradicional del marco” y segundo, cuando habló de quienes materializaron las figuras en “formas”.⁶⁰⁷ No obstante, Maldonado luego omitió mencionar a Prati, que, es preciso recordar, era su esposa, cuando destacó el desarrollo final de la AACI. “Y por este camino llegamos al descubrimiento máximo de nuestro movimiento: la separación en el espacio de los elementos constitutivos del cuadro sin abandonar su disposición coplanaria (Molenberg, Raúl Lozza)”; a continuación, afirmaba “el cuadro, como ‘organismo continente’, quedaba abolido”.⁶⁰⁸ De este modo, Maldonado proponía que habían alcanzado la no representación mediante el llamado coplanar. El artículo estaba acompañado por coplanares de Molenberg, Lozza y una escultura de Maldonado (Ilustración 65); pero no refirió a *Concreto* de Prati cuya reproducción aparece tan solo algunas páginas después del artículo.⁶⁰⁹

Las obras de Molenberg y Lozza comparten con la de Prati los planos de color geométricos, fijados en su posición gracias a las varillas que los unen, y la abolición del ‘organismo continente’. Sin embargo, Maldonado no mencionó a *Concreto* ni incorporó su reproducción junto con su obra y las de Molenberg y Lozza. “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” consolidó de forma teórica esta experimentación plástica como la cima de la invención concreta de la AACI. De esta manera, eliminó a Prati tanto del texto como de las referencias visuales del mismo en la revista del grupo del que la artista era parte. Ya en 1946 Prati encontraría que la omisión de sus aportes a la abstracción rioplatense se repetiría a lo largo de su vida. Fue una situación que denunció en una entrevista de los 2000, donde asentó que “había que borrar me: que es lo que hicieron siempre”,⁶¹⁰ esta impresión coincide con su desplazamiento del centro de la escena artística porteña tras 1955.⁶¹¹

No obstante, hasta 1955, exhibió profusamente. En 1949 lo hizo en el 2do Salón Argentino de arte no figurativo en la Galería Van Riel.⁶¹² De hecho, junto a Juan del Prete y Alfredo Hlito, formó parte de la comisión organizadora de este salón.⁶¹³ Una particularidad de este evento fue que tuvo un 27% de participación de mujeres artistas, de los dieciocho

⁶⁰⁶ Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”.

⁶⁰⁷ Maldonado.

⁶⁰⁸ Maldonado.

⁶⁰⁹ “Arte Concreto-Invencción”, 9; García sugirió a esta obra de Prati como parte de esa serie de experimentaciones, ver García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, 89.

⁶¹⁰ Prati en Bertone, “Muchachas de vanguardia”.

⁶¹¹ García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, 96.

⁶¹² 2º Salón argentino de arte no-figurativo, 1949.

⁶¹³ Alfredo Hlito, “Carta de Alfredo Hlito a Gyula Kosice”, 3 de marzo de 1949, fs. 23, carpeta 1, AMK.

expositores, cinco fueron mujeres: Nélida Fedullo, María Bresler, Yente, Diyi Laañ y la propia Prati. No todas ellas estaban en la AACI, dos de las artistas eran de Madí, María Bresler y Diyi Laañ; mientras que Yente se había mantenido como independiente con Del Prete. Desde 1952, Prati participó en el GAMA, que agrupaba a algunos de los que integraron la AACI como Maldonado, Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, pero donde se sumaron otros como Antonio Fernández Muro, Hans Aebi, Miguel Ocampo y Sarah Grilo, y contó con el auspicio de Aldo Pellegrini.⁶¹⁴ A diferencia de la AACI, Madí y Perceptismo, GAMA agrupó artistas que trabajaban distintas líneas de abstracción. Realizaron varias exhibiciones en conjunto tanto a nivel nacional como internacional hasta 1955, es decir, ya una década después de la publicación de *Arturo*.⁶¹⁵

Mientras tanto, hacia 1952-3, el matrimonio Prati-Maldonado había finalizado en la práctica.⁶¹⁶ Para 1954, Maldonado había comenzado otra relación, y emigrado a Alemania para tomar un cargo como profesor en la Hochschule für Gestaltung de Ulm.⁶¹⁷ El 27 de diciembre de ese año la pareja Prati-Maldonado obtuvo un fallo de divorcio que se dio en un contexto particular en donde se flexibilizó el acceso al divorcio en los últimos meses del gobierno peronista.⁶¹⁸ Por este contexto vincular, sumado a un giro negativo en su situación familiar y financiera (que se profundizó tras la muerte de su padre en 1964),⁶¹⁹ hacia 1956 la posición de Prati en el campo artístico, y en especial en la escena del arte abstracto, se vio modificada sustancialmente. Tras la separación, le resultó imposible sostener su actividad como artista; tal como su participación en la escena del arte abstracto fue factible, en parte, porque se había casado con un artista varón que allí participaba, una vez que esa relación concluyó, no consiguió mantenerse en ella. Si bien se mantuvo en el medio artístico porteño por décadas, exhibió muy esporádicamente después de 1955. Manuel Espinosa, también de la AACI, amigo de Prati, y testigo en su casamiento, expresó la imposibilidad de la artista de mantenerse en estos círculos.⁶²⁰ En una entrevista, comentó que, tras la separación, “a Lidy la

⁶¹⁴ García, *El arte abstracto*, 177.

⁶¹⁵ Junto al GAMA en 1953 exhibió en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, en el Stedelijk Museum en Amsterdam, y en la II Bienal de San Pablo. García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”; García, *El arte abstracto*.

⁶¹⁶ “Partida de matrimonio de Tomás Maldonado con Lidy Prati (Lidia Elena Prati) (actualizada 1975)”; García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”.

⁶¹⁷ Laura Escot, “Datos biográficos”, en *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, ed. Mario H. Gradowczyk (Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008), 105.

⁶¹⁸ “Fallo por divorcio y separación de bienes”, 1954, Archivo Lidy Prati, gentileza de María Amalia García.; por una discusión de esta particular coyuntura del divorcio, ver Isabella Cosse et al., eds., *Contigo ni pan ni cebolla : debates y prácticas sobre el divorcio vincular en Argentina : 1932-1968* (Buenos Aires: Biblos, 2014).

⁶¹⁹ Weseley, “Lidy Prati. Biografía”, 158.

⁶²⁰ “Partida de matrimonio de Tomás Maldonado con Lidy Prati (Lidia Elena Prati) (actualizada 1975)”.

dejaron muy sola”.⁶²¹ De alguna manera, los vínculos interpersonales que la mantenían allí, se rompieron, y su presencia como artista le fue insostenible.

De todos modos, Prati no se mantuvo ajena a la vida artística del campo porteño. Desde mediados de la década de 1950 dibujó, trabajó como crítica de arte, como administrativa en la Cancillería Argentina,⁶²² y como diagramadora de las revistas *Lyra* y *Mundo Argentino*.⁶²³ Debe ser mencionado que Maldonado también dejó de producir y exhibir obra tras su separación. Sin embargo, tuvo una extensa y prolífica carrera como académico del diseño: trabajó en la mencionada Ulm, en el Politecnico di Milano, la Università di Bologna y Princeton University, entre otras. Entonces, tras la llamada Revolución Libertadora más de una década después de la irrupción de jóvenes artistas quienes plantearon la producción de obras utópicas donde predominó la no figuración, la abstracción geométrica y la exploración del marco irregular, el arte moderno gozaba de una recepción más amplia, y Prati comenzaba a trabajar con *Lyra*.

En 1956, *Lyra*, revista abocada a la difusión y crítica de las artes entendiéndolas de forma amplia, publicó cuatro páginas sobre la artista al tiempo que anunciaba que ella sería responsable de la diagramación (Ilustración 66). Una breve biografía artística encabezaba la entrevista, acompañada de una fotografía donde se ve a Prati en una pose asertiva, dirigiéndose con la mirada hacia la cámara y con una pintura de fondo (Ilustración 67 e Ilustración 68). Mediante esta fotografía, se presentaba, invariablemente, como una artista de vanguardia.

La obra detrás de la artista es *Sin título*, una pintura realizada cuando formaba parte de la AACI (Ilustración 68). Data de 1948, en un período particular cuando Prati junto a Maldonado, Girola, Hlito y Iommi retomaron las investigaciones dentro del marco ortogonal, centrándose en la línea del concretismo, luego del marco recortado y el coplanar que habían realizado algunos años atrás.⁶²⁴ Estas nuevas búsquedas estaban impulsadas por el contacto que tuvo Maldonado con el artista suizo Max Bill y con la *Gestalttheorie*, que estudiaba de qué manera percibimos, especialmente en cuanto a lo visual.

En esta pintura, Prati tensiona las figuras triangulares irregulares que se repiten en la composición en varios colores contra el fondo blanco, acentuando una vibración que continuó

⁶²¹ Espinosa en “Dossier Espinosa”, 48.

⁶²² Weseley, “Lidy Prati. Biografía”, 158; Quiroga, “Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata”.

⁶²³ Se encuentran ejemplares de *Lyra* y *Mundo Argentino* en el Archivo Lidy Prati.

⁶²⁴ García, “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, 90.

investigando en obras como *Vibración "a.10"* de c.1950 y *Vibración al infinito* de 1953.⁶²⁵ Los triángulos que se encuentran en el medio de esta pintura (Ilustración 68), de color grisáceo y azul, debido a su disposición, su color y su agrupación, podrían ser percibidos como una sola figura en tanto la poca distancia entre ellos que tensan contra el fondo de la obra. Así, ponía en juego la *Gestalttheorie* y la vibración del fondo.

Dentro del contexto del número de la revista *Lyra* en el que se publicó la entrevista de Prati, primero aparecía otra a la reconocida Raquel Forner (Ilustración 69).⁶²⁶ Se trataba de una artista figurativa, que había sido partícipe del ámbito cultural desde la década del 20.⁶²⁷ Obtuvo el Gran Premio de Honor del Salón Nacional de 1956 en manos del presidente de facto, el General Pedro Eugenio Aramburu cuando el gobierno hizo una demostración de su compromiso como promotor de la cultura para diferenciarse del peronismo.⁶²⁸ Ya la descripción biográfica de Forner en *Lyra* fue poética y amable, tal como fue la entrevista en general. En ella, la artista destacaba los cambios en el nuevo gobierno, clamaba por la difusión del arte argentino en el exterior con apoyo estatal, y evitaba caer en la discusión entre figuración y abstracción promovida desde la revista.

Como se argumentará en el capítulo III, la segunda mitad de los cincuenta el arte abstracto encontró una favorable recepción en el medio porteño. Ya no cerrada en la geometría, la abstracción incluía una pluralidad de tendencias plásticas.⁶²⁹ Además, artistas que no habían formado parte de la vanguardia de los años 40, sumaban la abstracción a su repertorio visual. En ese marco, en *Lyra* se reprodujo *La aventura* de Forner de 1954, una obra reciente. El epígrafe finalizaba “ilustra una nueva fase en su pintura”, refiriéndose a una obra dominada por una composición que incorporaba la abstracción, y que, efectivamente, fue la antesala a un cuerpo de obra volcado a lo abstracto por parte de Forner. La reproducción de *La aventura* en *Lyra* acercaba a la artista del grupo de París visualmente a la posición de Prati, y, siendo ella la diagramadora, cabría considerar que pudo haber tomado la decisión de que esta imagen acompañe la entrevista (Ilustración 69). De este modo, se puede aducir que Prati sugería que Forner contemporáneamente se estaba acercando a la abstracción

⁶²⁵ García ha dado cuenta de las investigaciones de Prati en este sentido, ver García, 91.

⁶²⁶ Enrique Fuentes, “¿Figuración?: Raquel Forner”, *Lyra*, 1956.

⁶²⁷ Bertúa, “Entre lo cotidiano y la revolución. Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la cultura argentina (1930-1950)”.

⁶²⁸ Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, 68.

⁶²⁹ María Amalia García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, en *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, ed. Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco (Nueva York: Routledge, 2019), 15–16.

tendiendo un puente entre ambas artistas. Presenta, también, la apertura social hacia el arte moderno producido por mujeres del inmediato posperonismo.

Extrañamente, el espacio dedicado a Prati se dividió en dos secciones, primero un ensayo escrito por la artista; y segundo una entrevista donde resulta evidente que debió lidiar con un entrevistador que estaba más interesado en dejar en claro su posición en contra del arte abstracto que por conversar con la artista. En ambas secciones, Prati se explayó sobre las categorías de la “abstracción” y lo “concreto”, aquellas mismas que llenaban el texto de Maldonado. El problema central que articuló era cómo interpretamos el arte y otorgó como respuesta una lectura sobre el arte abstracto con una genealogía propia.

En un movimiento que la distanciaba de las lecturas de quienes habían sido sus pares artistas, asoció las creaciones de los pueblos originarios del territorio argentino y otras culturas no occidentales al arte moderno desde el comienzo de su exposición. Indicó que la pintura abstracta databa de las cavernas, y la concreta de la pintura paleolítica, ejemplificaba hablando de los “diseños de tejidos peruanos, las tablas pintadas en Tierra del Fuego (...) cerámica de indios diaguitas desenterrada en estos últimos años”.⁶³⁰ Cerró la oración citando, con la única nota al pie del texto, un libro de 1923 de una investigación arqueológica local sobre alfarería a la que llamó “*Alfarería draconiana* de Eric Boman y H. Greslebin”.⁶³¹ En verdad, se trata del libro *Alfarería de estilo draconiano de la región diaguita* de los autores antedichos que fue un estudio estético pionero, en clave formalista, de objetos producidos en el territorio argentino, especialmente de la cultura que hoy se denomina la Aguada.⁶³²

En esas primeras décadas del siglo XX se comenzó a configurar la idea de un “arte indígena” en el país, asociado a la producción prehispánica donde también se configuraron corrientes indigenistas.⁶³³ Circularon propuestas, entre otras, como las de Ricardo Rojas que

⁶³⁰ Prati en Franco Neri, “¿Abstracción?: Lidy Prati”, *Lyra*, 1956, Archivo Lidy Prati, gentileza de María Amalia García.

⁶³¹ Prati en Neri.

⁶³² Beatriz Patti y Daniel Schavelzon, “Lenguaje, arquitectura y arqueología: Héctor Greslebin en sus años tempranos”, *Cuadernos de Historia. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazzo»*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. 8 (junio de 1997): 89–123; un ejemplar del libro fue parte de una exhibición que exploraba las interpretaciones de lo indígena en Argentina en la primera mitad del siglo XX, ver Teresa Parodi et al., eds., *La hora americana: 1910-1950* (Buenos Aires: AAMNBA, 2014); Pablo Javier Fasce y Larisa Antonela Mantovani, “Arte, industria e identidad: El nativismo y las artes aplicadas en la Argentina en la primera mitad del siglo XX”, noviembre de 2022.

⁶³³ María Alba Bovisio y Marta Penhos, “La ‘invención’ del arte indígena en la Argentina”, en *Arte indígena: Categorías, prácticas, objetos*. (Córdoba: Encuentro grupo editor, 2021); por una discusión de la terminología de la época, ver Pablo Javier Fasce, “El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina: tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)” (Tesis de doctorado, Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín, 2017).

descontextualizaban los objetos para volverlos diseños aptos para una estética moderna americana y las artes decorativas.⁶³⁴ De este modo, se reivindicó el uso de motivos “prehispánicos” colocándolos en un pasado que negaba la continuidad de las comunidades originarias en el presente. También artistas modernos de la región como Joaquín Torres García habían desarrollado poéticas de la abstracción que incorporaban la visualidad prehispánica.⁶³⁵ La propuesta del uruguayo fue dejada de lado por Maldonado en cuanto a sus referencias para armar su genealogía de la abstracción, más allá de que originalmente había sido referenciado en *Arturo*. En la nota al pie a la mención de la cerámica diaguíta –la única nota al pie del texto–, Prati indicó: “Líneas paralelas, cruzadas, reticulado oblicuo, triángulos, rombos, grecas (la greca, pueblos primitivos de todas partes del mundo, es una de las combinaciones más complicadas con toda seguridad independientemente unos a base de rectas que hayan inventado otros)”.⁶³⁶ Destacaba así la labor que requerían los objetos y el nivel de complejidad que las imágenes suponían, con una mirada que pareciera considerarlos solo en cuanto a su visualidad. En este sentido, la siguiente oración es aquella en la que incluye a los artistas europeos “Malevich, Doesbourg (sic), Mondrian, Vantongerloo”,⁶³⁷ proporcionando un puente discursivo entre ambas prácticas, las americanas y las europeas. Entonces, en 1956, Prati incluyó, si bien quizás de manera superficial y formalista pero reconociendo la labor de los hacedores, discusiones en torno a lo amerindio y el arte abstracto en la genealogía que propuso.

Al pasar, citó sólo por apellido al antropólogo alemán, contemporáneo suyo, Franz Boas, conocido por sus ideas desestabilizadoras de nociones de superioridad blanca/europea, especialmente por postular el relativismo cultural que insistía en estudiar a cada cultura en su tesitura socio-histórica específica.⁶³⁸ De hecho, se conserva una copia de la entrevista en su archivo personal con algunas secciones que resaltó, incluyendo una idea que sostuvo Boas en *Arte primitivo*: “La historia del arte nos documenta *in intensus* que el modo de pensar el arte

⁶³⁴ María Alba Bovisio y Marta Penhos, “De la iconografía precolombina al diseño moderno: el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas”, *Estudios e investigaciones*, n° 12 (2017): 44–57; Fasce y Mantovani, “Arte, industria e identidad”.

⁶³⁵ Torres García había reflexionado en este sentido, ver Joaquín Torres-García, *Metafísica de la prehistoria indoamericana* (Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939); por un estudio de esta relación, ver César Paternosto, *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989); por un estudio de esta relación y la materialidad, ver Vicario, “Material Relations: Torres-García and Concrete Art from Argentina”.

⁶³⁶ Prati en Neri, “¿Abstracción?: Lidy Prati”.

⁶³⁷ Prati en Neri.

⁶³⁸ Franz Boas, *El arte primitivo* (México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947); Christian Feest, “Franz Boas, Primitive Art, and the Anthropology of Art”, *European Review of Native American Studies* 18 (1 de enero de 2004): 5–8; Regna Darnell, “Historiographic Conundra: The Boasian Elephant in the Middle of Anthropology’s Room”, en *The Franz Boas Papers* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2015).

es el modo hacer y el modo de hacer el arte son las obras de arte mismo” (Ilustración 70).⁶³⁹ Editado en 1947 y traducido al castellano por Fondo de Cultura Económica, en *Arte primitivo* Boas mantuvo que: “cada cultura puede entenderse únicamente como un producto histórico determinado por el ambiente social y geográfico en que cada pueblo ha sido colocado y por la manera como desarrolla el material cultural que llega a su poder”.⁶⁴⁰ La conexión que Prati realizó entre arte no occidental y arte abstracto se encuentra basada en su lectura activa y la apropiación de las ideas de Boas, así como de una atención puesta en las discusiones contemporáneas de la arqueología.

La artista tuvo acceso al libro de Boas y es posible asegurarlo ya que varias de las imágenes que ilustran la entrevista fueron originalmente publicadas en la edición de Fondo de Cultura Económica de *Arte primitivo* (Ilustración 71). Así, Prati fue desarrollando sus ideas sobre el arte tanto de forma textual como visual: la artista introdujo en la revista la reproducción del dibujo de un vaso etrusco, de bordados koryaks (del este de Rusia), de una tela peruana, de una vasija de barro de Finlandia y de otra de Perú y de un diagrama de símbolos que representan estrellas de las comunidades arapaho de los territorios del centro de EE.UU., (Ilustración 72, Ilustración 73, Ilustración 74, Ilustración 75, Ilustración 76).⁶⁴¹ En el libro de Boas, la mayoría de estas imágenes son parte del segundo capítulo en el que el autor reflexionaba sobre los aspectos formales no figurativos que encuentra en los objetos culturales producidos por comunidades a lo largo y ancho del planeta.⁶⁴² Prati no mencionó la procedencia de las imágenes pero su inclusión revela cuán atentamente leyó a Boas. Utilizó ejemplos no sólo amerindios sino de culturas no occidentales más allá del continente americano para acompañar su argumentación, en lo que posiblemente haya sido decisión propia en calidad de su rol como diagramadora de *Lyra*. De esta forma, hizo uso de las imágenes de Boas como evidencia visual para apuntalar su hipótesis sobre el arte que, simultáneamente, desarrolló en palabras.

Así, con una combinación de menciones a objetos no occidentales y referencias visuales a ellos, Prati jerarquizó esas producciones y después de esta enumeración trajo a colación los nombres de los artistas europeos presentes en las genealogías del arte concreto, Malevich, van Doesburg, Mondrian y Vantongerloo. Si bien desde *Arturo* se hicieron

⁶³⁹ Prati en Neri, “¿Abstracción?: Lidy Prati”.

⁶⁴⁰ Boas, *El arte primitivo*, 10.

⁶⁴¹ Prati incluye también la reproducción de una estatua griega que se encuentra en el Museo Louvre que no menciona en el texto, ver *statue ; Héra de Samos*, 570, Matériau : marbre ; Technique : ronde-bosse (sculpture), 58 cm x 192 cm, 570, Louvre, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279000>.

⁶⁴² Boas, *El arte primitivo*, 23–70.

referencias al primitivismo, Prati en 1956 expandió sobre la relación entre arte concreto y arte “primitivo”, ubicando al primero como un ejemplo más de la no figuración y no tanto como una superación del resto, en un movimiento contrario al realizado por Maldonado.

La reflexión de Prati en torno al arte abstracto y sus raíces no occidentales puede ser entendida como parte de las múltiples miradas desarrolladas durante el siglo XX sobre el arte moderno como una apropiación de lo *otro*, en tanto el arte producido por las infancias, personas en situación de encierro por salud mental y comunidades indígenas. Para el caso de quienes padecen condiciones mentales, ya en la Europa del siglo XIX, les artistas del romanticismo tornaron su mirada hacia su creatividad; se ha ubicado la relación entre las personas con enfermedades mentales y aquellas consideradas “primitivas” por un vínculo “de una visualidad directa”; a su vez, esta visión aparece en la práctica del artista francés Dubuffet quien en los años 40 coleccionaba lo que llamó *art brut*, que según su punto de vista eran expresiones impulsivas de quienes las realizaban.⁶⁴³ En cambio, estas lecturas sobre el arte moderno, tan transitadas en Europa no se repitieron uniformemente en América Latina.

Por ejemplo, Brasil tuvo una relación especial entre el arte moderno y la racionalidad. La historiadora del arte Kaira Cabañas ha sostenido cómo el arte producido por pacientes de la psiquiatría moldeó la concepción del arte moderno brasileño.⁶⁴⁴ Trazó el interés de los críticos de arte como Mário Pedrosa –crucial en el siglo XX en Brasil– en el arte realizado por pacientes y expuso cómo el arte moderno en Europa fue enmarcado como intrínsecamente diferente de las formas de arte realizadas por los llamados *otros*, sean ellos pacientes, niños o personas de otras partes del mundo. En cambio, el arte abstracto en Brasil no fue un esfuerzo puramente racional derivado de artistas europeos.

Desde finales de los 40, Pedrosa escribía sobre la *Gestalttheorie*, que Nelson ha considerado como parte del interés internacional en la percepción visual.⁶⁴⁵ Pedrosa trabajó dicha corriente especialmente en su tesis de 1949 titulada “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” que le permitió tomar un abordaje plural hacia las prácticas artísticas.⁶⁴⁶ Le siguió en 1951, *Forma e personalidade*. A la vez, Pedrosa apoyaba y comprendía a la

⁶⁴³ Hal Foster, “Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill”, *October* 97 (2001): 11.

⁶⁴⁴ Kaira M. Cabañas, *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 2018).

⁶⁴⁵ Nelson, *Forming Abstraction*, 2022.

⁶⁴⁶ Gabriel Pérez-Barreiro, “Sensibilizar la inteligencia: una introducción a la crítica de arte de Mário Pedrosa”, en *Mário Pedrosa: de la naturaleza afectiva de la forma* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017), 17.

abstracción alejada de la racionalidad y estaba involucrado con Nise da Silveira, una psiquiatra brasileña interesada por el arte de pacientes;⁶⁴⁷ también estuvo cercano al programa de arte para niños en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. En este escenario, dio forma a su concepto “arte virgen” en 1950, contemporáneo al *art brut* de Dubuffet, mediante el cual Pedrosa entendía al arte de pacientes.⁶⁴⁸ Años más tarde, continuaría un camino hacia una decolonización del arte con proyectos como el Museu das Origens e incluso la Sexta Bienal de San Pablo de 1961 que tuvo objetos de todas las regiones del mundo.⁶⁴⁹ Su concepción del arte moderno derivó en una visión del arte y las producciones culturales inclusiva del arte de los llamados *otros*.

Prati estaba en contacto con Mário Pedrosa y sus ideas. En este sentido, García ha articulado los vínculos entre Maldonado y Prati, con el panorama brasileño ya que ambos viajaron a Brasil en 1951 y se conserva una fotografía de ellos en el estudio de Pedrosa.⁶⁵⁰ De hecho, en el archivo de la artista se encuentra una copia del libro del crítico, *Forma e personalidade*, que les regaló en la visita. Prati se detuvo en experimentaciones en torno a la *Gestalttheorie*, como se mencionó en el análisis de la obra *Sin título*, que aparece reproducida en la fotografía con la artista en *Lyra* (Ilustración 67).⁶⁵¹ Se podría entender su exposición en la revista—donde incorpora objetos no occidentales y de comunidades originarias del territorio argentino— a la luz de estos discursos que cruzaban arte moderno y el arte producido por quienes eran considerados *otros* en Brasil, en diálogo con Pedrosa. De hecho, Nelson ha marcado que en los textos publicados por el crítico en este período se ubican dos miradas aparentemente contradictorias sobre el arte moderno, por un lado, la universalidad de la creatividad y por otro, un desarrollo eurocéntrico de las vanguardias artísticas.⁶⁵² A diferencia de Maldonado quien, en su texto “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” trazó una genealogía europea del arte abstracto, Prati, en 1956, recuperó una genealogía no occidental y

⁶⁴⁷ Pérez-Barreiro, 24.

⁶⁴⁸ Kaira M. Cabañas, “Una voluntad de configuración: el arte virgen”, en *Mário Pedrosa : de la naturaleza afectiva de la forma* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017), 69–73; Cabañas, *Learning from Madness*, 71.

⁶⁴⁹ Adele Nelson, “Mário Pedrosa, el museo de arte moderno y sus márgenes”, en *Mário Pedrosa : de la naturaleza afectiva de la forma* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017); Michelle Sommer, “Ahora bien, quien dice utopía, dice voluntad creadora: la función social del arte en Mário Pedrosa”, en *Mário Pedrosa : de la naturaleza afectiva de la forma* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017).

⁶⁵⁰ García, *El arte abstracto*, 151.

⁶⁵¹ María Amalia García, “Composición Serial”, *Malba Coleccion* (blog), accedido 26 de marzo de 2023, <https://coleccion.malba.org.ar/en/composicion-serial/>.

⁶⁵² Nelson, *Forming Abstraction*, 2022, 49.

la extendió por fuera de la historia del arte europea, en la que pareciera traslucir parte de la misma contradicción que en el pensamiento de Pedrosa.

Además de jerarquizar las producciones no occidentales, Prati utilizó su lectura de Boas sobre el relativismo cultural para brindar un marco interpretativo del arte concreto. Comparó a Da Vinci con Rafael y Miguel Ángel sugiriendo que distintas tendencias artísticas pueden coexistir contemporáneamente tal como lo hicieron en la Italia del Renacimiento. Señaló que los Papas crearon un arte inédito que “se conformó en primera instancia con un modo de interpretar una realidad, también inédita (...) ¿En qué se diferencia el ‘Sposalizio della Virgine’ del Museo de Brera del ‘Guernica’ de Picasso?: en el modo de interpretación”,⁶⁵³ se preguntaba y respondía. Insistía, mediante una variedad de ejemplos, ahora tomando las obras canónicas de la historia del arte, que distintas obras, de distintos contextos, deben ser entendidas en su especificidad. Utilizaba nuevamente la operación boasiana del relativismo cultural en tanto un método para interpretar la realidad, y, especialmente, el arte abstracto desde ejemplos del canon.

A continuación, Prati describió el contexto particular en el que, según su visión, emergía el arte concreto. Utilizó una serie de conceptos y referencias a los avances científicos, tales como bomba atómica, átomo, matemática, radioactividad, laboratorio, para resaltar que el arte abstracto y el arte concreto surgían de un entorno científico-tecnológico. Colocó a los avances tecnológicos a la par de los avances plásticos, como contexto que les artistas no podían pasar por alto. En la porción de entrevista donde desarrolló estas ideas, se enfrentó a quien se lo discutiría, un entrevistador que dejó en claro su posición: “Trozos de alambre retorcidos y planos geométricos, no son arte. Ni siquiera ciencia. Eso tiene nombre y se lo diré: esterilidad absoluta”.⁶⁵⁴ A lo que Prati le respondió: “un trozo de piedra es tan estéril como un alambre o un blanco (color)” y mencionó obras de artistas europeos construidas a partir de esos elementos materiales (Brancusi, Max Bill, Vantongerloo), “un trozo de alambre, recogido o encontrado, en escombros, puede llegar a comunicarme: ruina, guerra y cualquier otro tipo de asociaciones”.⁶⁵⁵ No sólo se valió de textos sino que, nuevamente, incorporó imágenes en los márgenes de la página de la revista para enfatizar su argumento (Ilustración 77). Incluyó *Unidad Tripartita* de Max Bill que había sido premiada

⁶⁵³ Prati en Neri, “¿Abstracción?: Lidy Prati”.

⁶⁵⁴ Neri.

⁶⁵⁵ Prati en Neri.

en la Bienal de San Pablo de 1951, una escultura de Brancusi,⁶⁵⁶ una del italiano Bruno Munari,⁶⁵⁷ y una fotografía de Herbert Matter de 1946,⁶⁵⁸ donde la imagen del hongo resultado de una bomba atómica aparece dentro de la silueta de un rostro humano. Luego, en respuesta al entrevistador que intentó darle cátedra –hoy se lo llamaría mansplaining⁶⁵⁹– sobre la falta de méritos del arte abstracto, la artista respondió con una frase: “repito, saisis la cause, como aconsejaba Leonardo. Lo que determina el arte son siempre las causas”.⁶⁶⁰ En el centro de la reflexión de Prati se encuentra el entender al arte concreto como una expresión artística hija de su contexto, y lo explicó tanto mediante frases de Da Vinci, como en este caso, como con una interpretación de Boas.

En su intervención en la revista *Lyra*, Lidy Prati logró exponer su propia genealogía del arte abstracto, lo que constituye una lectura novedosa en una coyuntura particular que parece haber cultivado un interés por las mujeres artistas modernas. El hecho de que haya podido dar a conocer estas ideas en una revista cultural merece una reflexión ya que las revistas de vanguardia fueron el medio privilegiado para construir un discurso sobre la abstracción, y fueron espacios donde se expusieron las voces y las ideas de los varones;⁶⁶¹ de hecho, no hay textos publicados de la autoría de Prati en las revistas de los grupos de vanguardia. Luego, formó parte del comité de coordinación de *Artinf*, una revista cultural fundada en 1970 junto a Germaine Derbecq, la escritora y periodista Odile Baron Supervielle y la curadora Silvia de Ambrosini. En lugar de simplemente agregar contexto, esta información es vital ya que la escritura fue la forma que Prati utilizó para intervenir en la escena artística porteña post 1955.

Resulta evidente que estuvo inmersa en la experimentación de las teorías propuestas en *Arturo* y por la AACI como dan cuenta sus intervenciones plásticas: la inclusión de la obra de Mondrian, sus viñetas y sus tempranas obras de marco recortado, *Concreto* y *Sin título*. Además, utilizó el espacio de enunciación de una revista cultural de la que formó parte, recién en 1956 (ya cuando la abstracción había sido mayormente aceptada como tendencia artística), para dar a conocer sus propias ideas. No sólo realizó una defensa del arte concreto

⁶⁵⁶ Prati fecha la obra en 1919 pero la imagen corresponde a una obra de 1932-1940 de la colección Peggy Guggenheim, ver “Bird in Space”, The Guggenheim Museums and Foundation, accedido 10 de octubre de 2022, <https://www.guggenheim.org/artwork/669>.

⁶⁵⁷ Esta imagen se reprodujo en una revista, ver “Art d’aujourd’hui”, Enero de 1952, <https://magazines.iadb.org/issue/ADH/1952-01-01/edition/3-2/page/8>.

⁶⁵⁸ Esta imagen no posee epígrafe pero, ver “Herbert Matter”, Meer, 20 de febrero de 2014, <https://www.meer.com/en/7481-herbert-matter>.

⁶⁵⁹ Rebecca Solnit, *Men Explain Things to Me* (Chicago, Illinois: Dispatch Books, 2014).

⁶⁶⁰ Prati en Neri, “¿Abstracción?: Lidy Prati”.

⁶⁶¹ Pagnanelli, “Mujeres de vanguardia”.

mostrando su erudito conocimiento de la historia del arte europeo y de los maestros del Renacimiento, sino que produjo una genealogía renovadora, y contraria a aquella de la AACI, al incorporar el arte no occidental, seguramente haciéndose eco de la propuesta de Pedrosa. Esta lectura adquiere relevancia al ubicar a Prati como una figura disidente en el canon del arte concreto debido a su histórica marginación.

Para recapitular, atender a las contribuciones de las mujeres en el arte abstracto – como las de Prati, las de las bailarinas madí, Laañ, Werbin, Stern, Derbecq y Yente– modifica cómo se entienden los grupos de abstracción. En primer lugar, esta perspectiva pone en relieve que las voces de los varones fueron las dominantes, sin que esto signifique un desagenciamiento de las mujeres, ya que lograron publicar su pensamiento como sujetas intelectuales. En segundo lugar, la incorporación de la socialidad de estos grupos a su análisis implica dimensionar sus relaciones afectivas como un componente crucial en los derroteros de los grupos de vanguardia y de sus participantes, especialmente en la conformación de Perceptismo. Se destacan las negociaciones que estas mujeres realizaron a lo largo de sus vidas para conjugar su práctica creativa con la profesión de sus parejas, las tareas de cuidado y domésticas, así como los sentidos que le dieron a las vidas que llevaron. Y, en tercer lugar, presenta las múltiples teorizaciones sobre el arte abstracto que llevaron a cabo las mujeres, en el ámbito musical (el elementalismo Werbin), de la literatura (la visión sobre prosa y relato Laañ) y de las artes visuales (la genealogía que incorporaba lo no occidental de Prati).

Por un lado, se propuso, como una estrategia para reponer las maneras de las que las mujeres participaron en la abstracción, una mirada que atendió a las disidencias a las agrupaciones, las disidencias a las artes visuales y las disidencias al canon del arte abstracto. Las poéticas de las mujeres se acercaron de forma no exclusiva a la abstracción no figurativa. Su incorporación conecta las historias de la danza moderna al arte abstracto, su producción teórica, soslayada, apunta a horizontes utópicos de las posibilidades de la música y la literatura como a la construcción de genealogías alternativas del arte abstracto.

Capítulo III: El éxito abstracto de las mujeres

Los éxitos de algunas privilegiadas no compensan ni excusan el rebajamiento sistemático del nivel colectivo; y el que esos éxitos sean raros y limitados prueba precisamente que las circunstancias les son desfavorables.⁶⁶²
Simone de Beauvoir

En la segunda mitad de la década de 1950, cuando el arte abstracto encontró una favorable recepción en el medio porteño,⁶⁶³ y ya no cerrado en la geometría, incluía una pluralidad de investigaciones plásticas,⁶⁶⁴ hubo posibilidades de reconocimiento para las mujeres artistas. En ese escenario emergieron Marta Minujín, Josefina Robirosa⁶⁶⁵, Sarah Grilo, Martha Peluffo, Noemí Gerstein y, desde París, Alicia Penalba.⁶⁶⁶ Se encontraron frente a un momento bisagra en las condiciones para ser artistas profesionales. En algunos casos tuvieron carreras sostenidas en el tiempo e incluso una inscripción en las historias del arte.

Dado que la presente tesis se ocupa extensamente en recuperar la obra de artistas cuyos aportes, participaciones y exploraciones fueron olvidados por la historia del arte, es preciso proveer un matiz a esta narrativa tan transitada por las historias del arte feministas. Siguiendo la advertencia de las historiadoras del arte Ana Paula Cavalcanti Simioni y de Gluzman, no siempre la noción de invisibilización es la llave interpretativa más adecuada para comprender la actuación de las mujeres artistas ya que hubo algunas que tuvieron mucho mayor reconocimiento que sus pares varones en algunos contextos latinoamericanos.⁶⁶⁷ Aún si el caso argentino no presenta un grupo de mujeres artistas modernas igualmente celebradas como el caso brasileño –para el período se puede pensar en nombres como Lygia Clark o Lygia Pape– sí hubo un núcleo de mujeres en Argentina que realizaban obra abstracta desde la segunda mitad de los 50 y gozaron de cierto reconocimiento.

⁶⁶² de Beauvoir, *El segundo sexo*, 129.

⁶⁶³ García, *El arte abstracto*, 192.

⁶⁶⁴ García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, 15–16.

⁶⁶⁵ Josefina Robirosa contrajo matrimonio a los 17 años previo a comenzar a exhibir, por lo que en muchos documentos hasta 1961 figura con su apellido de casada como “Josefina Miguens”, en este trabajo utilizaremos Josefina Robirosa ya que posteriormente construyó su carrera y renombre con su apellido de soltera.

⁶⁶⁶ Si bien la artista Raquel Forner en este período también produjo pintura con un importante grado de abstracción, fue una artista que emergió en el medio décadas antes y ya era ampliamente reconocida hacia 1955.

⁶⁶⁷ Simioni, *Mulheres Modernistas: Estrategias de Consagração na Arte Brasileira*; Gluzman, *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina: 1890-1950*.

Es revelador para construir el problema del reconocimiento y el éxito de las mujeres abstractas, apuntar hacia este momento en el medio artístico porteño por su singularidad. En contra de la idea de que *todas* las mujeres artistas del pasado tuvieron posiciones menores y no se destacaron, a lo largo del capítulo se sostiene que durante la década de 1950 e inicios de los 60 algunas mujeres consiguieron una posición de relevante reconocimiento gracias a su producción abstracta, inserción en el medio local, estancias en centros artísticos globales y una temprana aceptación de la crítica y los museos. Sin embargo, se sostiene que este reconocimiento no necesariamente se tradujo en una inscripción en las historias del arte ya que, posteriormente, sólo una artista, Marta Minujín, se constituyó como una figura excepcional cuyo éxito eclipsó al de sus pares en las narraciones históricas e institucionales.

Por ende, el capítulo aborda el éxito que tuvieron las artistas que emergieron en el segundo lustro del 50 en Buenos Aires, evalúa sus estrategias de reconocimiento, consagración y las posibilidades de inscribirse en los relatos canónicos de la historia del arte.⁶⁶⁸ El concepto de éxito se comprende conformado por una multiplicidad de factores, algunos sociopolíticos y otros del campo del arte, tales como la exhibición de forma colectiva o individual en galerías comerciales y certámenes como en museos tanto en Argentina y en centros artísticos globales, su adquisición en colecciones particulares o estatales, su fortuna crítica y su inscripción en las historias del arte.

Esta manera de entender el éxito se encuentra en diálogo con los acercamientos metodológicos desde la sociología propuestos por Cavalcanti Simioni y Marina Mazze Cerchiaro para abordar el reconocimiento, quienes vuelven su atención al género como un factor atravesado por otros que intersectan con el medio artístico y sus lógicas.⁶⁶⁹ A su vez, se basaron en trabajos previos sobre el éxito como el modelo teórico del historiador del arte británico Alan Bowness quien propuso cuatro círculos para el reconocimiento: entre pares; la crítica; el mecenazgo de galeristas y coleccionistas; y la aclamación del público; y la relectura de la socióloga francesa Nathalie Heinich, a ese modelo, quien le sumó el mercado del arte.⁶⁷⁰ En este trabajo, éxito se entiende como el reconocimiento, la consagración, y

⁶⁶⁸ Agradezco los comentarios de la Dra. Analays Álvarez Hernández en el marco de la conferencia online de la Asociación de Universidades de Arte de Canadá (UAAC-AAUC) en 2021 que moldearon algunas de las inquietudes que dieron origen a este capítulo.

⁶⁶⁹ Cerchiaro, “Escultoras e Bienais”; Simioni, *Mulheres Modernistas: Estrategias de Consagração na Arte Brasileira*; en menor medida ver también Núria Peist, “El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento”, *Materia: Revista internacional d’Art*, n° 5 (2005): 17–44; Nathalie Heinich, *La sociología del arte* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003), 73.

⁶⁷⁰ Alan Bowness, *The Conditions of Success: How the Modern Artist Rises to Fame* (New York: Thames and Hudson, 1990); Heinich, *La sociología del arte*, 73.

especialmente la inserción en las narrativas de la historia del arte. Este abordaje, de corte más sociológico e historiográfico, emplea una mirada feminista crítica de las ideas que fundamentan la disciplina al alejarse de categorías como el genio para explicar el éxito. El presente se limita al estudio de Marta Minujín, Josefina Robirosa, Sarah Grilo, Martha Peluffo, Noemí Gerstein y Alicia Penalba.

El capítulo se divide en dos secciones. En la primera, se reconstruyen los factores del reconocimiento en el medio y, en la segunda se analizan los motivos por los cuales la consagración y la persistencia en las historias del arte le fue dispar a un número de mujeres artistas, con sólo una de ellas entrando en los relatos canónicos.

Construcción del reconocimiento de las mujeres: Marta Minujín, Josefina Robirosa, Sarah Grilo, Martha Peluffo, Noemí Gerstein y Alicia Penalba

Juventud, mujeres y arte moderno

El reconocimiento de la labor de las mujeres que desarrollaron una producción abstracta desde mediados de la década de 1950 no se dio aislado de un cierto ambiente social, político y económico que lo favoreció, sin ser la explicación directa de este fenómeno. Fue un contexto en el que las artes visuales, y en especial el arte moderno y la participación de las mujeres y la juventud, ocuparon un rol central.

Una característica del período es que la juventud comenzó a adquirir protagonismo social. Al igual que en los países occidentales centrales, este fue un fenómeno que comenzó desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y que en Argentina se consolidó en los 50 y 60; la juventud se convirtió en el sujeto principal del proyecto modernizador, atravesado por nuevas prácticas del consumo y la irrupción de nuevas expresiones culturales como el rock.⁶⁷¹ Algunos de estos consumos estaban vinculados a la vestimenta como el nuevo largo de las faldas para las mujeres jóvenes o la incorporación del jean, u otros como las bebidas Coca-Cola, tras la expansión de la empresa en el país.⁶⁷² A su vez, los patrones de consumo sufrieron transformaciones en la sociedad en general, pero especialmente en las clases obreras que se integraron como consumidores en masa.⁶⁷³ Las mujeres jóvenes ingresaron a la educación universitaria y al mercado de trabajo en mayores números.⁶⁷⁴ No se trató de una transformación únicamente en el orden económico, se dieron modificaciones en la socialidad juvenil, cambiaron las formas de relacionarse en pareja ya que los jóvenes argentinos comenzaron a socializar en grupos mixtos lo que dio a lugar a noviazgos informales (sin asociación a un eventual matrimonio) con la aceptación del sexo (heterosexual) prematrimonial.⁶⁷⁵ Las mujeres que tuvieron reconocimiento en el medio artístico no sólo eran mujeres sino que eran, en su mayoría, jóvenes. De menor a mayor, Marta Minujín nació

⁶⁷¹ Manzano, *La era de la juventud en Argentina: cultura política y sexualidad desde Perón hasta Videla*.

⁶⁷² Goldar, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*; Valeria Manzano, "The Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires, 1958-1975", *Journal of Social History* 42, n° 3 (2009): 657-76.

⁶⁷³ Natalia Milanesio, *Cuando los trabajadores salieron de compras: nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo* (Buenos Aires: Siglio Veintiuno, 2014).

⁶⁷⁴ Dora Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina: una historia de cinco siglos* (Buenos Aires: Sudamericana, 2007), 201-7; Queirolo, "Dactilógrafas y secretarías perfectas".

⁶⁷⁵ Manzano, *La era de la juventud en Argentina: cultura política y sexualidad desde Perón hasta Videla*; Felitti, *La revolución de la píldora*; Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*; Cosse, "Probando la libertad: cambios y continuidades en el cortejo y el noviazgo entre los jóvenes porteños (1950-1970)".

en 1941,⁶⁷⁶ siendo la más joven de las artistas consideradas, Josefina Robirosa nació en 1932, Martha Peluffo en 1931, Sarah Grilo en 1917⁶⁷⁷. Las escultoras eran algo mayores, Alicia Penalba⁶⁷⁸ en 1913 y Noemí Gerstein en 1908; sin embargo, hacia 1955 promediaban los treinta años.

El género intersecta con otras características. En el caso de estas artistas es preciso mencionar que en general formaban parte de grupos socioeconómicos privilegiados. Minujín, quizás por una pertenencia de clase, tuvo desde el inicio de su carrera el apoyo de grandes figuras de la crítica y la gestión del medio. Su padre médico, conocía a Aldo Pellegrini y le había mostrado obra de su hija.⁶⁷⁹ Otro caso similar es el de Josefina Robirosa, quien pertenecía a una tradicional familia porteña y vivió de niña en el Palacio Sans-Souci de San Fernando, zona norte del Gran Buenos Aires.⁶⁸⁰ Aunque es factible deducir que fueron beneficiarias de las redes de sus familias de origen, y especialmente de riqueza intergeneracional, es complejo intentar dar cuenta fehacientemente de las maneras en las que este factor influyó sus carreras artísticas.

Tanto la juventud como las mujeres experimentaron cambios sociales en esas dos décadas. Tras la sanción de la ley que les permitía votar y ser representantes políticas, estuvieron activas en su empadronamiento, obtuvieron sus libretas cívicas, un documento que las registraba y les permitía votar, y algunas se convirtieron en legisladoras.⁶⁸¹ Las mujeres entonces comenzaron a ser percibidas como ciudadanas tal como sus pares varones.⁶⁸² A su vez, el peronismo abrió espacios de participación política y de liderazgo para mujeres. El 26 de julio de 1949 se formó el Partido Peronista Femenino, un partido separado por lo que entonces eran mujeres quienes dictaban capacitaciones y lo dirigían.⁶⁸³ Se conformó así un panorama que amplió el horizonte de la actividad política pública de las mujeres en Argentina. Si bien no hubo un cambio radical en el discurso alrededor de las vidas y roles

⁶⁷⁶ En numerosos textos su año de nacimiento aparece incorrectamente como 1943 por los dichos de la artista.

⁶⁷⁷ Grilo solía preferir indicar los años 1919 o 1920, ver Grimson, "Sarah Grilo: Language, Translation, and the Experience of Difference, 1962-1970".

⁶⁷⁸ Nacida con el nombre completo de Alicia Rosario Pérez Penalba, ver Jimena Ferreiro, "Apuntes biográficos de una artista moderna", en *Alicia Penalba: escultora*, ed. Mario Kier Joffé (México D.F: RM, 2016).

⁶⁷⁹ Javier Villa, "Marta Minujín: una biografía", en *Marta Minujín: obras 1959-1989* (Buenos Aires: Fundación Eduardo Constantini, 2010), 132.

⁶⁸⁰ Casanegra, *Josefina Robirosa*, 175.

⁶⁸¹ Tras 1955, las mujeres activas políticamente en el peronismo fueron especialmente perseguidas, ver Sabrina Castronuovo, "El rol de la Revolución Libertadora en el encarcelamiento de la militancia femenina peronista (1955-1958)", *Revista de historia del derecho*, n° 51 (junio de 2016): 49-71.

⁶⁸² Valobra, *Del hogar a las urnas*.

⁶⁸³ Barry, "De la rama al partido: leyes, militancias y liderazgos entre 1948-1949".

esperados de las mujeres, afectó en las maneras en las que las jóvenes de todos los grupos socioeconómicos se movían.⁶⁸⁴

En términos de las elecciones de formas de vida de estas mujeres, y las relaciones vinculares o filiales, resulta más esquivo aun dar cuenta de su impacto, aunque es claro que tuvo efectos en sus vidas y trayectorias.⁶⁸⁵ En los casos analizados se destaca que Grilo y Minujín fueron madres y esposas. En la construcción de la imagen pública de Minujín, ella aparece sin familia aún cuando fue una mujer casada que tuvo hijos. Las biografías de Grilo consistentemente comienzan hablando de ella luego de haberse casado con otro artista, Fernandez-Muro, que parecía gozar de una buena posición económica.⁶⁸⁶ Su vida y su producción previo a ser una mujer casada no suele aparecer en los relatos sobre la artista. También, suele mencionarse cómo impactó su traslado a Nueva York en la cotidianeidad familiar ya que fue la carrera profesional de ella que motivó la mudanza y, de algún modo, quien pasó a ser la cabeza de familia. En cambio, Peluffo y Robirosa tuvieron hijos pero se separaron. De allí que en este período Robirosa pasó de exhibir con su apellido de casada, Miguens, a ir por su apellido de soltera, Robirosa (Ilustración 78). Romper con el mandato de esposa y madre pareciera haberle jugado en contra a ambas en un medio donde los vínculos sociales eran cruciales. Gerstein no tuvo hijos y caso aparte representa el de Penalba que tampoco tuvo hijos aunque sí se separó de su primer marido a quien dejó en Argentina tras mudarse a París, situación que tuvo consecuencias legales para su obra y archivo.⁶⁸⁷ Es complejo intentar desentramar el rol que las familias de elección jugaron en cada caso, pero en principio aparece alguna diferencia entre las casadas con hijos y quienes no desempeñaron esos roles en sus vidas.

Retomando el contexto político de la segunda mitad de los 50, este representó un quiebre institucional y la proscripción del peronismo. El año 1955, con la llamada Revolución Libertadora, se produjo un golpe de Estado que derrocó a Juan Domingo Perón. Gran parte del medio artístico porteño leyó este cambio como el advenimiento de una libertad perdida en los años peronistas.⁶⁸⁸ Tuvo ecos en les jóvenes estudiantes de arte quienes,

⁶⁸⁴ Isabella Cosse, “Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña; entre sueños románticos y visos de realidad”, *Estudios sociológicos* 25, n° 73 (2007): 131–53; Gené, *Un mundo feliz*.

⁶⁸⁵ Greer, *The Obstacle Race*.

⁶⁸⁶ “Latin American Panorama”, *Life Magazine*, 31 de mayo de 1954, III.10, Box 6, José Antonio Fernández-Muro and Sarah Grilo Estate Archive, Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA). Nótese que la fecha en el recorte en el archivo (1953) es incorrecta.

⁶⁸⁷ Mario Kier Joffé, “Andábamos para encontrarnos”, en *Alicia Penalba: escultora*, ed. Mario Kier Joffé (México D.F: RM, 2016), 12–13.

⁶⁸⁸ Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”.

mediante la toma de las Escuelas de Bellas Artes en octubre de 1955, que duró meses, impulsaron cambios significativos en las instituciones de enseñanza, tanto modificaciones en los programas de estudio como una renovación docente.⁶⁸⁹ En este escenario, es preciso recordar que en 1956 una mujer artista, Raquel Forner, fue premiada con el Gran Premio de Honor del Salón Nacional.⁶⁹⁰ La pintura premiada, *El envío*, daba cuenta de las búsquedas geométricas que estaba desarrollando. El reconocimiento institucional a una mujer se convertía, así, en un símbolo de la libertad del nuevo gobierno.

Se abrió entonces un panorama de apoyo estatal a las artes visuales que, según Giunta, se articuló en los ejes novedad, juventud e internacionalismo.⁶⁹¹ En 1956, Rafael Squirru inauguró las actividades del MM en calidad de su creador y primer director, fue una institución que resultaría crucial para la musealización del arte abstracto argentino. El campo porteño desde inicios de la década había comenzado a abrirse a las propuestas abstractas: la importante figura de Jorge Romero Brest lo apoyaba desde la revista *Ver y Estimar*, así como la creación del IAM constituía un nuevo espacio para estas tendencias.⁶⁹² Pero, el empuje institucional a la abstracción se intensificó en el posperonismo.⁶⁹³ Romero Brest pasó a encabezar el MNBA y gestionó el envío argentino a la Bienal de Venecia. Privilegió la inclusión de artistas jóvenes que desarrollaran sus obras dentro de las tendencias abstractas incluyendo a Sarah Grilo, Noemí Gerstein, Anita Payró, Yadviga Alicia Giangrande y Leonor Vassena.⁶⁹⁴ Las artistas mencionadas representaban únicamente el 17% de la totalidad de la representación argentina, siendo los otros 25, varones. Esto representaba una continuidad con el envío de 1953, en su mayoría abstracto, que había incluido solo tres mujeres: Sarah Grilo, Lidy Prati y Germaine Derbecq que representaban el 14%. Hubo un impulso estatal en el posperonismo que acompañó a las propuestas abstractas del cual algunas –pocas– mujeres se beneficiaron.

⁶⁸⁹ Dolinko, “Artes bellas pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958”.

⁶⁹⁰ Giunta, “Nacionales y populares: los salones del peronismo”, 179; Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, 68.

⁶⁹¹ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*.

⁶⁹² García, *El arte abstracto*, 99.

⁶⁹³ Para una lectura extensa sobre estos cambios, ver García, *El arte abstracto*.

⁶⁹⁴ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, 68–73, 318.

Producción artística abstracta

Efectivamente, una marca distintiva que unió a las artistas que alcanzaron cierto reconocimiento en la segunda mitad de la década de 1950 fue realizar obra abstracta. La abstracción geométrica ya no representaba la vanguardia de hacía diez años atrás, por lo que no debe sorprender que las artistas que desplegaron abstracciones más orgánicas estuvieron en el centro de la atención.

Quizás la artista más cercana a esa abstracción geométrica de los 40 fue Grilo. Comenzó exhibiendo obra figurativa (Ilustración 79), y luego abstracciones en las que inquietaba la rigidez de la cuadrícula mediante exploraciones rítmicas y cromáticas donde prevalecía un color reconfigurado múltiples veces y por momentos aplicado de forma extensa donde incorporaba formas curvas (Ilustración 80, Ilustración 81, Ilustración 82). Durante este período, Grilo se mantuvo en el ámbito de la no figuración a la que luego incorporó letras y graffiti.⁶⁹⁵ Este cuerpo de obras realizado en Argentina estaba en sintonía con las abstracciones del segundo lustro de los 50 y fue su producción celebrada localmente. En suma, Grilo trabajaba una tendencia en boga, vinculada en lo formal con los desarrollos plásticos de la década anterior.

Las artistas más jóvenes, como Josefina Robirosa, Martha Peluffo y Marta Minujín, articularon sus búsquedas plásticas en las abstracciones más líricas, también denominadas “sensibles”, donde el color dominaba la composición, así como predominaba la exploración gestual, y el empleo de técnicas mixtas. Permitiéndose, a diferencia de las abstracciones geométricas, las resonancias con el mundo exterior en las obras. En este corto período hasta principios de los 60, sus producciones mutaron rápidamente, pero las tres comenzaron con investigaciones principalmente cromáticas que luego devinieron en otras búsquedas.

Entre mediados de los 50 y mediados de los 60, Robirosa desarrolló obra no figurativa tanto en papel como en pintura al óleo.⁶⁹⁶ Construyó un primer grupo de obra a partir de la línea con un uso mínimo de colores; en ellas, la artista investigaba la repetición de formas circulares y líneas, muchas veces con preponderancia de las curvas en un plano (Ilustración 83). En un segundo cuerpo de obra, Robirosa siguió investigando las formas, principalmente el círculo y la cuadrícula, pero estas formas eran interceptadas por rectángulos irregulares o franjas de colores planos atentamente seleccionados que, en esa yuxtaposición, las

⁶⁹⁵ Por una lectura de la obra de Grilo durante su estancia en Nueva York, ver Grimson, “Sarah Grilo: Language, Translation, and the Experience of Difference, 1962-1970”.

⁶⁹⁶ Hay algunos pocos ejemplos de obras figurativas para este período, ver Cippolini, *Josefina Robirosa*, 15-23.

configuraban (Ilustración 84). Y un tercer cuerpo de obras, donde la artista realizó exploraciones matéricas y texturales desestabilizando la cuadrícula modernista en una ejecución enteramente orgánica; aquí lo cromático se retraía a un segundo plano (Ilustración 85). A su vez, Robirosa consiguió llevar a cabo varios proyectos murales con obras de gran tamaño.⁶⁹⁷ Es decir, realizó un abanico de búsquedas artísticas dentro de la abstracción y el informalismo, tendencias en plena vigencia en el período.

Otra artista que realizó abstracciones no figurativas alejadas de la rigidez de las búsquedas geométricas del concretismo fue Martha Peluffo. Mejor conocida por su obra de finales de los sesenta, cuando se volcó a una figuración atravesada por los lenguajes pop y sus autorretratos; durante este primer período de su producción, se abocó a la abstracción. Sus pinturas de la segunda mitad de la década de 1950 exploraban el uso del color en composiciones generalmente orgánicas, varias de ellas realizadas en un solo tono como en *Pintura* de 1958 (Ilustración 86).⁶⁹⁸ En los primeros 60, Peluffo dio un giro, dentro mismo de la abstracción y comenzó a enfocarse en las formas e incorporó una gama cromática algo más amplia –con baja saturación– y pinceladas más libres (Ilustración 87, Ilustración 88). A mediados de la década, incorporó colores saturados tanto en su obra no figurativa como en retratos y autorretratos. A su vez, la artista comenzó a titular sus obras de manera tal que les asignaba un sentido, aún si este era poético. Al igual que Robirosa, las búsquedas de Peluffo en este período se enmarcaron en las abstracciones líricas y el informalismo.

Similarmente, la obra de Minujín previo a mediados de los sesenta tuvo tres momentos. En el primero la artista experimentó pintando mientras escuchaba música clásica cuyos los resultados son composiciones abstractas con formas que no se encuentran regidas por la geometría y donde hay una búsqueda intencional con el uso del color (Ilustración 89).⁶⁹⁹ El segundo momento, de inicios de los sesenta, era más cercano al informalismo; continúa dentro de la no figuración pero las experimentaciones son matéricas en vez de cromáticas (Ilustración 90). La pintura aparece empastada, y expandida en sus posibilidades, utilizando también arena, lacas y cartones. Las formas se expanden y simplifican tomando un segundo lugar, los colores viran hacia los tonos sepia. Son obras muy distintas de las fluorescentes que realizaría posteriormente, marca característica de Minujín. El tercer momento, un eslabón necesario para lo que es quizás su producción más celebrada de

⁶⁹⁷ Uno en Galería San Martín en 1959, uno en el Hospital Alvear en 1961 (actualmente en una colección particular), y varios posteriores incluyendo uno en los subterráneos de París y otro en la estación Olleros del subte de Buenos Aires, ver Casanegra, *Josefina Robirosa*, 278.

⁶⁹⁸ La imagen fue reproducida con esta orientación, ver Cippolini, *Josefina Robirosa*, 87.

⁶⁹⁹ Villa, “Marta Minujin: una biografía”, 129.

mediados de década, constaba de una serie de obras en las que la artista generaba un objeto mediante cajas de cartón, obteniendo pinturas/objetos con gran relieve (Ilustración 91). Durante este período las investigaciones y desarrollos en la obra de Minujín se encontraban en sintonía con las búsquedas informalistas y formó parte de esa escena. Era una artista amiga de Alberto Greco, cuyas obras serán analizadas en el capítulo V.

A su vez, dos mujeres que desarrollaron su obra desde la escultura y la abstracción gozaron de reconocimiento en este período fueron Noemí Gerstein y Alicia Penalba. En ambos casos ya venían desempeñándose como artistas años atrás y ambas se lanzaron hacia la abstracción en los años 50. La obra de ambas continuó haciéndose eco de la figuración de maneras que diferencian su producción de aquella de sus pares pintoras.⁷⁰⁰

Alicia Penalba había tenido una trayectoria como pintora figurativa desde los años 30 hasta que en 1948 recibió una beca del gobierno francés para estudiar en París. Ya en 1930, como adolescente, había exhibido en la ciudad de San Juan donde vivía antes de trasladarse a estudiar arte a Buenos Aires,⁷⁰¹ donde, en 1938 presentó un retrato en el Salón Nacional.⁷⁰² En 1947 obtuvo el premio estímulo del Salón Nacional de Artes Plásticas y al año siguiente un premio adquisición del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, también en el marco del Salón. Es decir, se trataba de una artista que obtuvo un cierto reconocimiento por instituciones de prestigio. Sin embargo, su producción escultórica abstracta, que comenzó a realizar una vez en París, fue lo que catapultó su carrera.

A los treinta y cinco años, en París, se le presentaba la oportunidad de cambiar, y dio un giro tanto iconográfico como de técnica artística. Se inscribió en un curso de grabado y estudió con el escultor Ossip Zadkine en vez de continuar con la pintura, y cambió figuración por no figuración. El primer cuerpo de trabajo abstracto que hizo como escultora fueron sus tótems, de inicios de los 50, construcciones en bronce que se erigen verticales en el espacio. *Grand totem d'amour* es quizás el ejemplo más destacado de cómo la experiencia corporal humana continuó siendo parte de sus obras abstractas (por imágenes de obras de este período ver la

Ilustración 93. La artista afirmó: “Mi fase vertical fue impulsada por una necesidad de espiritualizar simbólicamente el erotismo, la fuente de toda la creación, como el estado más

⁷⁰⁰ Esta idea se encuentra desarrollada en una ponencia ver, Ayelen Pagnanelli, “Haunted by the Body: Argentine Abstraction in Paris” (The Berlin Graduate Symposium for Modern and Contemporary Art History Freie Universität Berlin / Humboldt-Universität zu Berlin “Transcultural Perspectives in Art (History)”, Berlin, 2020).

⁷⁰¹ Ferreiro, “Apuntes biográficos de una artista moderna”, 235.

⁷⁰² Georgina G. Gluzman, “Notas sobre Alicia Penalba. Escultora”, *Estudios Curatoriales*, 8 de abril de 2019, <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/768>.

puro y sagrado de la vida del hombre”.⁷⁰³ La experiencia humana del amor y lo erótico están presentes ya en el título de la obra; titular la serie tótems también reflejaba el aspecto espiritual al que hizo referencia la artista. Esta producción escultórica abstracta fue la que comenzó a generarle reconocimiento y la insertó en el circuito del arte moderno en París.⁷⁰⁴

Por su lado, Noemí Gerstein (Ilustración 92),⁷⁰⁵ quien ya se desarrollaba como escultora desde la década del 30, a inicios de los años 50 incursionó en la abstracción con una serie de esculturas de maternidades.⁷⁰⁶ En obras como *La ronda*, en bronce, la madre e hijo están unidos infinitamente por sus brazos que la artista resolvió simplificando la forma y generando un círculo (Ilustración 94). Este giro hacia la abstracción sucedió tras el regreso de una estancia en París donde estudió con Zadkine y conoció a artistas como Penalba.⁷⁰⁷ Una vez en Buenos Aires, sus obras fueron progresivamente geometrizándose y alejándose de la referencia al tema para volverse no figurativas.

Hacia finales de los 50, abundaban en su producción las composiciones verticales, algunas de gran tamaño y realizadas en hierro como *Scherzo* (chiste, en italiano) aludiendo al aspecto lúdico de la composición de más de dos metros de altura (Ilustración 95). Otras obras del período mantenían algunas referencias a la figuración tal como *La niña*.⁷⁰⁸ La artista unió pequeñas unidades de metal (en este caso, latón y plata) configurando, de forma aditiva, una composición que evoca lo humano (Ilustración 96). A su vez, se trataba de obras en las que experimentó con materiales industriales y un nuevo proceso creativo.⁷⁰⁹ A lo largo de la década de 1950 Gerstein consolidó en una producción escultórica abstracta.

Desde las geometrías cromáticas de Grilo, pasando por las búsquedas de Robirosa, Peluffo y Minujín que luego se acercaron al informalismo y las esculturas de Gerstein y Penalba, el arte abstracto durante los últimos años de los 50, coincidiendo con el posperonismo, recibió un empuje de las instituciones estatales y del medio artístico porteño.

⁷⁰³ Alicia Penalba en Mercedes Casanegra, “Alicia Penalba desde Buenos Aires”, en *Alicia Penalba: escultora*, ed. Mario Kier Joffé (México D.F.: RM, 2016), 47.

⁷⁰⁴ Envió Tótems a los Salones de la Jeune Sculpture y al Salón des Réalités Nouvelle, ver Ferreiro, “Apuntes biográficos de una artista moderna”, 238.

⁷⁰⁵ Falleció en 1996, ver Ana Inés Giese, “Noemí Gerstein. Biografía crítica”, en *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*, de Paola Melgarejo (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2022).

⁷⁰⁶ Ernesto B. Rodríguez, *Noemí Gerstein. Carpeta de “maternidades”* (Buenos Aires: Galería Galatea, 1955).

⁷⁰⁷ Paola Melgarejo, “Marejada. Una escultura en la proyección internacional de Noemí Gerstein”, en *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*, de Paola Melgarejo (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2022), 20.

⁷⁰⁸ La obra se encuentra en el acervo del MoMA.

⁷⁰⁹ Melgarejo, “Marejada. Una escultura en la proyección internacional de Noemí Gerstein”, 23–3; Mariana Marchesi, “Una artista experimental”, en *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*, de Paola Melgarejo (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2022).

No parece entonces casual que las artistas que en Buenos Aires gozaron de cierta visibilidad y reconocimiento en este período hayan sido quienes desarrollaron obra abstracta en una pluralidad de tendencias. Pero únicamente la producción de obra abstracta no bastó, esta debió circular para conseguir reconocimiento en el medio.

Inscripción en el circuito porteño

Las obras de estas artistas se insertaron en el medio porteño principalmente gracias a su circulación en espacios expositivos. En términos metodológicos, a continuación se cruzan las variables del circuito artístico para dar cuenta de la participación de las mujeres. Las estrategias que llevaron a cabo las artistas para este fin fueron: agruparse con otras artistas; exhibir colectivamente en los espacios disponibles ya sean museos, galerías, u otros; exhibir individualmente en galerías comerciales; y participar de certámenes artísticos.

En primer lugar, la formación de grupos había sido una de las principales estrategias de las artistas de vanguardia para conseguir visibilidad. Como ya fue detallado, durante la década de 1940 en Buenos Aires, se formaron la AACI, Madí y Perceptismo, cada grupo generó su identidad, sus publicaciones periódicas y sus exhibiciones. Hacia mediados de los cincuenta, les artistas generaron agrupaciones y revistas tales como Arte Nuevo, ANFA (Agrupación de Arte No Figurativo), GAMA, Boa que convocaron a un gran número de artistas.⁷¹⁰ Varias mujeres que obtuvieron gran reconocimiento en este período fueron parte de grupos o generaron agrupaciones temporarias con fines expositivos.

Aldo Pellegrini, quien era una figura central del medio artístico porteño ya que había introducido el surrealismo al país y Arden Quin quien había sido parte de Madí eran referentes de la agrupación Arte Nuevo.⁷¹¹ Llevaron a cabo una serie de salones y tuvieron su propia publicación periódica homónima editada entre 1956 y 1958. En el Primer Salón de Arte No Figurativo de 1955, Asociación Arte Nuevo, en la galería Van Riel, exhibieron mujeres como Noemí Gerstein, Martha Peluffo, Gina Ionescu, y Vera Zilzer.⁷¹² El segundo Salón de Arte Nuevo apareció extensamente en las páginas de *Arte Nuevo* 3, allí se encuentra una gran variedad de obra de artistas que eran mujeres y que obtuvieron un cierto

⁷¹⁰ García, "Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s", 15–16.

⁷¹¹ García, "Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s".

⁷¹² Las mujeres que participaron fueron Simona Ghita Ertan, Magda Frank, Noemí Gerstein, Hebe Grondona, Gina Ionescu, Blanca Pastor, Martha Peluffo, Ana Sacerdote y Vera Zilzer, *Arte Nuevo* (Buenos Aires, 1955).

reconocimiento de la crítica, sin embargo, sus voces no aparecen reproducidas. En cambio, sí aparece privilegiada la producción teórica de un artista varón europeo debido a la publicación de un ensayo de Paul Klee de una extensión de siete páginas en una revista de cuarenta. Se incluyó también un prefacio escrito por Pellegrini, un texto por Raúl Sciarreta y la reproducción de una reseña de Córdova Iturburu. En cambio, más de la mitad de las páginas de la revista fueron dedicadas a ilustrar con reproducciones en blanco y negro obras de artistas. Cada una tuvo su página y al menos siete eran mujeres: Martha Boto, Ursula Burghardt, Noemí Gerstein, Gina Ionescu, Michelle Marx, Martha Peluffo y Lidia Mabel Rubl. Quizás debido a su eclecticismo, Arte Nuevo propició un espacio de participación de mujeres, incluso Marta Minujín en 1961 participó de una exhibición de la Asociación.⁷¹³ Además de Arte Nuevo, Gerstein participó de un grupo denominado 20 pintores y escultores, del cual sólo otras dos mujeres, Josefina Zamudio y Magda Frank, participaron, como ha sido habitual para las mujeres en la vanguardia, hay una fotografía en la que aparece Gerstein rodeada de artistas varones (Ilustración 97).⁷¹⁴

GAMA fue un grupo más reducido tanto en el número de artistas. Como ya se mencionó, fueron parte Grilo, Prati, Maldonado, Aebi, Fernandez Muro, Girola, Hlito, Iommi y Ocampo. A pesar de que en GAMA participó otra mujer, Prati; las fotografías de GAMA la ubican a Grilo en el grupo rodeada de varones artistas (Ilustración 98). Grilo estuvo en varias exhibiciones junto con este grupo, en Buenos Aires en la galería Viau (1952 y 1953) y en la galería Krayd (1955);⁷¹⁵ internacionalmente: en el Stedelijk de Amsterdam (1953).⁷¹⁶ Tuvo reseñas muy positivas de su producción a diferencia de Maldonado que fue descrito como nostálgico.⁷¹⁷

Por su parte Robirosa y Peluffo fueron parte de Boa, liderada por el poeta Julio Llinás, quien en ese entonces se encontraba en pareja con Peluffo. Llinás tenía vínculos creativos con Pellegrini por su relación con el surrealismo y, a su vez, Boa se encontraba en línea con *Phases*, una revista del poeta francés Eduard Jaguer a quien Llinás había conocido

⁷¹³ Villa, "Marta Minujin: una biografía", 133.

⁷¹⁴ Ediciones Culturales Argentinas, ed., *20 pintores y escultores* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, s. f.); García ha señalado a esta agrupación como dinámica y cercana a Ernesto B. Rodríguez y de tendencia ecléctica, ver García, *El arte abstracto*, 192.

⁷¹⁵ García, *El arte abstracto*; García, "Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s".

⁷¹⁶ *Acht argentijnse abstracten* (Amsterdam: Museo Stedelijk, 1953).

⁷¹⁷ "Grupo de Artistas Modernos", s. f.; "Los concretos y los abstractos", s. f.

en París.⁷¹⁸ Esta agrupación publicó la revista *Boa. Cuadernos Internacionales de Documentación sobre la Poesía y el Arte de Vanguardia* dirigida por Llinás. En 1958 Robirosa y Peluffo participaron de la exhibición del grupo Phases en la galería Van Riel y en el Museo de Arte Moderno en Montevideo;⁷¹⁹ y, en 1963, de *Exposición phases* en el MNBA, que de algún modo fue el broche final de la agrupación, disuelta ese mismo año.⁷²⁰ En consecuencia, se puede pensar que la incorporación a agrupaciones más formales les permitió a las mujeres exhibir no sólo nacional sino internacionalmente.

Las artistas también se agruparon de formas más flexibles con fines de exhibir. En 1957, Robirosa y Peluffo estuvieron en *7 pintores abstractos* en la galería Pizarro con Osvaldo Borda, Romulo Macció, Clorindo Testa y Kasuya Sakai. Así, tanto Robirosa como Peluffo se posicionaron como artistas abstractas de una tendencia más cercana al informalismo gracias a esta agrupación flexible generada para esa exposición. Una estrategia similar fue la de Grilo quien en 1960 estuvo en una exhibición colectiva en el MNBA con José A. Fernandez-Muro, Miguel Ocampo, Kasuya Sakai y Clorindo Testa, artistas que no habían conformado un grupo mas exhibieron en conjunto en el museo.⁷²¹ En una de las fotografías que retrataron a quienes formaron parte de la ocasión, Grilo aparece en el centro mismo de la imagen, rodeada de varones (Ilustración 99). Nuevamente como la única mujer en un grupo conformado por varones y en una agrupación de la que participaba su marido. En suma, la estrategia vanguardista de asociarse a agrupaciones continuó siendo utilizada en la segunda mitad de los 50 por las mujeres, especialmente en agrupaciones con fines de exhibir con artistas que coincidieran con sus propuestas plásticas más que en propuestas cerradas, colectivas y homogéneas como había sido el caso de las agrupaciones abstractas de la década anterior.

Las artistas expusieron colectivamente. Robirosa exhibió en el Museo Sívori en *Pintura y escultura no figurativa* (1956) junto a, entre otros, Del Prete, Yente, Arden Quin y Sameer Makarius.⁷²² Y, previo a comenzar a presentar su obra allí de forma individual en la

⁷¹⁸ García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”.

⁷¹⁹ *Phases* (Montevideo: Museo de Arte Moderno de Montevideo, 1958) también se exhibiría en el Museo Rosa Galisteo de Santa Fe, ver; *Exposición boa-phases: confrontación internacional de arte experimental* (Santa Fé: Museo provincial de bellas artes Rosa Galisteo de Rodriguez, 1959).

⁷²⁰ *Exposición Phases* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1963); Verlichak, *Martha Peluffo*, 37.

⁷²¹ También exhibió en el Riverside Museum en Nueva York en 1960, ver “Group ten, 30 Latin American guest artists, poster” (Riverside Museum, 1960), Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁷²² *Pintura y escultura no figurativa* (Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1956).

prestigiosa galería Bonino, lo hizo con Domingo Bucci y Jorge de la Vega,⁷²³ donde volvería a exhibir también de forma grupal en 1959 y 1960.⁷²⁴ Por su parte, Grilo expuso junto al taller de Vicente Puig (1943) en la galería Witcomb en Buenos Aires.⁷²⁵ Mientras, Peluffo, exhibió en La Plata y Chaco (1952); en la galería Plástica (1955); en galería Peuser (1958); en el Museo Municipal de Artes Visuales de Santa Fe (1959); y en 1960 en la galería Yumar, y en la exhibición *50 años de arte argentino* en el MNBA.⁷²⁶ Minujin, ya en 1961 expuso en la galería Lirolay por invitación de la directora, Germaine Derbecq, primero junto a Alisa Luzzati, Jaime Davidovich, Alberto Heredia y Víctor Marchese; y formó parte de una exhibición colectiva de mujeres en la galería Forum.⁷²⁷ Tras su viaje a París, participó de *El hombre antes del hombre*, cuyo catálogo contó con un texto de Rafael Squirru.⁷²⁸ Gerstein expuso en las muestras colectivas *Orientaciones actuales de la escultura argentina* en 1953 en la galería Krayd y *Cuatro escultores* en Van Riel; al año siguiente en *pintura. escultura. arquitectura. urbanismo. mueble* en la Galería Müller, donde volvería a exhibir en 1956.⁷²⁹

Estas exhibiciones grupales, muchas veces se dieron en galerías de arte comerciales que les abrieron las puertas a exponer de forma individual y tener su apoyo comercial. Dado que residió en Madrid y París a finales de los 40, la primera exhibición individual de Grilo fue en la capital española en 1949, luego en 1950 en la galería Viau en Buenos Aires y recién volvió a exhibir individualmente en 1955 en la galería Krayd.⁷³⁰ Al año siguiente lo hizo en el Museo Municipal de Córdoba, y desde finales de década en Bonino (1958, 1961 y 1963). Josefina Robirosa también consiguió ser representada por la galería Bonino y exhibió consistentemente allí: de forma individual en 1959, 1961 y 1964.⁷³¹ A lo largo de la segunda mitad de la década de 1950, Robirosa fue inscribiéndose localmente mediante diversos agrupamientos y logró la representación de una importante galería comercial. Por su parte,

⁷²³ Domingo Bucci, Jorge L. de la Vega, Josefina Miguens (Buenos Aires: Galería Bonino, 1956); “Invitación a la inauguración de ‘Domingo Bucci, Jorge Luis de la Vega, Josefina Miguens, Pinturas’” (Galería Bonino, mayo de 1956), Archivo Josefina Robirosa.

⁷²⁴ Cippolini, *Josefina Robirosa*, 267.

⁷²⁵ *Exposición de homenaje al maestro D. Vicente Puig de sus alumnos y ex alumnos* (Buenos Aires: Witcomb, 1943).

⁷²⁶ Verlichak, *Martha Peluffo*, 139–41.

⁷²⁷ Villa, “Marta Minujin: una biografía”, 133; *La mujer en la pintura argentina* (Buenos Aires: Galería Forum, 1961).

⁷²⁸ *El hombre antes del hombre* (Buenos Aires: Galería Florida, 1962).

⁷²⁹ Giese, “Noemí Gerstein. Biografía crítica”, 37–38; En su curriculum aparece como que la muestra en Krayd fue en 1954, ver Noemí Gerstein, “Curriculum vitae”, s. f., fs. 2, sobre de artista número 33 “Noemí Gerstein”, AMM.

⁷³⁰ “Pintura de Sarah Grilo, galería Krayd”, 1955, Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁷³¹ Robirosa continuó exhibiendo en Bonino, pero sólo mencionamos aquellas exhibiciones que se dieron dentro del recorte de esta investigación.

Peluffo exhibió de forma individual en las galerías Antú (1952), Galatea (1957), y Pizarro (1958 y 1959) y en el Centro de Arquitectos en Córdoba (1954).⁷³² Es importante destacar que la dueña de la galería Pizarro era una mujer, Josefina Pizarro y contribuyó a que la obra de esta artista se afanzara en la escena local. Peluffo pasó de exhibiciones colectivas de estudiantes a principios de la década a colgar en el MNBA y representar a Argentina en exposiciones. Por su lado, Gerstein expuso de forma individual en Bonino en 1957, también lo hizo en Peuser (1948), Galatea (1955), Lirolay y Rubbers (1963).⁷³³ Se destaca el recorrido expositivo de Minujín, que fue vertiginoso en este período tanto en Argentina como en el exterior. En Buenos Aires, en 1959 tuvo su primera exhibición individual en el Teatro Argón;⁷³⁴ y ya en 1961, exhibió dos veces en galería Lirolay, la segunda vez de forma individual con sus obras de cartón. Estas exhibiciones no sólo contribuyeron a circular la obra de las artistas sino que tenían detrás el interés de la galería de ubicar las obras en colecciones particulares.

Los certámenes artísticos constituían una clave para insertarse en el medio. Minujín estuvo en varios desde 1957, y en 1958 y 1960 consiguió premios.⁷³⁵ A su vez, participó del Premio De Ridder a la Joven Pintura Argentina (1959 y 1960) y del premio Ver y Estimar (1962), es decir que fue parte del circuito local de premiaciones. La obra de Peluffo fue premiada por distintas instituciones legitimadoras. En 1959 recibió una en el Segundo Salón del ACA,⁷³⁶ y una mención en el Premio De Ridder a la Joven Pintura, ambos espacios de relevancia para el arte moderno.⁷³⁷ Ya en 1960 recibió un premio adquisición en el Salón de

⁷³² “Martha Peluffo, galería Pizarro”, 1958, fs. 11, sobre de artistas número 98 “Martha Peluffo”, AMM.

⁷³³ *Noemí Gerstein* (Buenos Aires: Galería Bonino, 1957); Giese, “Noemí Gerstein. Biografía crítica”; Rodríguez, *Noemí Gerstein. Carpeta de “maternidades”*; tuvo una exhibición en 1952 en la Sociedad Hebreaica, ver *Noemí Gerstein. Esculturas, dibujos*. (Buenos Aires: Sociedad Hebreaica Argentina, 1952); exhibió también en el Jardín Botánico de Buenos Aires, ver “Noemí Gerstein. Escultura” (Jardín Botánico, Buenos Aires, 1957), fs. 305, sobre de artista 33 “Noemí Gerstein”, AMM.

⁷³⁴ Villa, “Marta Minujin: una biografía”, 129.

⁷³⁵ En 1958 recibió el premio estímulo en la sección Grabado, Dibujo y Monocopia en el IV Salón Estímulo de Arte de la provincia de Buenos Aires; el segundo premio escultura del salón San Fernando; y el primer premio en Hebreaica; en 1960, el premio a pintura “Cabaña La Joyita” en la XX exposición Internacional de Ganadería de la Sociedad Rural; y el premio estímulo del salón Anual de Manchas y Bocetos escultóricos de la Municipalidad de Buenos Aires, ver Villa, “Marta Minujin: una biografía”; *Marta Minujin* (Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961).

⁷³⁶ Los premios adquisición fueron recibidos por varones (Luis Barragán, Oscar Capristo y Horacio Blas Mazza). Una de las medallas de oro fue recibida por Ana Mercedes Payró, otra por Jorge Abel Krasnopolsky. Las menciones fueron a Badi, Del Villano, Ducmelic, Berta Guido, Krasno, Abel Laurens, Mac Entyre, Mazaglia y Peluffo, ver “Segundo Salón del Automóvil Club”, *El Hogar*, 1959, Archivo Martha Peluffo.

⁷³⁷ El premio de honor fue para Macció, las otras menciones a Alicia Orlandi y a Rogelio Polesello, ver “Premio De Ridder a la joven pintura argentina” (Galería Pizarro, 1959), Archivo Galería Pizarro, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas; “Artes plásticas. Premio De Ridder.”, *La Prensa*, septiembre de 1959, Archivo Martha Peluffo.

Mar del Plata;⁷³⁸ y el tercer premio en la segunda bienal de pintura actual Fundación Pipino y Marquez.⁷³⁹ Participó de los premios Ver y Estimar (1960 y 1961)⁷⁴⁰ e Instituto Torcuato Di Tella (1960 y 1964).⁷⁴¹ De esta manera, Peluffo se insertó en los mayores espacios de legitimación del medio artístico porteño, sin recibir las mayores premiaciones. Gerstein ya en los años 30 estuvo en salones y en el Premio Internacional de Escultura del Di Tella en 1962, en el cual no fue premiada.⁷⁴² En términos de premios este período no fue el más activo para Grilo. De hecho, en 1958, el crítico de arte Damián Bayón se refirió a este efecto en el texto del catálogo de la exhibición individual de la artista en Bonino. “Ya debía a estas horas haber ganado alguno de los premios más importantes. Es un secreto a voces, todos lo saben: el público y los jurados”.⁷⁴³ Y sin embargo Grilo no obtuvo premiación en los certámenes argentinos en este período. Resulta curiosa la denuncia que realizó Bayón en su texto con respecto a la ausencia de reconocimiento formal del circuito local hacia la obra de Grilo. Lo que el comentario de Bayón evidencia es que las artistas insistían en su participación en certámenes para lograr inscribirse en el medio local. Esto se observaba en Robirosa quien compitió asiduamente en el circuito de premios. Participó del premio ACA (1959), de la bienal Fundación Pipino y Marquez (1960) de los premios Ver y Estimar (1960 y 1961) y del premio Instituto Torcuato Di Tella (1960). Además, fue parte del envío argentino a la IV Bienal de San Pablo de 1957;⁷⁴⁴ y de la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en la

⁷³⁸ En la sección pintura, gran premio de honor, el premio de plata y los otros nueve premios adquisiciones fueron para varones; en la sección escultura todas las diez premiaciones fueron para varones; en la sección grabado, todas las premiaciones fueron para varones menos una adquisición de Ana María Moncalvo; sólo en la sección monocopia el premio de honor se lo llevó una mujer: Noemí Di Benedetto, y una de las adquisiciones fueron de otra mujer, Nelia Licenziato (las otras dos fueron a varones), ver “Bellas Artes. Premios del Salón de Mar del Plata”, 2 de febrero de 1960, Archivo Martha Peluffo.

⁷³⁹ El primer premio fue para Kasuya Sakai y el segundo para Mario Pucciarelli, ver “II Bienal de Pintura Actual”, 14 de julio de 1960, Archivo Martha Peluffo.

⁷⁴⁰ *Premio de honor Ver y Estimar* (Buenos Aires, 1960); *Premio de honor Ver y Estimar* (Buenos Aires, 1961). En 1960 los premios fueron otorgados a Anibal Carreño (franja de honor a Polesello y Pucciarelli) ver 26 de mayo, 1960, Actas de la Asociación Ver y Estimar, Centro de Estudios Espigas; en 1961 a Juan Carlos Badaracco, ver 3 de junio, 1961, Actas de la Asociación Ver y Estimar, Centro de Estudios Espigas.

⁷⁴¹ *Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella*, 1964.

⁷⁴² En 1936 y 1939 en el Salón Femenino de Bellas Artes; entre 1937 y 1943 realizó envíos al Salón Nacional; y otros salones durante la década, *Noemí Gerstein* (Buenos Aires: Vermeer, 1992); *Premio internacional de escultura Instituto Torcuato Di Tella* (Buenos Aires: Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1962); Cordova Ituruburu expresó su descontento ante el jurado, ver Melgarejo, *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*.

⁷⁴³ Damián Bayón, “La pintura de Sarah Grilo”, en *Sarah Grilo*, 1958.

⁷⁴⁴ Formó parte del envío en la categoría dibujo; en pintura sólo fueron incluidas Norah Borges, Laura Mulhall Gironde y Yente. Participaron en total 21 mujeres, la mitad de ellas en la categoría de grabado; solo alcanzaron el 20% de la representación total, ver *Participación argentina en la IV exposición bienal internacional de arte de San Pablo* (Dirección general de cultura, 1957).

Ciudad de México.⁷⁴⁵ Sin embargo, Robirosa (tal como Grilo) no recibió premios durante este período. Sin lugar a duda, los certámenes funcionaron como espacios de adquisición de legitimación en el medio por lo que las artistas privilegiaron su participación, aún cuando no resultaban premiadas.

La inscripción en el medio local fue determinante en los casos de las artistas que lograron reconocimiento en este período, algo que consiguieron mediante exhibiciones colectivas, a veces adhiriendo a agrupaciones o asociaciones; y en especial mediante exhibiciones individuales en galerías comerciales de prestigio como la galería Bonino. Una mención especial merece la insistente intervención de las mujeres en los certámenes artísticos, de los que pocas veces resultaron ganadoras de sus premios pero que utilizaron como instancias de posicionamiento.

Vínculos con los centros artísticos globales

Nueva York estaba disputándole a París su lugar como capital mundial del arte, y promocionaba sus expresiones culturales y a sus artistas del expresionismo abstracto.⁷⁴⁶ El reconocimiento internacional, además de brindarles nuevas posibilidades en el extranjero, les proporcionaba a las artistas argentinas una mayor legitimidad en el medio local. El internacionalismo definió al arte de los 60 en Argentina por la proliferación de intercambios culturales y el reconocimiento del arte argentino en el exterior.⁷⁴⁷ Este proceso se torna visible en las numerosas oportunidades de intercambio con el extranjero en las trayectorias de las artistas.

Una de las principales estrategias que llevaron a cabo fue incluir su obra en exhibiciones fuera de Argentina. En 1953, Noemí Gerstein compitió en el Concurso del Instituto de Arte Moderno de Londres para el Monumento al Prisionero Político Desconocido obteniendo un premio.⁷⁴⁸ Participó en la Bienal de Venecia tres veces (1956, 1962 y 1964),⁷⁴⁹ en la Feria de Bruselas (1958), en 1960 en Nueva York en la galería Roland de Aenlle y en

⁷⁴⁵ *Participación argentina en la I Exposición bienal interamericana de pintura y grabado de Mexico* (Buenos Aires: Dirección general de cultura, 1958).

⁷⁴⁶ Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art*.

⁷⁴⁷ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*.

⁷⁴⁸ Giese, "Noemí Gerstein. Biografía crítica", 36.

⁷⁴⁹ *XXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte Venecia: participación de la República Argentina* (Ministerio de Educación y Justicia, 1956); *Argentina, XXXI bienal internacional de arte Venecia* (Buenos Aires: Imp.Lorenzo, 1962); La Biennale di Venezia, ed., *Catalogo della XXXII esposizione biennale internazionale d'arte Venezia* (Venezia: La Biennale di Venezia, 1964).

Washington DC, en 1961 en Río de Janeiro, y varias ciudades italianas;⁷⁵⁰ y en el Museo Rodin en París.⁷⁵¹ En 1961 el MoMA exhibió *La niña*, una escultura suya que había sido recientemente adquirida.⁷⁵² En este período, Martha Peluffo participó de dos bienales importantes a nivel internacional, la Bienal de París y la Bienal de San Pablo, en esta última consiguiendo un premio adquisición, un hito significativo para su carrera. En las siguientes décadas, Peluffo parece haber optado por un recorrido más cercano a América Latina teniendo estancias en Caracas, Venezuela. Por su parte, Robirosa participó de la IV Bienal de San Pablo (1957) y en la 1ra Bienal Interamericana de Pintura y Grabado en México (1958).⁷⁵³ Así, las exhibiciones internacionales y las bienales significaron espacios de construcción de reconocimiento para las artistas.

La segunda estrategia fue el traslado físico de las artistas a esos centros globales como París y Nueva York, ciudades que competían por la hegemonía como centros del arte.⁷⁵⁴ Grilo, Minujín, Gerstein, y Penalba tomaron este camino. En 1950, con el patrocinio del gobierno de Francia, como ya se había adelantado, Gerstein pasó una estancia de dos años en París estudiando con Ossip Zadkine –al igual que Penalba–, quien había sido galardonado con un gran premio de la Bienal de Venecia.⁷⁵⁵ Por su lado, una joven Minujín en 1961 viajó a París, allí participó de la Bienal de París con una obra, posiblemente informalista de 1960;⁷⁵⁶ de *Pablo Manes y 30 argentinos de la nueva generación*, curada por Germaine Derbecq; del *Salón du Relief*; de *L'art latino-américain a Paris* en el Museo de Arte Moderno de la Ville de París; y en el *Salon de la Jeune Sculpture* en el Museo Rodin. Ya en su primera estadía en París, Minujín consiguió posicionarse y formar parte de exhibiciones con artistas de Argentina y espacios de jóvenes, al tiempo que su obra se transformaba. Ya en 1957 Grilo viajó por Europa y EE.UU. por lo que, entre otras, exhibió en la Pan American

⁷⁵⁰ *Noemí Gerstein* (Roma; Firenze: Numero, 1961).

⁷⁵¹ *II Exposición internacional de escultura contemporánea. Participación argentina. Museo Rodin, París* (Buenos Aires: Dirección general de cultura, 1961); Giese, “Noemí Gerstein. Biografía crítica”, 39–42.

⁷⁵² “Master checklist: Recen Acquisitions” (Museum of Modern Art, New York, 1961), https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326261.pdf?_ga=2.213593751.2043188016.1676382706-1700891353.1674240811; “Recent Acquisitions | MoMA”, The Museum of Modern Art, accedido 30 de julio de 2022, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1942>.

⁷⁵³ *Participación argentina en la IV exposición bienal internacional de arte de San Pablo; Participación argentina en la I Exposición bienal interamericana de pintura y grabado de Mexico*; Cippolini, *Josefina Robirosa*, 274.

⁷⁵⁴ Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art*.

⁷⁵⁵ Lorenzo Varela, en *Noemí Gerstein* (Art Gallery International, s. f.).

⁷⁵⁶ Exhibió una pintura titulada *Témoignage pour une tombe*, ver Jacques Jaujard, *Deuxieme biennale de Paris* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1961), 10.

Union en Washington DC,⁷⁵⁷ en la Bienal Internacional de Pittsburgh,⁷⁵⁸ y en una galería en la ciudad de Nueva York (1958); en el Art Institute de Chicago (1959); en Caracas (1959 y 1963); en el Institute of Contemporary Art en Boston (1961); Nueva York (1961 y 1964); y Madrid (1963). Tras instalarse en Nueva York, en 1963 exhibió en la galería Bianchini de esa ciudad, en Washington DC y en Lima y Bogotá.⁷⁵⁹ La obra de las artistas era recibida en estas ciudades.

Grilo, Minujín y Gerstein realizaron viajes con el apoyo de becas. Para Grilo, la obtención de la Beca Guggenheim en 1961 le significó un punto de quiebre en su trayectoria.⁷⁶⁰ Gracias a ella se asentó en Nueva York hasta 1970 y construyó así una plataforma desde ese emergente centro artístico. En poco más de diez años, Grilo se posicionó como artista en EE.UU. y afianzó su presencia en el medio argentino exhibiendo asiduamente en Bonino. Esta pronta institucionalización le fue posible al ubicarse dentro de grupos de artistas y al insertarse en el circuito de premios y becas. Para Minujín, las becas de estudio a Francia que consiguió y posteriormente la beca Guggenheim le generaron cambios positivos en su trayectoria. Su segunda estancia en París fue cuando desarrolló sus famosos happenings e instalaciones. Desde ese momento y durante el resto de la década de 1960 su carrera avanzó de forma significativa tanto en Argentina y en el exterior. Moverse hacia París temporalmente la consolidó como una joven promesa, en un momento en el que la juventud comenzó a adquirir valor en sí misma.

De nuevo, el caso de Penalba es algo anómalo ya que su carrera se consolidó en París. En 1951, en la capital francesa, luego de sumergirse en la realización de esculturas abstractas, en lo que más tarde se llamaría su fase totémica, la artista destruyó la mayoría de sus pinturas y esculturas figurativas anteriores. Este acto de destrucción ha sido leído como su reinención como escultora abstracta en París.⁷⁶¹ Ese movimiento geográfico le significó tanto un cambio en su producción como también le asistió en reinventarse hacia el extranjero. Durante la década de 1950 tuvo únicamente dos exhibiciones individuales pero participó de

⁷⁵⁷ Esta exhibición la realizó junto a su marido, ver *Sarah Grilo, Fernandez Muro of Argentina* (Washington DC: Pan American Union, 1957).

⁷⁵⁸ Gordon Bailey Washburn, *The 1958 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture* (Pittsburgh: Carnegie Institute, 1958).

⁷⁵⁹ Hugo Parpagnoli y Museo de Arte Moderno (Bogotá, Colombia), eds., *Exposición de pintura argentina: Museo de Arte Moderno: Bogotá - Colombia, noviembre 1963* (Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1963), 44.

⁷⁶⁰ Grilo solicitó una extensión que le fue otorgada, ver Grimson, "Sarah Grilo: Language, Translation, and the Experience of Difference, 1962-1970".

⁷⁶¹ Elisabeth Lebovici, "La escultura de Alicia Penalba en el campo expandido de la televisión", en *Alicia Penalba: escultora*, ed. Mario Kier Joffé (México D.F: RM, 2016), 31.

catorce exposiciones colectivas y cuatro bienales, la mayoría de ellas en Europa pero también en EE.UU. incluyendo el Guggenheim y el Carnegie Institute en Pittsburgh.⁷⁶² Las exposiciones individuales en cambio se multiplicaron en los sesenta llegando a catorce tanto en Europa como en EE.UU., nuevamente, ninguna exhibición individual en Argentina.⁷⁶³ En 1962, tras haber obtenido un premio en la Bienal de San Pablo, expuso en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro.⁷⁶⁴ Este asentamiento de la carrera de Penalba en el exterior no significó un desapego por el medio local ya que la artista mantuvo sus vinculaciones locales. De hecho, una de sus exhibiciones individuales en la ciudad de Nueva York fue en la sede neoyorquina de la galería Bonino.⁷⁶⁵ También fue parte de exhibiciones colectivas en Argentina en 1960, 1961 y 1965. La obra de Penalba adquirió visibilidad en los 50 gracias a su cuerpo de obra escultórico abstracto realizado en París –lugar donde se trasladó– aunque su carrera se consolidó en la siguiente década.

El locus de producción de Penalba fue un sitio de ansiedad para la crítica local. Tuvo monografías publicadas en 1957 y 1960, esta última con un texto de Michel Seuphor.⁷⁶⁶ El texto del belga comienza confirmando el lugar ganado por Penalba. “Lentamente, con paso amortiguado, sin intento de ostentación, Penalba ha penetrado el mundo artístico de París y ha alcanzado aquí una posición que muchos podrían envidiar”.⁷⁶⁷ El crítico y poeta belga destacaba así la posición de visibilidad privilegiada de la que gozaba la artista hacia inicios de los sesenta en la capital francesa. De forma similar, en Argentina, un artículo de 1961 en el marco de su premiación en la bienal de San Pablo escrito por Squirru versó sobre la cuestión de su residencia: “Mucho hemos conversado con Alicia Penalba del escabroso tema del artista que se radica en el exterior (...) Penalba es nuestra y bien nuestra, y por ello la reclamamos orgullosamente”.⁷⁶⁸ Squirru se esfuerza a lo largo del texto en hacer de ella una artista “americana” y otorga ejemplos de artistas que construyeron carreras fuera de su tierra de origen como Pablo Picasso. Apenas habla de su obra pero evidencia la ansiedad con

⁷⁶² Ana Schwartzman, “Alicia Penalba. Curriculum Vitae”, en *Alicia Penalba: escultora*, ed. Mario Kier Joffé (México D.F.: RM, 2016); Washburn, *The 1958 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*.

⁷⁶³ Schwartzman, “Alicia Penalba. Curriculum Vitae” fue parte de varias exhibiciones colectivas en Argentina.

⁷⁶⁴ Por una lectura del lugar de la premiación de bienales en la carrera de Penalba Cerchiaro, “Escultoras e Bienais”.

⁷⁶⁵ Juan Cruz Andrada, “Cronología”, en *Espigas muestra Bonino* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019), 87.

⁷⁶⁶ Patrick Waldberg, *Penalba* (Paris: Galerie Editions, 1957); Michel Seuphor, *Alicia Penalba* (Zurich: Bodensee-verlag Amriswil, 1960).

⁷⁶⁷ Seuphor, *Alicia Penalba*.

⁷⁶⁸ Rafael Squirru, “Alicia Penalba”, *La Nación*, 1 de octubre de 1961, fs. 37, sobre de artista número 72 “Alicia Penalba”, AMM.

respecto al locus de enunciación de Penalba en relación con su éxito. Estos fragmentos de la crítica tanto en París como en Argentina ratifican el lugar que la artista había obtenido en París, en parte gracias a esta nueva producción abstracta. Su caso indica con más claridad el poder del cambio; por un lado, de locación hacia un centro artístico para volverse visible, y por otro, plástico, pasó varios años transitando el medio porteño con pintura figurativa y logró reinventarse al adoptar la abstracción. Ambos movimientos en simultáneo –el de lenguaje visual y el geográfico– configuraron su reconocimiento en este período.

En un tiempo donde la internacionalización del arte argentino parecía un imperativo, estas artistas hicieron uso del momentum para llevar sus obras a exhibiciones y certámenes internacionales, así como para trasladarse a centros como París y Nueva York gracias al financiamiento disponible y adquirir nuevos saberes y contactos que resultarían fundamentales para su inserción institucional en el medio argentino.

Temprana aceptación crítica y museística

Además de los esfuerzos de las artistas por inscribirse en el medio local y en el panorama internacional, fue la legitimación del medio local lo que consolidó su reconocimiento y visibilidad en este período. Lo lograron gracias a la atención brindada por la crítica y por la incorporación de sus obras a museos.

En términos generales, la recepción crítica de las obras se encuentra enmarcada dentro del muy común elogio excesivo a las mujeres en esa profesión. En una reseña a grandes rasgos positiva de la exhibición grupal en Bonino en 1956 donde participó Robirosa, el artista Luis Felipe Noé sugirió que una de las obras fue claramente influenciada por Sarah Grilo y luego señaló “En líneas generales vive en todas sus obras una artista de finísima sensibilidad, que aprovecha la lección del arte concreto, pero sin ser absorbida por él”.⁷⁶⁹ Noé no sólo asoció la obra de Robirosa en tanto derivativa de la obra de otra mujer, Grilo, sino que le imprimió “sensibilidad” a la obra, un término generizado. Igualmente, la recepción crítica de la exhibición *7 pintores abstractos* fue positiva. Fue reseñada por el crítico Córdova Iturburu quien, como era usual, tuvo comentarios positivos y generizados hacia las mujeres artistas. “Podría admitirse, aún, una mayor fortuna, una mayor fidelidad a las exigencias de su afinada sensibilidad y de su fértil fantasía en obras anteriores de Josefina Miguens (...) (las obras) de

⁷⁶⁹ Luis Felipe Noé, “Tres pintores jóvenes”, *El Mundo*, 12 de junio de 1956; reproducido en Luis Felipe Noé, “Luis Felipe Noé, ‘Tres pintores jóvenes’, *El mundo*, 12 de junio, 1956”, en *Josefina Robirosa* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997), 161.

la delicada Martha Peluffo, dueña de un pulcro registro de los recursos técnicos”.⁷⁷⁰ Al hablar de ambas artistas, las únicas dos mujeres que formaron parte de la exhibición, el crítico emplea conceptos estereotipados, que las elogian pero las coloca en una categoría de artista marcada por su género, como sensibilidad, delicadeza, pulcritud y, especialmente, lo fértil.

De manera similar, Cordova Iturburu en 1958 refirió a la obra de Robirosa como

concede no poco a la elaboración sensible de sus tonos y a la consecución de vibraciones cromáticas y sabores de empaste de afortunada fineza. Un indudable refinamiento y un buen gusto seguro fiscalizan sus realizaciones, en las que es visible una inteligente asimilación y un aprovechamiento no menos inteligente de las sugerencias provocadas por las corrientes no figurativas de carácter intuitivo.⁷⁷¹

El comentario es favorable pero Cordova Iturburu habló de fineza, sensibilidad, atención al color, refinamiento, buen gusto, todos clichés para referirse a la obra hecha por mujeres. De esta forma, sus elogios le quitan agencia a la artista al referirse a que actúa con “intuición” en vez de decisiones. La recepción crítica de Robirosa la mantuvo en un lugar del elogio excesivo en el que los críticos no dialogaban sinceramente con su producción.

Con respecto a las lecturas críticas sobre la obra de Grilo durante este período, el texto de Bayón para el catálogo de su exhibición individual de 1958 en Bonino incluyó una extensa reflexión sobre cómo abordar la obra de una mujer. Si bien es un texto positivo, la vuelve una figura excepcional. “Esperamos que nos diga cada vez más definitivamente cómo ‘se puede ser mujer en pintura en el sentido más profundo’ (no pintando meramente cosas frívolas o terribles ni con una ‘gama femenina’ en un sentido superficial)”.⁷⁷² Bayón la elogió al separarla de la obra que hacen las mujeres generalmente, obra “frívola”, o “femenina” y por ende la acercó a la de los hombres. Resulta significativo que el crítico haya necesitado dejar por escrito sus pensamientos en cuanto de lo diferente que le resultaba escribir sobre la obra abstracta realizada por una mujer, más aún cuando Grilo estaba lejos de ser la única artista desarrollando obra de estas características en Buenos Aires.

La inserción de obras de estas artistas en museos fue variada, dependiendo de sus trayectorias, pero en todos los casos tuvieron un ingreso temprano a importantes acervos. En términos de colecciones institucionales la obra de Grilo se encuentra en varios acervos en Argentina, España, algunos en EE. UU. y en varios de Sudamérica. El MNBA posee tres

⁷⁷⁰ Cayetano Córdova Iturburu, “7 pintores abstractos”, *El hogar*, 18 de octubre de 1957, Archivo Martha Peluffo.

⁷⁷¹ Cayetano Córdova Iturburu, “Bucci, Miguens y de la Vega”, 1956, Archivo Josefina Robirosa; reproducido en Cippolini, *Josefina Robirosa*, 18.

⁷⁷² Bayón, “La pintura de Sarah Grilo”.

obras suyas, la primera fue adquirida a la autora (mediante la galería Bonino) e ingresó probablemente el mismo año de su ejecución en 1958, se trata de *Pintura (en rojos)*. La segunda obra, *Pintura*, fue adquirida con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes a la artista en 1967 y la tercera es una obra de 1967 adquirida tras una donación de 1977. Los museos Sívori, MM y Genaro Pérez de Córdoba poseen obra temprana, indicando su casi inmediata institucionalización en el medio argentino.⁷⁷³ Debido a su residencia en España no sorprende que varios museos ibéricos posean obras suyas,⁷⁷⁴ pero sí llama la atención la inusitada velocidad con la que museos, inclusive el MNBA adquirieron su obra legitimando su producción. Por su parte, la obra de Gerstein se encuentra en el MoMA (que no parece haberla exhibido desde finales de los sesenta), en el Banco Ciudad que posee una obra de 1958 y en el MNBA ya desde los sesenta a la que se suma una adquisición reciente.⁷⁷⁵

Una de las primeras obras de Peluffo en entrar a una colección pública fue precisamente una obra de este período abstracto de la artista mediante la obtención del premio en el Salón de Mar del Plata de 1960, la obra *Pintura* de 1958 entonces forma parte de la colección del Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”.⁷⁷⁶ La obra *Esa ave confesora del planeta*, pertenece al acervo del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de Sao Paulo e ingresó tras que Peluffo obtuviera el premio adquisición en la Bienal de San Pablo de 1963.⁷⁷⁷ Dos de las obras que formaron parte de la Bienal de París forman parte del acervo del Banco Ciudad.⁷⁷⁸ Es decir, que a inicios de los sesenta, la obra de Peluffo logró una pronta incorporación en algunos acervos públicos. Es curioso que la obra de esta artista únicamente aparece en otra colección pública argentina, la del MM, en este

⁷⁷³ La obra en el Genaro Pérez fue una adquisición de 1955, el Museo Sívori no posee la información del año o modo de adquisición de la obra de 1958 que poseen, y la obra del Moderno es de 1961 (sin datos de la adquisición). La Cancillería argentina posee una obra de 1971, ver May Lorenzo Alcalá et al., *Colección de arte de la Cancillería argentina: período 1992-1999* (Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 1999); el MACLA (La Plata) posee una obra de 1978, ver Julio César Alak, *MACLA: Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano* (La Plata: Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, 2005), 77.

⁷⁷⁴ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid, Museo de Arte Contemporáneo en Almería, ver Sarah Grilo, *Sarah Grilo, José A. Fernández-Muro: obras sobre papel*, ed. José Antonio Fernández-Muro y Galería Jorge Mara-La Ruche (Buenos Aires: Galería Jorge Mara-La Ruche, 2007), 157.

⁷⁷⁵ Diana Wechsler y Fundación OSDE, eds., *Pensar con imágenes: un ejercicio curatorial con la colección del Banco Ciudad* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2012); “Recent Acquisitions | MoMA”; MNBA, “El Samurai”, accedido 30 de julio de 2022, <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7531/>; Melgarejo, *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*.

⁷⁷⁶ Suárez Guerrini et al., *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la colección*.

⁷⁷⁷ “Ficha online del objeto 1964.2.3, Marta Peluffo, Essa Ave Confesora do Planeta, 1963” (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de Sao Paulo, s. f.), <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18050>.

⁷⁷⁸ Verlichak, *Martha Peluffo*, 151.

caso con una obra de finales de los sesenta, adquirida tras la donación de la artista.⁷⁷⁹ Sin embargo, varios museos de la región poseen obra suya.⁷⁸⁰ Es decir, que la obra de Martha Peluffo consiguió ingresar a algunas colecciones públicas nacionales y regionales desde inicios de los sesenta con su obra abstracta.

La obra de Minujín también tuvo una temprana institucionalización. El MM y el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino poseen pinturas informalistas suyas.⁷⁸¹ Su obra posterior aparece en los principales museos del país como el caso del MNBA, MALBA, Fundación Klemm y la Cancillería argentina.⁷⁸² El MNBA posee *Colchón (Eróticos en technicolor)* de 1964 fruto de una donación de Romero Brest al museo en 1971. A su vez, un importante número de museos extranjeros poseen en sus acervos obra de Minujín posterior.⁷⁸³ Minujín rápidamente participó de importantes certámenes y exhibió en espacios clave con el apoyo de gestores del medio y su obra fue prontamente incluida en acervos de museos.

La obra de Penalba se encuentra en numerosos museos extranjeros, especialmente de EE.UU. y Francia.⁷⁸⁴ En Argentina, el MNBA posee una escultura de 1981, donada por la cineasta feminista María Luisa Bemberg en 2004,⁷⁸⁵ y el MALBA posee una obra de 1969 adquirida en el 2018 en el contexto de la exhibición retrospectiva que allí se llevó a cabo; la Cancillería argentina posee dos obras, una de 1967 y la segunda de 1980.⁷⁸⁶ El Museo Sívori posee una obra de 1961 adquirida por la Secretaría de Cultura en 2001, la Fundación

⁷⁷⁹ “Ficha online del objeto P 318, Martha Peluffo, Claudia Sánchez y Nono Pugliese” (MM, s. f.), <https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/16334>.

⁷⁸⁰ El Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Chile posee una obra no figurativa de 1965 donada por la artista; la Fundación Museos Nacionales en Caracas posee 16 dibujos de 1973; y la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República en Bogotá adquiridas directamente de la artista en 1971 (información brindada por el Banco de la República a la autora por correspondencia electrónica el 1ro de febrero, 2022); y el Blanton Museum of Art de la Universidad de Texas en Austin posee una obra de mediados de los setentas donada en 1992 por la historiadora del arte Barbara Duncan.

⁷⁸¹ El MM posee dos obras adicionales posteriores.

⁷⁸² Victoria Giraud y Socorro Giménez Cubillos, eds., *Arte latinoamericano siglo XX colección MALBA* (Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018), 387; Marcelo Eduardo Pacheco, ed., *Colección de arte: Amalia Lacroze de Fortabat* (Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2018), 220; Roberto Echen et al., eds., *Arte argentino contemporáneo* (Rosario: Macro, 2004); Lorenzo Alcalá et al., *Colección de arte de la Cancillería argentina*, 120–21.

⁷⁸³ Entre ellos, MoMA; Guggenheim Nueva York; Molaa (Museum of Latin American Art en Long Beach, EE.UU.); Art Museum of the Americas (EE.UU.); Centro Andaluz de Arte Contemporáneo; Museo La Tertulia, Cali, Colombia; Museu de Arte Contemporanea do Universidade de São Paulo.

⁷⁸⁴ Entre ellos el Brooklyn Museum, Dallas Museum of Fine Arts, Hirschhorn Museum en EE.UU. y el Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Musée National d’Art Moderne, Centre National d’Art et Culture Georges Pompidou.

⁷⁸⁵ María Luisa Bemberg et al., *La Colección María Luisa Bemberg* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996).

⁷⁸⁶ Giraud y Giménez Cubillos, *Arte latinoamericano siglo XX colección MALBA*, 404; Lorenzo Alcalá et al., *Colección de arte de la Cancillería argentina*, 68–69.

Federico Klemm posee una escultura de 1958 y la colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat posee tres obras, una de ellas de 1961.⁷⁸⁷ La obra de este primer período abstracto ingresó a museos de forma amplia pero mucho después de su realización.

Robirosa ingresó en un importante número de colecciones públicas y privadas, en general con su obra posterior como la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, Nueva York que posee una obra abstracta de finales de los sesenta donada en 1970, el Blanton Museum of Art de la Universidad de Texas en Austin que posee dos obras: una de finales de los 60, y otra obra de mediados de los ochenta, en ambos casos se trata de donaciones de la historiadora del arte norteamericana Barbara Duncan.⁷⁸⁸ La obra de Robirosa goza de representación en varias colecciones institucionales en Argentina incluyendo el MNBA que posee una obra suya de 1980, el MM que tiene dos obras, ambas de inicios de los sesenta, los museos Castagnino, la Cancillería, y en el Banco Ciudad, también se encuentra en numerosas colecciones institucionales y particulares.⁷⁸⁹ Quizás este apoyo del coleccionismo local sea la clave para comprender su éxito. A diferencia de Minujín, Penalba y Grilo quienes activamente se esforzaron para insertarse en centros globales del arte, Robirosa, en este período, principalmente transitó el medio local.

A lo largo de esta sección se demuestra que durante la década de 1950 y principios de la siguiente, algunas mujeres artistas gozaron de visibilidad y un cierto grado de reconocimiento por parte del medio artístico local. Para este fin debieron exhibir ampliamente en Buenos Aires, tanto de forma colectiva como individual, en galerías comerciales como Pizarro, Bonino y Lirolay y en museos. También participaron de certámenes, a veces adquiriendo premios y becas. En casi todos los casos viajaron al exterior y exhibieron allí obteniendo proyección internacional. A su vez, la producción fue institucionalizada en acervos de museos.

Los indicadores detallados a lo largo de las secciones apuntan a que estas mujeres tenían posibilidades de visibilidad y de circulación, premiación y adquisición entre 1955 y 1963, es decir, de reconocimiento. Lejos de proveer una lectura meritocrática de la trayectoria de estas artistas pero sin que esta sea la única razón, el contexto social por el cual las mujeres venían adquiriendo derechos y una mayor participación en el espacio público y

⁷⁸⁷ Pacheco, *Colección de arte*, 210.

⁷⁸⁸ En los Barbara Doyle Duncan Papers en la Benson Latin American Collection de la University of Texas at Austin se conserva una extensa de correspondencia con artistas de Argentina

⁷⁸⁹ Incluyendo el Banco de la Provincia de Buenos Aires, ver Lorenzo Alcalá et al., *Colección de arte de la Cancillería argentina*, 130–31; María Elena Babino y Guillermo Whitelow, *Patrimonio de Buenos Aires: grandes obras del Banco Ciudad* (Buenos Aires: Banco Ciudad de Buenos Aires, 2000), 62–63.

un contexto político beneficioso, convergieron creando un momento que ofició de impulso a algunas de las mujeres realizando arte abstracto.

Consagración e inserción en las historias del arte hacia el presente

Esta segunda sección del capítulo aborda si las artistas pudieron convertir reconocimiento en consagración, y si lograron mantener ese estatus a lo largo del tiempo, especialmente se concierne en si ese éxito inicial se tradujo en su inscripción en las historias del arte. La visibilidad y reconocimiento que las mujeres artistas obtuvieron al ocupar lugares protagónicos del medio tuvo resultados dispares en sus trayectorias posteriores. Al observar cómo son representadas en museos, investigaciones e incluso en el mercado del arte en un movimiento temporal hacia el presente, se halla que una de ellas se constituyó indiscutiblemente como una figura excepcional cuyo éxito eclipsó al de sus pares.

En términos de retrospectivas, todas han tenido exhibiciones, pero Minujín goza de sostenido interés. Aunque fue la primera mujer nombrada en la Academia Nacional de Bellas Artes, Gerstein aún no ha tenido exhibiciones retrospectivas en museos; tuvo una exhibición homenaje en el Centro Cultural Recoleta en 2002 y, recientemente, el MNBA adquirió una obra suya que instaló en un paseo de esculturas.⁷⁹⁰ Por otro lado, Peluffo no ha tenido una exhibición retrospectiva en un museo ya sea en Argentina o en el exterior; tuvo una exhibición en el Centro Cultural Recoleta en 2007 centrada en su obra tardía de finales de los setenta, el mismo año de la publicación de su libro monográfico. Grilo tuvo una única retrospectiva en 1985 en el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid (actualmente el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía);⁷⁹¹ aún espera una retrospectiva en Argentina. Robirosa tuvo la suya en el MNBA en 1997, hace ya más de veinticinco años.⁷⁹² Penalba tuvo una retrospectiva en 2016 en MALBA acompañada de un catálogo. Minujín no sólo ha tenido un importante número de retrospectivas tanto a nivel local como internacional –en 2023 una en el Jewish Museum de Nueva York– sino que ha tenido proyectos curatoriales dedicados exclusivamente a revisar obras específicas de su producción como *Minuphone* y *La*

⁷⁹⁰ Laura Malosetti Costa, “Primera mujer en la Academia”, en *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*, de Paola Melgarejo (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2022); Melgarejo, *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*.

⁷⁹¹ Sarah Grilo, *Sarah Grilo* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985).

⁷⁹² Jorge Glusberg, *Josefina Robirosa en el Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Telefónica de Argentina, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997).

Menesunda (en el MM en 2015 y en el New Museum de Nueva York en 2020).⁷⁹³ Es sin dudas quien más interés curatorial continúa generando.

En términos de textos monográficos, nuevamente, se trata de artistas que han recogido análisis críticos a lo largo de las décadas. Peluffo, Gerstein, Grilo y Robirosa tienen algunos textos sobre su obra. Sobre Gerstein se publicaron algunos catálogos con ensayos críticos, el último de 2022 centrándose en la escultura adquirida por el MNBA.⁷⁹⁴ De forma similar, sobre la vida y obra de Peluffo se publicó en 2007 un libro de pequeño formato escrito por Victoria Verlichak; a pesar de ser un ensayo crítico y una fundamental recopilación de material sobre la artista, contiene solo algunas pocas reproducciones de obra.⁷⁹⁵ Sobre Grilo se publicó un texto en Buenos Aires en 1981⁷⁹⁶ y en 1985, se editó un catálogo de su exhibición.⁷⁹⁷ En 2007 su galería editó un libro pero incluía su obra junto con la de su marido.⁷⁹⁸ Robirosa tuvo una serie de libros publicados sobre su obra en los últimos treinta años: dos fueron publicados en 1997, uno refiere a la exhibición realizada en el MNBA con un texto de Jorge Glusberg, el otro de Mercedes Casanegra recorre la carrera de Robirosa y brinda un anexo con documentación.⁷⁹⁹ Luego, en 2012, la galería Vasari editó un extenso libro profusamente ilustrado a color, con un ensayo crítico sobre la obra de la artista por Rafael Cippolini.⁸⁰⁰ También, en el contexto del Premio Trayectoria en Artes Visuales 2016, se editó un pequeño libro antológico a color ilustrado con algunas de sus obras.⁸⁰¹

Distintos son los casos de Penalba y Minujín sobre quienes se han editado numerosas publicaciones. Penalba tuvo textos escritos desde finales de los cincuenta, un libro por Michel Seuphor ya en 1960, varios catálogos ilustrados de exhibiciones individuales en Francia y un libro en 1986 por Tomás Alva Negri.⁸⁰² Sin embargo, fue el libro publicado en 2016 en

⁷⁹³ Villa, “Marta Minujin: una biografía”; Minujin, *La Menesunda Según Marta Minujin*; Oscar Smoljan et al., eds., *Marta Minujin: París Nueva York Neuquén* (Buenos Aires, 2013); *Marta Minujin*, 2019; Minujin, *Minuphone*.

⁷⁹⁴ Melgarejo, *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada; Noemí Gerstein* (Art Gallery International, s. f.); *Noemí Gerstein*, 1957; Osvaldo Svanascini, *Noemí Gerstein* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963); *Noemí Gerstein*, 1992.

⁷⁹⁵ Verlichak, *Martha Peluffo*.

⁷⁹⁶ Sergio Rafael Gómez, *Grilo* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981); Grilo, *Sarah Grilo*.

⁷⁹⁷ Grilo, *Sarah Grilo*.

⁷⁹⁸ Grilo, *Sarah Grilo*, José A. Fernández-Muro.

⁷⁹⁹ Glusberg, *Josefina Robirosa en el Museo Nacional de Bellas Artes*; Casanegra, *Josefina Robirosa*.

⁸⁰⁰ Cippolini, *Josefina Robirosa*.

⁸⁰¹ Se encuentra acompañado de un breve texto de Mercedes Casanegra, ver Josefina Robirosa, *Josefina Robirosa: Antológica 1956-1997* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2018).

⁸⁰² Seuphor, *Alicia Penalba*; Tomás Alva Negri, *Alicia Penalba o de la cadencia musical en la escultura* (Buenos Aires: Gaglianone, 1986); Schwartzman, “Alicia Penalba. Curriculum Vitae”.

Argentina en base a su archivo el que compila gran parte de su trayectoria.⁸⁰³ El número de textos sobre la obra de Minujín es abrumador, lleva un importante número de publicaciones monográficas desde los ochenta.⁸⁰⁴ Hasta editó un libro autobiográfico que compila sus diarios de las temporadas que pasó en París en los 60.⁸⁰⁵ Estas artistas han sostenido el interés del medio, visible por la publicación de numerosas monografías; no obstante, Minujín supera ampliamente en cantidad las publicaciones del resto.

Al considerar las narrativas curatoriales y de historias del arte en las que las artistas ingresaron, se confirma cómo Minujín resultó ser la artista excepcionalmente incluida en ellas. Sobre Gerstein, en 1992 Rafael Squirru escribió sobre la indiferencia que imperaba sobre sus esculturas;⁸⁰⁶ sin embargo tuvo algo de presencia en narrativas, y proyectos curatoriales locales.⁸⁰⁷ Quizás no sorprendentemente debido a su trayectoria anclada en la región, Robirosa ingresó únicamente en aquellas narrativas generales sobre arte argentino y latinoamericano;⁸⁰⁸ y no tuvo los mismos ecos fuera de Argentina salvo por algunas pocas

⁸⁰³ Mario Kier Joffé, ed., *Alicia Penalba: escultora* (México D.F: RM, 2016).

⁸⁰⁴ Glusberg, *Marta Minujín*; Jorge Romero Brest, *Marta Minujin* (S.I.: Edición Edgardo Giménez, 2000); Marta Minujin, ed., *Marta Minujín: happenings performances* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura, 2015); Rodrigo Alonso, ed., *Marta Minujín: sensación térmica* (Santiago del Estero: Museo Nacional de Bellas Artes, 2011); Glusberg, *Marta Minujin en el Museo Nacional de Bellas Artes*; Fernando García, Instituto Torcuato Di Tella, y Fundación Espigas, eds., *Marta Minujín: los años psicodélicos: edición facsimilar completa de lo inadvertido: diario underground de 1969* (Buenos Aires: Mansalva, 2015), entre otras.

⁸⁰⁵ *Marta Minujin*, 2018.

⁸⁰⁶ Rafael Squirru, “Noemí Gerstein, el esplendor de las formas”, en *Noemí Gerstein* (Buenos Aires: Vermeer, 1992).

⁸⁰⁷ Los textos en los que aparece suelen ser de los sesentas, ver por ejemplo, Jorge M. Taverna Irigoyen, *Aproximación a la escultura argentina de este siglo* (Santa Fe: Colmegna, 1967); *100 años de pintura y escultura en la Argentina 1878-1978* (Buenos Aires: Banco de la Ciudad de Buenos Aires, 1978); Mario Sartor, *Arte latinoamericana contemporánea: dal 1825 ai giorni nostri* (Milano: Editoriale Jaca Book, 2003); aparece en algunas exhibiciones colectivas de mujeres en Argentina, ver Inés Pérez Suarez, *Género: femenino, profesión: artista plástica* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1990); Museo Nacional de Bellas Artes, ed., *femenino plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio* (España: Museo Nacional de Bellas Artes; Generalitat Valenciana, 1998); tiene presencia en colecciones, ver Babino y Whitelow, *Patrimonio de Buenos Aires*; Centro Cultural Recoleta, ed., *Siglo XX argentino arte y cultura* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1999); Taverna Irigoyen, *Aproximación a la escultura argentina de este siglo*, 37.

⁸⁰⁸ Diana Wechsler, ed., *Realidad y utopía: 200 años de arte argentino: una visión desde el presente = 200 years of argentine art: a vision from the present* (Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 2010); Jorge López Anaya, *Arte argentino: cuatro siglos de historia* (Buenos Aires: Emecé, 2005); María Laura San Martín, *La pintura en la Argentina: Crónica histórica y contemporánea* (Buenos Aires: Claridad, 2007); César Magrini, *El arte argentino y sus personajes* (Buenos Aires: Ediciones Institucionales, 2005); Damián Bayón et al., eds., *Arte moderno en América Latina* (Madrid: Taurus, 1985); Tomás Eloy Martínez, Juan Forn, y Andrea Giunta, *Final del siglo veinte I* (Buenos Aires: Banco Velox, 2001); Mercedes Casanegra et al., eds., *Pintura del Mercosur: una selección del período 1950-1980* (Buenos Aires: Grupo Velox, 2000); García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”; Museo Nacional de Bellas Artes, *femenino plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio*; Pérez Suarez, *Género: femenino, profesión: artista plástica; 100 años de pintura y escultura en la Argentina 1878-1978*; Centro Cultural Recoleta, *Siglo XX argentino arte y cultura*.

excepciones.⁸⁰⁹ Por su lado, Peluffo continúa siendo incluida en algunas historias del arte,⁸¹⁰ así como relatos curatoriales como *El Desnudo Siglos XIX y XX* en el MNBA (1972);⁸¹¹ *Rescate de la memoria. Los pintores olvidados* (1995),⁸¹² *Informalismo* (2003), *Argentina lisérgica* en el MM (2016), y en *Terapia* en el MALBA (2020), entre otras.⁸¹³ Entonces, Gerstein, Robirosa y Peluffo aparecieron en narrativas locales.

En cuanto a Grilo, desde el 2000 ha sido incluida en un importante número de exhibiciones grupales de diverso enfoque tanto en Argentina como en el exterior.⁸¹⁴ Algunas de las exhibiciones en el exterior fueron *Art_Latin_America: Against the survey* (2019) en el Davis Museum en Wellesley College, Massachusetts, EE.UU.; *Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction* (2018) en el MoMA y *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction* en la galería Whitechapel en Londres.⁸¹⁵ En Argentina, fue incluida en las exhibiciones *Imán: Nueva York* (2010) y *Crear Mundos* (2020) en Fundación Proa.⁸¹⁶ En su tesis de maestría, Karen Grimson notó que a pesar de que la artista fue incluida en estas exhibiciones, continúa con escasos estudios críticos sobre su obra.⁸¹⁷ De todos modos, Grilo también aparece en textos generales de arte argentino y latinoamericano desde los sesenta.⁸¹⁸

⁸⁰⁹ La obra *Forasteros II*, adquirida en 1970 por el Museo Albright-Knox fue incluida en exhibiciones de arte cinético y óptico en 1972, de arte latinoamericano en 2006 y de coleccionismo en 2011.

⁸¹⁰ García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, 20; San Martín, *La pintura en la Argentina*, 174.

⁸¹¹ Samuel Oliver et al., *El desnudo: siglos 19 y 20* (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1972).

⁸¹² Osvaldo Svanascini, *Rescate de la memoria: los pintores olvidados* (Buenos Aires: Instituto Marinucci, 1995).

⁸¹³ Rafael Cippolini, Victoria Noorthoorn, y Argentina) Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, eds., *Argentina lisérgica: visiones psicodélicas en la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016); Gabriela Rangel et al., *Terapia*, ed. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, trad. Jane Brodie (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2021); Mercedes Casanegra, ed., *El ojo extendido: huellas en el inconsciente* (Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2014); también en *100 años de pintura y escultura en la Argentina 1878-1978*.

⁸¹⁴ Para una lista exhaustiva, ver Grimson, “Sarah Grilo: Language, Translation, and the Experience of Difference, 1962-1970”.

⁸¹⁵ También sus diseños como parte de Buen diseño para la industria fueron exhibidos, ver *Sur Moderno: Journeys of Abstraction, The Patricia Phelps de Cisneros Gift* (New York, NY: The Museum of Modern Art, 2019); James Oles, Lisa Fischman, y Davis Museum and Cultural Center, eds., *Art Latin America: against the survey* (Austin, TX: University of Texas, 2019), 224–25; *Action, Gesture, Paint: Women Artists and Global Abstraction* (London, England: Whitechapel Gallery, 2023).

⁸¹⁶ Rodrigo Alonso y Proa Fundación., eds., *Imán Nueva York: arte argentino de los años 60* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2010); María Laura Rosa et al., eds., *Crear mundos* (Buenos Aires: Proa, 2020); Pérez Suarez, *Género: femenino, profesión: artista plástica; 100 años de pintura y escultura en la Argentina 1878-1978*.

⁸¹⁷ Grimson, “Sarah Grilo: Language, Translation, and the Experience of Difference, 1962-1970”, 2.

⁸¹⁸ Argentina. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto et al., eds., *Memoria y libertad en el arte argentino del siglo XX* (Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2011); Andrés Duprat, Alberto Petrina, y María Isabel de Larrañaga, eds., *Identidad del sur: arte argentino contemporáneo = Southern identity: contemporary Argentine art* (San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes “Franklin Rawson”, 2011);

El caso de Penalba en términos de narrativas de la historia del arte argentino es particular. Hasta recientemente, la artista tuvo un lugar pequeño. Tras su muerte en 1982, un artículo del diario *La Nación* titulado “La obra de Alicia Penalba y una falla imperdonable de la memoria argentina” decía: “el elogio y el encarecimiento póstumos de una obra que el país desconoce propone (...) una reflexión que se acompaña de una sensación amarga (...) ocurre que en la Argentina no hay o no se han visto, según entendemos, esculturas de Alicia Penalba”.⁸¹⁹ El texto versaba sobre lo insólito que era que una artista del renombre que Penalba tenía en Europa fuese casi una absoluta desconocida en el país.⁸²⁰ La situación fue parcialmente remediada desde 1993 cuando se exhibieron algunas de sus obras en el país y con la retrospectiva de Penalba en el MALBA que devolvió centralidad a su obra en el medio local.⁸²¹ De todos modos, la artista estuvo presente en las historias generales del arte argentino.⁸²² En cambio, en Francia, Penalba fue incorporada en hitos expositivos de mujeres artistas como *Elles@centrepompidou* y otras exhibiciones de carácter internacional.⁸²³ Fue aceptada como una artista basada en París por el medio francés y de manera póstuma en Argentina.

Definitivamente, en términos de inserción en narrativas es donde Minujín se destaca holgadamente del resto de las artistas. Ingresó en numerosas historias globales sobre América Latina;⁸²⁴ y en narrativas generales sobre el arte argentino.⁸²⁵ Tiene una importante presencia

López Anaya, *Arte argentino*, 335; Rodrigo Alonso y Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, eds., *Berni y las representaciones argentinas en la Bienal de Venecia* (Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2013); Bayón et al., *Arte moderno en América Latina*, 313; Damián Bayón, Robert Marrast, y Roberto Pontual, *La peinture de l'Amérique Latine au 20e siècle: identité et modernité* (Paris: Mengès, 1990), 87; Florencio García Cisneros, *Pintores Latinoamericanos En Nueva York* (New York: Fundación Oscar B. Cintas, 1964), 114–19; Romualdo Brughetti, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina: de los orígenes a nuestros días* (Buenos Aires, República Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 2000).

⁸¹⁹ “La obra de Alicia Penalba y una falla imperdonable de la memoria argentina”, *La Nación*, 22 de noviembre de 1982, sobre de artista número 72 “Alicia Penalba”, AMM.

⁸²⁰ Con respecto a la accidentada historia del recorrido de los bienes de Penalba, ver Kier Joffé, “Andábamos para encontrarnos”.

⁸²¹ *Alicia Penalba 1912-1982: esculturas* (Buenos Aires: Galería Rubbers, 1993); Casanegra, “Alicia Penalba desde Buenos aires”.

⁸²² López Anaya, *Arte argentino*, 280; Bayón et al., *Arte moderno en América Latina*, 315; Brughetti, *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina*, 159; Babino y Whitelaw, *Patrimonio de Buenos Aires*; fue incluida en una exhibición sobre mujeres en el MNBA, ver Museo Nacional de Bellas Artes, *femenino plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio*; Centro Cultural Recoleta, *Siglo XX argentino arte y cultura*; Taverna Irigoyen, *Aproximación a la escultura argentina de este siglo*, 40.

⁸²³ Catherine Grenier, Centre Georges Pompidou, y Musée National d'Art Moderne (Paris), eds., *Modernités plurielles: 1905-1970: dans les collections du Musée National d'Art Moderne* (Paris: Centre Pompidou, 2013).

⁸²⁴ *Arqueologías de Destrucción, 1958-2014* (Haverford, PA: Cantor Fitzgerald Gallery, Haverford College, 2015); Deborah Cullen, ed., *Arte [No Es Igual a] Vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000* (New York: El Museo del Barrio, 2008); Klaus Görner, Victoria Noorthoorn, y Javier Villa, eds., *A tale of two worlds: experimental latin american art in dialogue with the MMK collection, 1944-1989: a joint exhibition of the MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires = Arte*

en narrativas sobre las experimentaciones de los sesenta, pop, psicodelia, happenings y performance.⁸²⁶ Y, en menor medida, en narrativas sobre las relaciones del arte y la tecnología.⁸²⁷ También ha tenido lecturas feministas de sus obras debido a su producción de los sesenta y setenta: fue incluida en *WACK! Art and the Feminist Revolution* de 2007; *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*; e *Historias da sexualidade* en el MASP.⁸²⁸ Minujín aparece una y otra vez en exhibiciones e investigaciones globales y locales. Muchas de estas incorporaciones se corresponden a un interés por su obra de la segunda mitad de los sesenta en adelante.

En términos de mercado hay marcadas diferencias entre las artistas. Actualmente la obra de Penalba goza del mercado más favorable. Durante 2022, se subastaron 20 ítems, entre esculturas, y en menor medida, tapices y otros objetos seriados o alhajas en casas de subastas extranjeras, la mayoría siendo francesas. La mencionada apenas representa una sección del mercado ya que no incluye ventas privadas (ya sea mediante casas de subastas o entre individuos) ni ventas en galerías comerciales. Los precios oscilaron desde 800 USD hasta 125.682 USD, siendo este el récord de la artista por una escultura de inicios de los sesenta.

experimental latinoamericano en diálogo con la colección MMK, 1944-1989: una exposición conjunta entre el MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Frankfurt am Main: Bielefeld: Buenos Aires: MMK, Museum für Moderne Kunst; Kerber; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2018); Casanegra et al., *Pintura del Mercosur*; Bayón, Marrast, y Pontual, *La peinture de l'Amérique Latine au 20e siècle*, 121; Mercedes Casanegra, "New Figuration 1961-1965", en *Argentina, 1920 1994: Art from Argentina* (Oxford: Museum of Modern Art, 1994).

⁸²⁵ Wechsler, *Realidad y utopía*; López Anaya, *Arte argentino*, 360; Alonso y Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, *Berni y las representaciones argentinas en la Bienal de Venecia*; Bayón et al., *Arte moderno en América Latina*, 341; Museo Nacional de Bellas Artes, *femenino plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio*.

⁸²⁶ Inés Katzenstein, ed., *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años 60* (Nueva York: Buenos Aires: Museum of Modern Art; Fundación Espigas, 2007); Cippolini, Noorthoorn, y Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, *Argentina lisérgica*; Catherine Spencer, *Beyond the Happening: Performance Art and the Politics of Communication* (Manchester: Manchester University Press, 2020); *Resistance Performed: An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America* (Zurich: JRP Ringier, 2015); Marta Minujín, 2019; Rodrigo Alonso et al., eds., *Sistemas, acciones y procesos: 1965-1975* (Buenos Aires: Proa, 2011); Esther Gabara, ed., *Pop América: 1965-1975* (Durham, NC: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018); M. Darsie Alexander et al., *International pop* (Minneapolis: Walker Art Center, 2015); Cristina Freire, *Poéticas do processo: arte conceitual no Museu* (Sao Paulo: Iluminuras, 1999); Cristina Freire, ed., *Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP, vol. 1* (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015); Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami) et al., eds., *Frames and documents: Conceptualists practices. Selections from the Ella Fontanals-Cisneros Collection* (Miami: Cisneros Fontanals Art Foundation, 2011); Paulo Herkenhoff, Rodrigo Alonso, y Gonzalo Aguilar, *Arte de contradicción: pop, realismo y política. Brasil-Argentina 1960* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2012).

⁸²⁷ *Recorridos: arte, ciencia y tecnología* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2012); *Marta Minujín: Minucodes* (New York: Visual Arts of the Americas, 2015); Sabine Breitwieser et al., *E.A.T: Experiments in art and technology* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015).

⁸²⁸ Cornelia H. Butler, Judith Russi Kirshner, y Lisa Gabrielle Mark, eds., *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Ángeles, CA: Cambridge, Massachusetts: London, England: Museum of Contemporary Art, 2007); Fajardo-Hill y Giunta, *Radical Women*; Adriano Pedrosa et al., eds., *Histórias da sexualidade: catálogo* (São Paulo: MASP, 2017); Videla, "Las marcas del género en las obras de Marta Minujín (1960-1970)".

De estas obras, seis no encontraron comprador durante la subasta.⁸²⁹ Si se amplía este delimitado análisis a los últimos años, se advierte que su mercado creció.⁸³⁰ Estas cifras indican una creciente demanda por obras de Penalba, a lo mejor por parte del público europeo, algo esperable ya que allí se ancló su consagración. Se encuentra secundada por Sarah Grilo. Debido a su tiempo en Nueva York y su proyección internacional, su obra ha sido incluida en subastas internacionales regularmente desde finales de los noventa.⁸³¹ Aún si alrededor de un 30% de las obras que entran en subastas no encuentran comprador (esto es aquello que queda en los registros públicos), su obra superó los 30 mil USD en 2011 y su actual récord es de 63.500 USD en 2023 con una obra de 1975.⁸³² A su vez, es representada por galerías tanto en Argentina como en EE.UU., por lo que su mercado es más amplio que el que permiten analizar los registros de subastas públicas.

En esta categoría sorprende la performance de Marta Minujín, quizás debido al carácter monumental de sus instalaciones más importantes, muchas de las obras que ingresaron al mercado secundario son pequeñas esculturas o dibujos de la artista. Probablemente, sea a través del mercado primario que realice sus ventas, es decir, las galerías comerciales que la representan. Su récord es reciente, con una obra abstracta con luz de neón de 2008 vendiéndose por más de 87 mil USD en 2019.⁸³³ Con respecto a Josefina Robirosa, si bien según Artnet sus obras oscilan en precios entre mil y nueve mil USD, su récord superó ampliamente este monto.⁸³⁴ Se trata de una abstracción temprana, un mural que la artista había realizado para el Hospital Alvear de la Ciudad de Buenos Aires en 1961. Se subastó en una casa de remates local en 2011 y fue adquirida por alrededor de 52 mil USD. La obra pareciera ser un caso aislado en su mercado.⁸³⁵ En el caso de Gerstein, apenas aparecen algunos resultados en el mercado internacional, con valores bajos y de obras que suelen no encontrar comprador.⁸³⁶ Sin embargo, tuvo una presencia constante en las últimas décadas en

⁸²⁹ Es importante mencionar que las obras pueden haber encontrado comprador tras ofertas privadas posventa, estas no aparecerían en los registros de Artnet, consultado el 26 de octubre, 2023.

⁸³⁰ En 2022 se vendieron 20 lotes de obras de Penalba; en 2021, 27, en 2020, 13; en 2019, 15; en 2018, 18; y en 2017, 13.

⁸³¹ Una de las obras que entraron al mercado secundario tempranamente fue una pintura de 1964 originalmente en la colección de Nelson Rockefeller, ver Sotheby's, *19th and 20th Century Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints* (Sotheby's Nueva York, 1980).

⁸³² Consultado en Artnet, el 26 de octubre, 2023.

⁸³³ Consultado en Artnet, el 26 de octubre, 2023.

⁸³⁴ Consultado en Artnet, el 26 de octubre, 2023.

⁸³⁵ Hay registros de obras de Robirosa en subastas en 1980, ver Sotheby's, *19th and 20th Century Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints*.

⁸³⁶ Consultado en Artnet, el 26 de octubre, 2023.

el mercado local.⁸³⁷ A pesar de su inserción curatorial, no aparecen registros de venta de obra de Peluffo desde 2016.⁸³⁸ Estas impresiones parciales de los mercados públicos de las artistas definen claramente la diferencia entre haber tenido proyección internacional o haber sostenido carreras desde Argentina, como también que la obra de las mujeres se valoriza una vez que fallecen, además del contexto actual de atención de la obra de las mujeres.

El éxito y su inscripción en las historias del arte se presentan de maneras disímiles para cada una de las artistas abordadas en el capítulo, quienes no tienen el nivel de aclamación pública de Minujín en el presente. Si bien Robirosa tuvo relativo éxito local, posteriormente quedó relegada en la historiografía. Quizás se deba a que no participó activamente de los centros de arte, no tuvo residencia ni en París, ni Nueva York. Permaneció más vinculada al medio argentino lo que permitió mantener cierto prestigio como denota el número de monografías sobre ella y una retrospectiva en el MNBA, además de los resultados en el mercado local. Es probable que no haya necesitado llevar a cabo esas estrategias ya que su posición en el medio local parece haber sido sólida. Pero al no ser partícipe de las experimentaciones de los sesenta quedó por fuera de los relatos centrados en esas disrupciones. Se podría especular que los discursos de la historia del arte privilegiaron la producción de ese período dejando a la obra de Robirosa en un espacio conservador pero que no tuvo repercusiones en que el público local la coleccionara. En cuanto a Peluffo, resultan agudas las palabras de quien fuera su pareja, Julio Llinás, pocos años tras su muerte:

es posible que el tiempo (...) tienda un manto de olvido sobre Martha Peluffo y su obra. Esa obra que, no habiendo ingresado en el circuito del marketing, habrá de carecer, sin duda, de la imprescindible promoción. Pero es posible también que algún curioso historiador del arte la ubique algún día dentro de su justa dimensión.⁸³⁹

Sin dudas, acertó en que sin apoyo comercial la obra de Peluffo no tendría la influencia y visibilidad que podría pero conservaba esperanza que el medio artístico, en cierto punto, podría justipreciar su participación, reconocimiento que, en el campo académico y curatorial aún conserva. Una deriva similar ha tenido Gerstein, quien, tras décadas de olvido, ha tenido un nuevo impulso de visibilidad gracias a la compra de una obra por el MNBA que trajo aparejado nuevos trabajos sobre su producción.⁸⁴⁰

⁸³⁷ En los catálogos de subastas relevados en el Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas fechados entre 1978 y 2007, se ofertó obra de Gerstein en 34 oportunidades en Verbo, Arroyo, Banco Ciudad, Roldán, Bullrich, Posadas y Saráchaga.

⁸³⁸ Consultado en Artnet, el 26 de octubre, 2023.

⁸³⁹ "Invitación a la exhibición de Martha Peluffo" (Financiera Galería San Martín, 1981).

⁸⁴⁰ Melgarejo, *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*.

Por su lado, Sarah Grilo capitalizó sus experiencias en Nueva York y su posterior residencia en Madrid en adquisiciones en museos. En cuanto a narrativas en la historia del arte, Grimson ha sugerido que Grilo se “mantuvo independiente aún cuando se asoció” en grupos de artistas, generando una imposibilidad de incorporarla a las agrupaciones y clasificaciones que signaron la escritura de la disciplina.⁸⁴¹ De esta manera, aún si Grilo logró agruparse con varones como estrategia para exhibir, posteriormente estas agrupaciones dificultaron que encontrara un lugar cómodo en las historias del arte. De todos modos, tuvo interés curatorial y del mercado internacional que continúa consolidándose hasta la fecha. De la misma forma que Robirosa, este modesto éxito comercial, la encuentra catalogada como conservadora en términos formales, es decir, que no cumple con el imperativo de ser original y transgredir con las reglas del arte.

Por su parte, la carrera de Penalba se reconfiguró desde que sentó su residencia en París. Su locus de enunciación en la capital francesa contribuyó a su posicionamiento en Europa y este factor le permitió expandir su carrera. Sin embargo, su lugar en las narraciones de la historia del arte local era escaso hasta recientemente; su pasado figurativo fue olvidado y fue interpretada únicamente como una artista abstracta; aunque consiguió un importante reconocimiento curatorial y en términos del mercado, especialmente en Europa.

Definitivamente, Marta Minujín fue quien consiguió encumbrarse como la artista viva más reconocida de Argentina. Su carrera y éxito se consolidaron en la década del 60 con su obra pop pero su actuación previa fue crucial para este fin. Se trata de un período que no ha gozado del mismo interés que su obra posterior por lo que solo recientemente ha generado mayor interés.⁸⁴² Minujín disfruta de un estatus excepcional como mujer artista. Su tiempo en París la ubicó como una joven promesa cuando la juventud adquirió protagonismo social y fue valorada en el campo. A su vez, fue una experiencia formativa que luego pudo construir en proporciones míticas y usarla como una plataforma para la construcción de su imagen pública.⁸⁴³ Enfatizó su perfil internacional, y, en consecuencia, ha sido incluida en numerosas publicaciones académicas y curatoriales sobre su obra tanto argentinas como extranjeras. Continúa siendo una presencia constante en los museos de arte contemporáneo.

⁸⁴¹ Grimson, “Sarah Grilo: Language, Translation, and the Experience of Difference, 1962-1970”, 5.

⁸⁴² Interés que se demuestra en la publicación de sus “diarios” durante su estadía en París de 2018 y una exhibición de su período informalista en la ciudad de Nueva York, *Born of Informalismo: Marta Minujín and the Nascent Body of Performance* en ISLAA, en la ciudad de Nueva York.

⁸⁴³ Gluzman ha notado cómo Minujín desde los inicios de su carrera hizo uso estratégico de su corporalidad, ver Georgina Gabriela Gluzman, “Algunos señalamientos de género en la obra de Marta Minujín”, en *Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado* (Petrópolis: Literar, 2020).

Más allá de su lugar en el canon, Minujín se constituyó como *la* artista argentina para el imaginario popular. Este componente de tan notable aclamación pública debe ser notado ya que es importante considerar el lugar concreto y simbólico que ocupan las artistas.⁸⁴⁴ Minujín ocupa un espacio privilegiado en el público en general como lo demuestra la multiplicidad de textos de divulgación que la incluyen como también su continua intervención en los medios de comunicación masiva en el espacio público. Su lugar está tanto en el canon formal del arte como en el imaginario de la sociedad argentina. A su vez, es la única de estas artistas que aún se encuentra con vida por lo que es una pregunta abierta si la posición que consiguió en vida se mantendrá en el futuro.

En resumen, la trayectoria de Minujín fue tan distinta al resto de las artistas que plantea la pregunta de cómo se puede utilizar “mujer artista” como concepto unificador cuando hubo tal diversidad de experiencias y fortunas críticas. El capítulo se sumergió en un análisis detallado del reconocimiento que tuvieron algunas artistas abstractas en el segundo lustro de los cincuenta e inicios de los sesenta y sus posteriores derroteros. El panorama del arte abstracto en la segunda mitad de la década de 1950 e inicios de la siguiente fue propicio para el desarrollo profesional de las mujeres artistas abstractas, una tesitura particular que requería especial atención por su singularidad. Sin embargo, sólo un puñado de mujeres artistas gozaron de poder sostener por años su producción y participación en el medio.

La carrera de Minujín es un caso atípico, incluirla en cualquier análisis implica, necesariamente, atenuar cualquier aseveración generalizada sobre las mujeres en el mundo del arte. Su inscripción como figura excepcional obscurece la observación de la participación de otras mujeres artistas contemporáneas a ella, aun cuando llevaron a cabo similares estrategias de posicionamiento. La circulación internacional, los movimientos geográficos hacia los centros mundiales de arte, la posibilidad de agruparse con artistas varones, y las dinámicas de género atravesadas por factores socioeconómicos incidieron en la construcción de reconocimiento y consagración. Sarah Grilo, Martha Peluffo, Josefina Robirosa, Noemí Gerstein, Alicia Penalba y Marta Minujín se abrieron al medio artístico encontrando oportunidades para su desarrollo profesional. Sin embargo, fue luego cuando el canon tomó a Minujín como un caso excepcional relegando a las mujeres a un espacio donde parecieran no

⁸⁴⁴ Ana Paula Cavalcanti Simioni y Bruna Fetter, “Brazilian Female Artists Ann the Market: A Very Unique Encounter”, *Novos Estudos CEBRAP* 35 (julio de 2016): 241–55.

haberse destacado. Lejos de presentar un caso exitoso, es exitoso sólo al pensarla individualmente.

De esta manera, el capítulo se detuvo en la construcción del canon del arte argentino. Al mirarlo a través de la perspectiva de género, se evidencia que las narrativas construidas en torno a la segunda mitad de los cincuenta e inicios de los sesenta tuvieron casi en su totalidad un sesgo expulsivo de la obra de las mujeres artistas. Las artistas abstractas tuvieron, un éxito, casi para todas ellas, abstracto.

Capítulo IV: Mujeres en el informalismo

Don't want to get up out of my skin
Tell you what, if I can shake it, I'ma make this
Something worth dreaming of.⁸⁴⁵
Santigold

Si se observa la fotografía de Noemí Di Benedetto en el catálogo de una exhibición colectiva en la galería Van Riel en 1959 –del mismo año en el que se publicó la traducción de *Memorias de una joven formal*, la primera parte de la autobiografía de Beauvoir⁸⁴⁶ resulta evidente que la joven artista estaba dispuesta a desafiar las expectativas sobre el arte y sobre la imagen esperada de una mujer (Ilustración 100).⁸⁴⁷ Con el cabello levemente ondulado y sumamente corto, tenía los brazos cruzados mientras portaba un gesto firme y serio, mirando hacia adelante con decisión. Detrás de ella, dos tercios de la imagen son ocupados por una obra con una composición de corte geométrico. Así, en la fotografía, resuena el cambio que el informalismo, desde la segunda mitad de los 50, implicó para las artistas tanto en sus posibilidades expresivas en lo plástico como en la imagen que pudieron proyectar.

Desde 1956 las nuevas propuestas plásticas en Buenos Aires giraron hacia una tendencia abstracta, el informalismo, que se alejaba de la geometría que había dominado la producción de los anteriores diez años e incorporaba formas orgánicas, el azar, materiales extra-artísticos, la gestualidad del artista, y hasta la posibilidad del elemento narrativo. Nacido en el período de la posguerra, tenía sus raíces en la filosofía existencialista y se hizo eco de las filosofías zen orientales.⁸⁴⁸ Una reseña del crítico argentino Hugo Parpagnoli, la ubicaba en diálogo con el tachismo, el surrealismo y hasta el dadaísmo.⁸⁴⁹ En 1957, en una conceptualización del informalismo, Aldo Pellegrini se enfocó en el acto de comunicar del artista como la característica que definía a esa producción, “la obra de arte canaliza la corriente sensible que va del creador al espectador y determina (...) una comunicación de

⁸⁴⁵ “No quiero salirme de mi piel, te digo que, si me lo puedo sacar de encima, voy a hacer de esto algo que valga la pena soñar.” Santigold, *L.E.S Artistes* (New York: Downtown Records, 2008).

⁸⁴⁶ Publicado en Francia en 1958, al año siguiente se publicó en Argentina con traducción de Silvina Bullrich. Simone de Beauvoir, *Memorias de una joven formal* (Buenos Aires: Debolsillo, 2006).

⁸⁴⁷ Exhibieron también Alda María Armagni, Horacio Norberto Deangelis, Angela Fernández Villanueva, Helios Rodolfo Gagliardi, Enrique Romano, Fidel Scillone y Otelma Vega, ver *Grupo ene* (Buenos Aires: Galería Van Riel, 1959).

⁸⁴⁸ Rafael Squirru, “Una auténtica actitud informalista”, *del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine-t.v.*, julio de 1961.

⁸⁴⁹ Hugo Parpagnoli, “Artes Plásticas”, *La Prensa*, 15 de julio de 1959. Hoy se lo podría emparentar con movimientos no occidentales como el japonés Gutai, ver Ming Tiampo, *Gutai: Splendid Playground* (New York: Guggenheim, 2013).

carácter hondamente afectivo”.⁸⁵⁰ De este modo, la obra resultaba ser la huella de ese mensaje de quien la producía, centrando así la sensibilidad del artista en el debate en torno a esta tendencia. No resulta llamativo que Pellegrini no estuviera pensando en las repercusiones que esta teorización tuvo sobre las mujeres artistas; sin embargo, el informalismo, en su preocupación con el cuerpo de quien crea la obra, abrió las puertas a las artistas a reflexionar sobre su subjetividad. Al mismo tiempo, el existencialismo francés planteaba una nueva filosofía enfocada en la experiencia –la fenomenología– con Beauvoir como referente.

La tesis representa un esfuerzo por presentar el potencial crítico de la obra de las mujeres artistas que dieron forma a las escenas del arte abstracto argentino. Por ende, el presente capítulo, se acerca a aquella obra realizada en el marco del informalismo a finales de la década de 1950 e inicios de 1960. El objetivo del capítulo es abordar tanto las imágenes públicas como sus obras. Se entiende por imagen pública a la percepción generada por las artistas a partir de su autorrepresentación como mujeres artistas mediante su apariencia, fotografías y apariciones en eventos y los medios de comunicación como diarios, revistas y la televisión. El análisis considera a Martha Peluffo,⁸⁵¹ Noemí Di Benedetto⁸⁵², Mane Bernardo,⁸⁵³ y Sofía Olivesky Sabsay⁸⁵⁴, ya que estos casos presentan el espectro de

⁸⁵⁰ Aldo Pellegrini, “Prefacio”, *Arte nuevo*, 1957; sobre el rol de Pellegrini en el informalismo, ver, García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”.

⁸⁵¹ Por su información biográfica ver capítulo III.

⁸⁵² Noemí Di Benedetto, originalmente oriunda de San Andrés de Giles, realizó estudios en Bellas Artes, participó de salones y exhibiciones colectivas a finales de los cincuenta; realizó obra informalista aunque más tarde expandió sus experimentaciones a otras poéticas. Noemí Di Benedetto, “Curriculum vitae”, circa de 1981, fs. 1, sobre de artista número 22 “Noemí Di Benedetto”, AMM; Di Benedetto, *La obra plástica de Noemí Di Benedetto*.

⁸⁵³ Mane Bernardo nació en 1913 en Buenos Aires y falleció en 1991. Estudió en la Escuela Nacional de Artes, Escuela Superior de Bellas Artes “Ernesto de la Cárcova”, y en la Universidad de La Plata. Fue artista plástica, tuvo un amplio desarrollo en las artes escénicas, fundando “La cortina”, un teatro independiente en 1936, fue también titiritera y docente. Suárez Guerrini et al., *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la colección*; exhibió en 1935 en Amigos del Arte parte de su trabajo con títeres, ver *La obra de Amigos del Arte en los años 1933-1934-1935-1936*; la labor de Bernardo en las artes escénicas ha sido destacada en numerosas investigaciones, ver Paula Nora Ansaldo, “El Idisher Folks Teater (IFT) y la experiencia de un teatro judío en español (1957-1966)”, *Anuario IEHS* 37, n° 1 (junio de 2022); Fukelman, “Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires”; Bettina Girotti, “Hacia una (re)definición del cine con muñecos: los cortometrajes realizados por el Teatro Libre Argentino de Títeres y Cinema”, *Secuencias*, n° 56 (8 de junio de 2023): 43–62; Girotti, “Las manos actoras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi”; por una semblanza biográfica, ver Juan Cruz Pedroni, “Perfil biográfico de Mane Bernardo” (Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 2022).

⁸⁵⁴ Sofía Sabsay nació en 1924 en la ciudad de Buenos Aires. Luego dejó “Olivesky”, su apellido de soltera. Sabsay, *Sofía Sabsay*, 17. Falleció en 2008. Se instruyó en los talleres de Hemilce Saforcada, Ernesto Scotti y Emilio Centurión, C. Córdova Iturburu et al., eds., *Sofía Sabsay: pinturas*, Exposición 177 (Buenos Aires: Galería Bonino, 1963); participó del circuito de premios y salones extensamente entre 1944 y 1965, ver Sabsay, *Sofía Sabsay*, 68–69; tuvo su primera exhibición individual en 1954, en la galería Viau; *Sofía Olivesky Sabsay* (Buenos Aires: Galería Viau, 1954); en 1960 exhibió en Lima, Perú (1960), *Oleos de Sofía Sabsay* (Lima, Perú: IAC, 1960); y en Montevideo; “Invitación del Consejo de Administración del Centro de Artes y Letras de ‘El

producción y visibilidad que las mujeres artistas tuvieron en este período.⁸⁵⁵ Las cuatro artistas dialogaron con la propuesta informalista con diversos grados de figuración y experimentación matérica, cromática y temática. A lo largo del capítulo la hipótesis sostenida es que, en el informalismo se dio un quiebre tanto en las posibilidades para las mujeres en sus imágenes públicas como las oportunidades de tematizar la propia subjetividad en sus obras.

El capítulo se divide en dos secciones. Primero, se examinan los modos en los que las artistas activaron su imagen: de esposa y madre de Sofía Sabsay, de carisma y la belleza de Martha Peluffo, de masculinidad de Noemí Di Benedetto y la imagen disidente de Mane Bernardo. Luego, se analizan sus obras informalistas, las de Peluffo y Bernardo como innovadoras exploraciones matéricas, las de Di Benedetto, desde su materialidad, como alusiones a los cuerpos de las mujeres y la serie *Las novias* de Sofía Sabsay, en tanto una crítica a los destinos de las jóvenes en la institución matrimonial.

País' al 'vernissage' de la muestra de la pintora argentina Sofía Sabsay", de diciembre de 1960, Archivo Sofía Sabsay; luego en la galería Pórtico (1961), *Sofía Sabsay* (Buenos Aires: El Portico, 1961); y en la Sociedad Hebraica (1963) Sabsay, *Sofía Sabsay*, 65.

⁸⁵⁵ Esta selección responde a tres artistas que permiten analizar este nudo problemático. Hubo un importante número de artistas informalistas activas en este período, entre ellas, Olga López, Inés Blumencweig, Francisca de los Reyes, Estela Newbery, Lea Lublin, Paulina Berlatzky, Zulema Ciordia, Nelia Licenziato, Josefina Mezzaglia, Elena Tarasido, Lía Castro, Alisa Luzzati.

Imágenes públicas de mujeres artistas: Noemí Di Benedetto, Martha Peluffo, Mane Bernardo y Sofía Sabsay

En Argentina, como ya se adelantó en los capítulos anteriores, el último lustro de la década de 1950 vio un auge en la participación de mujeres en el ámbito público. Esto fue asistido por discursos de modernidad política propuestos por agencias internacionales,⁸⁵⁶ que acompañaban una cultura en la que las mujeres tenían más autonomía y se cuestionaban los modelos de familia;⁸⁵⁷ sin que esto significara una verdadera revolución con respecto a los modos de ser mujeres.⁸⁵⁸ Durante los sesenta, aparecieron diversos modelos de feminidad que presentaban algunos quiebres pero también continuidades con las formas tradicionales de ser mujeres, y especialmente de ser jóvenes y/o madres.⁸⁵⁹ Las imágenes públicas construidas por las artistas Sofía Sabsay, Martha Peluffo, Mane Bernardo y Noemí Di Benedetto resultan significativas para comprender tanto la pluralidad como los límites a estos modelos para las mujeres artistas.

Posiblemente, la representación más ligada al modelo tradicional de ser mujer fue aquella de Sofía Sabsay. De una familia judía que apoyó sus curiosidades artísticas, Sabsay estudió danza y música antes de sumergirse en las artes visuales.⁸⁶⁰ Cabe señalar que en 1951 se había publicado *Maternidad y sexo* de Marie Langer, pionera del psicoanálisis en Argentina, también de origen judío.⁸⁶¹ En el libro se volcaban novedosas ideas sobre la sexualidad de las mujeres mientras, en palabras posteriores de Langer, se idealizaba la maternidad.⁸⁶² Se trataba, entonces, de un texto, exitoso en términos comerciales ya que tuvo

⁸⁵⁶ Anabella Evangelina Gorza y Adriana María Valobra, “¿Mujeres modernas para la modernización política? Prácticas y debates sobre la participación de las mujeres en la política 1955-1966”, *Avances del CESOR* V. XV, n° 19 (diciembre de 2018).

⁸⁵⁷ Anabella Gorza, “Mujeres, política y periodismo en la Argentina de los años cincuenta. La resistencia peronista a través de los periódicos Línea Dura y Soberanía”, *Estudios*, n° 24 (2011): 45–74; Isabella Cosse, “Discusiones, concepciones y valores sobre el divorcio (1956-1976)”, en *Contigo ni pan ni cebolla: debates y prácticas sobre el divorcio vincular en Argentina: 1932-1968* (Buenos Aires: Biblos, 2014); Isabella Cosse, “La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)”, *Estudios demográficos y urbanos* 24, n° 2 (agosto de 2009): 429–62.

⁸⁵⁸ Por el caso de la incorporación de la píldora anticonceptiva en la Argentina, ver Felitti, *La revolución de la píldora*.

⁸⁵⁹ Maria del Carmen Feijoo, Marcela M. A. Nari, y Luis A. Fierro, “Women in Argentina during the 1960s”, *Latin American Perspectives* 23, n° 1 (1996): 7–26; Manzano, *La era de la juventud en Argentina: cultura política y sexualidad desde Perón hasta Videla*.

⁸⁶⁰ Sabsay, *Sofía Sabsay*, 11.

⁸⁶¹ De origen vienés, estuvo en la exhibición en la casa de Grete Stern en 1945.

⁸⁶² Hopfengärtner, “Pioneras de la modernidad”, 165; Marie Langer, “Caí en idealizar la maternidad. Fragmento de una conferencia pronunciada en Madrid, en 1984, por invitación de Hernán Kesselman. Texto establecido por Juan Carlos Volnovich”, de agosto de 2002, <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-8633-2002-08-08.html>.

múltiples ediciones hasta los 70, que conjugaba aspectos centrales de las vidas de muchas mujeres. En ese contexto en el que circularon debates en torno a la maternidad, es que se puede pensar la imagen pública de Sabsay. Esta artista que provenía de la pintura figurativa se mostraba como una mujer de su clase, esposa y, ante todo, madre.⁸⁶³

En 1959, estuvo en un segmento del noticiero de América, el mismo año que tuvo su primera exposición en la afamada galería Bonino.⁸⁶⁴ Tanto su aparición televisiva como esta exhibición, ambos eventos demuestran su creciente presencia en espacios de relevancia del circuito local y en los medios de comunicación. En la sección de “actualidad plástica” del noticiero de América, primero se hablaba de la exhibición de un artista varón y luego de Sabsay, con abordajes sumamente distintos.⁸⁶⁵ La sección abría mostrando grupos de hombres discutiendo las obras del artista varón con seriedad, luego un plano de mujeres observando las pinturas con suma atención en la sala donde se llevaba a cabo la exposición y finalmente algunos detalles de las pinturas del artista. Las obras en la galería de arte eran las protagonistas, no así el cuerpo del artista. En cambio, el fragmento audiovisual sobre Sabsay presenta su obra, a la artista y a sus hijos en un sillón en el espacio de su hogar (Ilustración 101). Es decir, la ubica en el espacio doméstico, aún si estaba rodeada de sus obras del período como *Conejos*; exhibida en un atril en el centro de la toma. Era una pintura donde la artista geometrizó un tema animal y que exhibió ese año en Bonino (Ilustración 102).⁸⁶⁶ Mientras la voz en off masculina indicaba “Sofía Olivesky Sabsay es una artista joven que alterna el culto de su vocación con el ejercicio de los deberes de la madre de familia”, la artista tomaba un delantal, y dejaba a los niños en la habitación, mientras la cámara se enfocaba en *Conejos*, ya que había capturado la atención de uno de los hijos.⁸⁶⁷ Esta superposición de imágenes en movimiento junto con la narración en off enfatiza cómo Sabsay se atenía a un modelo de mujer tradicional al tiempo que desarrollaba una carrera artística. Confluyen en este fragmento la imagen de su cuerpo, el espacio doméstico y sus tareas de crianza. Demuestra cómo la representación en los medios de comunicación de una mujer artista era casi opuesta a la de un artista varón.

⁸⁶³ Las mujeres judías en la ciudad de Buenos Aires hasta 1955 se ocupaban, predominantemente, de sus hogares, ver Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation*.

⁸⁶⁴ Guillermo Whitelow, ed., *Sofía Olivesky Sabsay*, Exposición 119 (Buenos Aires: Galería Bonino, 1959).

⁸⁶⁵ Se trataba de un artista llamado David Heynemann.

⁸⁶⁶ Whitelow, *Sofía Olivesky Sabsay*.

⁸⁶⁷ “‘Actualidad plástica’ del noticiero de América”, 10 de mayo de 1959, 836.C35.1.A Legajo: 1023 Filmación: 30/5/1959, AGN.

La sección continuaba mostrando las obras de Sabsay mientras se citaba a un crítico y, finalmente, se veía a la artista pintando en su terraza (Ilustración 103). La artista en tacones y uñas esmaltadas pero con un delantal de trabajo pintaba sobre un lienzo, mientras la voz en off retomaba: “En su atelier la señora Sabsay trabaja intensamente. Sin embargo, los jóvenes críticos familiares no parecen totalmente satisfechos”.⁸⁶⁸ El atuendo cuidado y arreglado de Sabsay junto con el delantal combinaban la idea de una artista trabajando y la coquetería de una mujer mientras ella se encontraba efectivamente pintando para la cámara. Reaparecían en escena los hijos, a quienes sólo se los veía de atrás, Sabsay los mira y ellos mueven sus cabezas en desaprobación. Hay un corte y se pasa a la siguiente noticia. El dramático final del segmento sobre una mujer artista daba a entender que la actividad artística le quita tiempo de ocuparse de sus hijos, quienes se lo reprochan, aún si pudiera ser en un tono humorístico. De esta manera, el noticiero configuraba un modo contrastante de presentar a un artista varón de una mujer artista. Ubicaba constantemente a Sabsay como una madre que, además, es artista, pero que en ningún momento dejaba de ser una madre devota a sus hijos quienes tomaban prioridad. Esta representación en un medio audiovisual de lo que podía ser una mujer artista no confrontaba con los modelos tradicionales; al contrario, los reforzaba ya que construía a una mujer que, a simple vista, pudo mantener una exitosa carrera profesional y dedicarse a la crianza de sus hijos.

Esta representación de mujer, madre y esposa tradicional, además de artista, se continuó en su imagen pública. Entre el 17 y el 29 de junio de 1963, la artista exhibió una serie de obras en la galería Bonino de Buenos Aires que, como se analiza en la siguiente sección, cristaliza las experimentaciones de las mujeres en el informalismo en torno a la incorporación de la subjetividad de las mujeres. La exhibición y la serie se llamó *Las novias* e incluyó veinte obras de mediano formato.⁸⁶⁹ Entre las fotografías de la inauguración, se la encuentra a la artista posando con su marido, Fernando Sabsay de la editorial Losange, y sus dos hijos (Ilustración 104). Mientras, en otras fotografías de la época, como una tomada por el artista y fotógrafo Sameer Makarius, se la puede apreciar posando con su delantal de trabajo, presentándose así en su faceta de artista (Ilustración 105). Es decir, Sabsay transitó las representaciones de mujer de su clase y de artista profesional simultáneamente. En este sentido, en una entrevista en 1982, se expresó en relación con las formas paralelas en las que ella pensaba su maternidad y su práctica artística:

⁸⁶⁸ “‘Actualidad plástica’ del noticiero de América”.

⁸⁶⁹ Córdova Iturburu et al., *Sofía Sabsay*.

Una obra me interesa mientras la estoy realizando; siempre me parece la más importante y la mejor que haya hecho. Pero cuando la concluyo, ya no me interesa, me parece que es una 'maternidad animal' en que sólo interesa la cría mientras se la sabe inválida. No sucede lo mismo con mis hijos aunque uno de ellos me haya hecho abuela; su independencia me procura otro vínculo, aún más rico. Hoy por hoy, son ellos quienes me apoyan y siguen atentos mi labor. Realmente, mis dos vocaciones se han concretado.⁸⁷⁰

De este modo, Sabsay incorporaba en su discurso tanto su vida como madre como su vida como artista, relatando su vínculo con sus obras como una símil maternidad, pero notando las diferencias con la maternidad para con sus hijos, a la que coloca en un nivel superior. Así, supone una referencia a una artista que pudo congeniar tanto la maternidad como el arte y que lo enunciaba, con cierta gratificación, años después de haber estado activamente maternando. En la imagen pública mostraba que era posible ser madre y esposa en el sentido tradicional y, al mismo tiempo, una artista profesional.

Otra de las posibles imágenes públicas de una mujer artista fue la de la joven comprometida con su arte y bella, encarnada en la figura de Martha Peluffo.⁸⁷¹ Esta imagen se trasluce ya en la fotografía reproducida en el catálogo de la exhibición *7 pintores abstractos* (Ilustración 106), llevada a cabo en la galería Pizarro en octubre de 1957, considerada como uno de los inicios del informalismo en el país.⁸⁷² Allí, Peluffo aparece retratada sentada sobre su mesa de trabajo, con las manos sobre una obra, desde donde la artista mira a la cámara, aseverando su autoría sobre la pintura en frente suyo (Ilustración 106). La fotografía revela a una artista ensimismada en su labor, donde su vestimenta juega un rol secundario, de hecho, apenas se vislumbra su cuerpo. Su imagen pública fue la de una joven audaz de la mano con su compromiso con una producción experimental e informalista.

Como se mencionó en el capítulo anterior, durante este período, Peluffo estuvo vinculada a *BOA*, que desde 1958, aglutinó poetas y artistas cuyas investigaciones plásticas

⁸⁷⁰ Elba Pérez, "Sofía Sabsay, vocación por la pintura y la felicidad", s. f., Archivo Sofía Sabsay; Curiosamente, en el libro monográfico de la artista, la cita parecería seguir "La maternidad es la esencia femenina, tengamos o no hijos, es el ángulo desde el que vemos y sentimos y no debemos perderla. Ese es nuestro gran privilegio, nuestra gran ventaja, la que convierte a toda mujer en creadora.", ver Sofía Sabsay, "Sofía", en *Sofía Sabsay: creatividad y memoria*, de Sofía Sabsay, ed. Micaela Patania, Fundación Alon, y Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 2014), 14.

⁸⁷¹ Verlichak, *Martha Peluffo*, 29-40; García, "Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s", 20.

⁸⁷² Nelly Perazzo, *El grupo informalista argentino* (Buenos Aires, 1978); Jorge Lopez Anaya, *La vanguardia informalista* (Buenos Aires: Alberto Sendrós, 2003), 17; García, "Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s", 17.

unían el surrealismo y la abstracción.⁸⁷³ Era un proyecto que llevaba adelante su pareja, Julio Llinás, con quien frecuentaba los bares del centro porteño transitados por la bohemia cultural.⁸⁷⁴ Recordando cuando la conoció, Llinás dijo que era “Bellísima, era la mujer más linda de Buenos Aires. Era la musa de todos los artistas de Buenos Aires”.⁸⁷⁵ Menciones a la belleza de Peluffo son recurrentes. Para el caso brasileño, Nelson ha analizado cómo en la artista Lygia Clark también se dio una autopresentación asociada a la belleza hegemónica.⁸⁷⁶

Una de las fotografías tomadas durante la inauguración de su exhibición individual en la galería Pizarro en 1959 encuentra a Peluffo casi por sorpresa, rodeada de varias personas que habían concurrido al vernissage. La artista se encuentra en el centro de la imagen, llevando un vestido con algunos pliegues, el cabello recogido, pero con un pronunciado delineado y los labios pintados (Ilustración 107). Está en el acto de prender un fósforo para encender el cigarrillo que tiene en la boca, sujetado por una boquilla. En el contraste con su entorno, vestida de un color claro se perciben las cualidades de una columna griega, firme y elegante sabiendo que es la estrella del evento. Concilia esta elegancia con la seguridad de una mujer que tomaba sus propias decisiones y no tenía miedo de transgredir, al menos algunos, de los límites sociales esperados para una joven mujer como ella: era una artista moderna. Es más, la imagen de Peluffo como una joven mujer atractiva y carismática aparece frecuentemente en el período. Los recuerdos de sus colegas varones se refieren en este sentido. Por ejemplo, Luis Felipe Noé indicó que admiraba a Peluffo “no sólo por su belleza” sino por sus nuevos métodos para producir pinturas, y la describió como una diosa, “la sentía espléndida, y ahora aún me impresiona, no sólo por su vitalidad, sino también porque me brindaba una imagen del mundo en estado de eclosión”.⁸⁷⁷ Como este relato de Noé sugiere, Peluffo era una mujer y artista que poseía todo lo necesario para sobresalir en el medio porteño: belleza y libertad en su experimentación plástica.

Había comenzado su vida profesional realizando algunos trabajos como modelo y, a la par de su carrera artística, se desarrolló en esos años en los medios de comunicación como comentarista.⁸⁷⁸ Participaba de programas en televisión como en el *Telesemanario*

⁸⁷³ García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, 17; Silvia Dolinko y María Amalia García, “Derivas del arte nuevo: Boa y el informalismo”, en *Atrapados por la imagen: Arte y política en la cultura impresa argentina*, ed. Laura Malosetti Costa et al. (Buenos Aires: Edhasa, 2013).

⁸⁷⁴ Verlichak, *Martha Peluffo*, 29 hasta menciona el Bohemien Club.

⁸⁷⁵ Verlichak, 37.

⁸⁷⁶ Nelson, *Forming Abstraction*, 2022, 158.

⁸⁷⁷ Verlichak, *Martha Peluffo*, 11, 37. Verlichak destaca que varios poetas escribieron sobre Peluffo.

⁸⁷⁸ Verlichak, 18; Verónica Llinás, Conversación con la autora, 2 de marzo de 2020.

femenino hablando de arte, y especialmente desde la posición de ser una mujer joven en el mundo del arte (Ilustración 108). En sintonía con su presencia en los medios, en la revista *Rosalinda* en 1959 salió un artículo de varias páginas titulado “Nuestras pintoras y el mundo del arte”.⁸⁷⁹ Para él, se convocó a tres artistas: Peluffo, Robirosa y Grilo y se le hicieron las mismas preguntas indicando que, en cierta medida, las tres compartían un similar reconocimiento público. La sección de Peluffo estaba ilustrada con una fotografía de ella en su estudio, trabajando y una obra del período muy similar a la imagen en el catálogo de *7 pintores abstractos* (Ilustración 106). En sus respuestas Peluffo fue clara sobre su producción

en líneas generales, puede decirse que mi pintura está dentro de la corriente denominada “informal”, por oposición a la abstracción geométrica más rigurosa y aún a sus aleaciones geometrizaras. Mi pintura, en sus distintas etapas constituye un proceso de experimentación constante, no solamente desde el punto de vista de la técnica, sino también y muy especialmente, en lo que se refiere a “expresión”, vale decir, al mundo que se mueve en cada tela, al mito que se desarrolla, al signo que se descubre.⁸⁸⁰

La artista, ante la oportunidad de poder expresarse sobre sus obras, eligió una detallada síntesis de su propuesta plástica, especializada en su vocabulario, pero permitiéndose formas poéticas. Su participación en los medios, en este período particular estaba relacionada con su capacidad de ser mujer artista sin salirse del rol de esposa y, prontamente de madre ya que tuvo a sus hijos Verónica en 1960 y Sebastián en 1963. Algunos años después, en 1967, en un artículo de una revista, se le consultó a varias mujeres destacadas como Eva Giberti⁸⁸¹ y Martha Lynch⁸⁸² por su hombre ideal. Un epígrafe identificaba profesión, estado civil y si tenían o no hijos, y, en caso de tenerlos, cuántos. Peluffo se corrió de la pregunta para hablar sobre las dificultades de la vida en pareja, y, concluyendo con una reflexión sobre el arte, indicó: “Quisiera poder creer que los verdaderos artistas de nuestro siglo (o del próximo), serán aquellos que logren reinventar el amor”.⁸⁸³ Entonces, en su rol de comentarista habitué de los medios de comunicación intervenía de modos creativos hablando del arte y el amor. Representaba a una mujer profesional, exitosa, bella y que utilizó ese espacio para mostrarse

⁸⁷⁹ Francisco Tomat-Guido, “Nuestras pintoras y el mundo del arte”, *Rosalinda*, 1959, Archivo Martha Peluffo.

⁸⁸⁰ Peluffo en Tomat-Guido.

⁸⁸¹ Eva Giberti (1929) es una psicóloga que, entre otras actividades, se dedicó a la divulgación científica en medios de comunicación.

⁸⁸² Marta Lynch (1925-1985) fue una escritora y novelista argentina de gran éxito comercial que frecuentaba los medios de comunicación.

⁸⁸³ “Las argentinas opinan sobre su hombre ideal”, *Femirama*, noviembre de 1967, Archivo Martha Peluffo.

comprometida con su obra renovando discursos sociales, en el caso de la cita, discursos en torno a las maneras de estar en pareja.

Su imagen pública como mujer audaz no la privó de críticas negativas generizadas. En 1961, participó de una exhibición colectiva en Bonino con Jorge de la Vega, Juan C. Badaracco y Rómulo Macció.⁸⁸⁴ El crítico y artista Kenneth Kemble escribió una reseña titulada “Good taste but not really great art”,⁸⁸⁵ calificando ya con severo desdén a la exposición. Inicia de manera positiva, pero sólo destaca la obra de Romulo Macció,

no cabe ninguna duda de que Macció es el verdadero artista del grupo; el único con agallas para pintar aquello que él escoge con un nervio y un gusto que nos descoloca por completo.

Pero aquí retomamos nuestra frase inicial. Excepto Macció, los otros tres artistas demuestran la falta de vigor que ha caracterizado mucha de la producción exhibida en la Galería Bonino.⁸⁸⁶

Separó a Macció del resto mediante la idea de su arte como fuerte, lo cual se puede entender como masculino, concepto operando en tanto idea y no como un atributo asociado a los cuerpos de todos los varones. De ese modo, la obra del resto de los artistas se ubica, de manera implícita, como realizada por cobardes y carentes de fuerza, como lo opuesto a lo masculino, es decir, lo femenino. Finalmente, Kemble cerró diciendo que: “Para aquellos de ustedes que después de toda esta dulzura (exceptuando a Macció, por supuesto) necesiten un sople de aire fresco, recomendamos los collages de Di Benedetto y esculturas de Romano y Stimm, quienes exponen en Lirolay en este momento”.⁸⁸⁷ Lo dulce, entonces, era utilizado como un calificativo despectivo para los artistas que exhibían en Bonino. Aquí es preciso recordar que Bonino era un espacio gestionado, en parte, por varones que tenían prácticas por fuera de la heteronorma. Era administrado mayormente por Guillermo Whitelow y una cantidad de los textos fueron escritos por Mujica Lainez por lo que el comentario de Kemble hablando de Bonino como un lugar femenino, nuevamente señala de forma negativa a un espacio vinculado a la disidencia sexual, tal como había sucedido con el IAM años atrás. En

⁸⁸⁴ Juan C. Badaracco, Jorge L. de la Vega, Rómulo Macció, Martha Peluffo (Buenos Aires: Galería Bonino, 1961).

⁸⁸⁵ "De buen gusto pero no un arte demasiado importante" Kenneth Kemble, "Good taste but not really great art", *Buenos Aires Herald*, de abril de 1961; traducido en Kenneth Kemble, "De buen gusto pero no un arte demasiado importante originalmente publicado en el Buenos Aires Herald, 24 de abril de 1961", en *Kenneth Kemble: la gran ruptura: obras 1956-1963: 11 de noviembre al 13 de diciembre de 1998*, 1998.

⁸⁸⁶ Kemble, "Kenneth Kemble", 1998.

⁸⁸⁷ Kemble.

el marco de esta crítica sesgada y negativa, Peluffo resultaba relegada como una mujer artista que no rompía las expectativas por lo que igual se colocaba como una artista falta de “vigor”.

Curiosamente, ese mismo año, Kemble dedicó una de sus reseñas de exhibiciones en el *Buenos Aires Herald* a cinco artistas que estaban exponiendo en simultáneo: Delia Puzzovio en la galería Lirolay, Marta Minujín, también en Lirolay, Josefina Robirosa en Bonino, Noemí Di Benedetto en Peuser e Inés Blumencweig⁸⁸⁸ en Rubbers. Este hecho también apunta que había interés comercial en la obra de mujeres. La reseña era positiva con la obra de todas las artistas, hasta comenzaba desterrando estereotipos de género en el arte “There’s no disputing the fact that together they entirely dispel the notion some people might still have that only men can really paint”.⁸⁸⁹ Kemble notaba que la idea de que las mujeres no pueden pintar es anticuada, que no tenía relación con la realidad del presente en el que las mujeres, pintaban y exhibían en la ciudad. Sin embargo, para referirse a la artista que más elogió, Noemí di Benedetto, la celebró indicando que “she is tremendously forceful and displays a capacity for invention which is not generally associated with the weaker sex”.⁸⁹⁰ Con esta cita, el crítico retomaba nociones de fuerza y vigor que vimos en la anterior reseña, conceptos asociados a lo masculino utilizados aquí para legitimar la obra de esta artista y al mismo tiempo quitarle valor a la producción del resto de las mujeres que no son vistas teniendo tanta “fuerza” como Di Benedetto. Esta artista había ya sido elogiada en estos términos por Kemble algunas semanas atrás en su reseña de la muestra colectiva en Bonino donde recomendaba visitar sus collages en Lirolay. El crítico, entonces, se puede entender que en el plano de lo discursivo enfrentó a Peluffo y a Di Benedetto en tanto las colocó en lugares opuestos del espectro de las metáforas del género: Peluffo como afeminada, pero Di Benedetto como masculina, incluso si este enfrentamiento no fue explícito. Al mismo tiempo, Kemble eleva a Di Benedetto, indicando precisamente que es porque ella producía un arte inventivo que, siguiendo su lógica, las mujeres no solían lograr. Es crucial mencionar que la

⁸⁸⁸ Inés Blumencweig, nacida en Buenos Aires en 1930, exhibió en salones y exhibiciones grupales durante la década de 1950, incluyendo el Salón de Mar del Plata y el de Tandil (1957), y el Salón De Ridder (1959). Tuvo exhibiciones individuales en la galería Galatea (1956), Rubbers (1958, 1961), Yumar (1960). Emigró, asentándose primero en Roma y luego en París. Inés Blumencweig, “Curriculum vitae”, circa de 1959, fs. 1 y 2, sobre de artista número 10 “Inés Blumencweig”, AMM; *Inés Blumencweig* (Buenos Aires: Galería Yumar, 1960); *Blumencweig* (Roma: Galleria Pogliani, 1964); Jordi Ballart, “Inés Blumencweig: Structures Sensibles”, Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), accedido 26 de diciembre de 2022, https://islaa.org/exhibitions/exhibition_partner-2022-oct-mal-blumencweig.

⁸⁸⁹ “No se puede negar el hecho de que juntas disipan por completo la noción que algunas personas aún podrían tener de que solo los hombres realmente pueden pintar”, Kenneth Kemble, “It’s a woman’s week”, *Buenos Aires Herald*, 22 de mayo de 1961, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.

⁸⁹⁰ “Ella es tremendamente fuerte y muestra una capacidad de invención que generalmente no se asocia con el sexo débil”, Kemble.

propuesta plástica del assemblage informalista de Kemble era similar a la de Di Benedetto,⁸⁹¹ por lo que es posible que quisiera elogiar su obra por gusto o por interés propio.⁸⁹² No obstante, estas reseñas sugieren que la imagen proyectada por las artistas incidía en las maneras en las que la crítica y sus pares hablaban de sus obras. Así como también, da cuenta de que entre las mujeres del informalismo se encuentra en Di Benedetto una imagen pública alejada de la feminidad más tradicional.

La imagen pública de Di Benedetto era más disruptiva que la de Martha Peluffo principalmente porque escapaba a las presentaciones más elegantes y femeninas, en especial por su corte de cabello. En 1961 y 1962 tuvo exhibiciones individuales en la galería Peuser, y en el marco de la segunda se publicó una fotografía suya (Ilustración 109).⁸⁹³ En este retrato aparece con perfil de tres cuartos, con una mirada particularmente desafiante y el mentón sobre su mano, en expresión de pensamiento. Lleva el cabello muy corto, apenas unos centímetros de largo, casi al ras y viste lo que parece ser un sweater, mostrándose asertiva; proyectando una imagen bastante lejos de una feminidad dócil y delicada.

Un retrato que le realizó Makarius, la muestra igualmente seria, con su cabello corto, mirando a cámara, con algo de maquillaje, pero sin esconder una mirada firme (Ilustración 110). Su aspecto más arreglado, con una blusa estampada estaba acompañado de un collar de eslabones metálicos bastante amplios y toscos. A diferencia de otros retratos de mujeres artistas que Makarius realizó, en este caso la artista no se encuentra en su taller, sino en un pasillo cuyas paredes se están venciendo al paso del tiempo, combinando con su áspera imagen. Halberstam ha sugerido cómo la masculinidad incluye nociones de poder, legitimidad y privilegio social pero que las expresiones de género masculinas (que por momentos se asocian al lesbianismo) son sumamente reprimidas en las niñas una vez entrada la pubertad, un punto cuando se refuerzan las normas sexogenerizadas.⁸⁹⁴ En este sentido, las expresiones de género más masculinas en las mujeres suelen ser consideradas como poco apropiadas o incluso, como un desvío. Sin dudas, la apariencia de Di Benedetto se presentaba

⁸⁹¹ Roberto Amigo, *1961: a arte argentina na encruzilhada: informalismo e nova figuração* (São Paulo: SESI, 2009), 22.

⁸⁹² Por una mirada de la obra de Kemble de este período, ver Kenneth Kemble, *Kenneth Kemble: la gran ruptura: obras 1956-1963: 11 de noviembre al 13 de diciembre de 1998* (Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1998).

⁸⁹³ *Noemí Di Benedetto* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1962).

⁸⁹⁴ Jack Halberstam, *Female Masculinity* (Durham: Duke University Press, 2018), 2–8; por un trabajo local sobre las infancias de niñas masculinas, ver *Chonguitas: masculinidades de niñas* (Nequén (Argentina): La Mondonga Dark, 2013).

como algo más dura, y más masculina que la de otras mujeres de su generación y las artistas del informalismo.⁸⁹⁵

Sin embargo, De la Torre, la escritora y artista plástica,⁸⁹⁶ en un artículo de 1961 sobre su producción, comenzaba “Noemí Di Benedetto es una muchacha pequeñita, frágil, de cabellos rasurados, como para no pensar en esas cosas de peluquería”,⁸⁹⁷ quizás en un esfuerzo por minimizar lo asociado a la apariencia masculina en una mujer. Este inicio apunta a lo más destacado de Di Benedetto: su negación a llevar el cabello largo, que De la Torre aquí leyó como una artista seria, preocupada por su obra y no por las vanidades de verse bonita, elegante, como una joven mujer debería, para el gusto ajeno, y especialmente, para la mirada masculina. El texto reflexionaba sobre la obra de Di Benedetto, en especial acerca de su uso de materiales cotidianos que la artista reciclaba incluyéndolos en su obra: trapos, arpillera, camisetas en desuso, y piolín. También refiere a la posición de Di Benedetto sobre la pintura adoptando el término collage para describir sus obras, “De formación académica (ha rechazado la idea del cuadro -pintura por antigua-) no lo trasunta en sus realizaciones, tampoco, aunque el oficio debe adivinarse en la habilidad con que compone, en el acabado de sus ‘collages’”.⁸⁹⁸ Así, De la Torre consiguió mencionar que el posicionamiento alejado del concepto de pintura proviene de una artista formada, competente en su hacer, y, parecería sugerir, que parte de este compromiso con su obra se debió a que no estaba consumida por las coqueterías femeninas.

Por otro lado, es posible que gran parte de la imagen pública de Mane Bernardo haya permanecido en la oralidad. Como se señaló en la introducción, la reconstrucción de ciertos aspectos de las vidas queer del pasado resulta complejo. Se trata de una artista que estuvo en pareja abiertamente con otra mujer, Sara Bianchi. Junto a ella llevó adelante una compañía de títeres con la que exhibieron en el área de teatro del IAM,⁸⁹⁹ donde, como se indicó en el capítulo I, transitó una socialidad queer. Quizás hayan sido algunas de las figuras públicas referentes de las vidas lesbianas de las que dieron cuenta las entrevistadas de Sardá. Estas

⁸⁹⁵ Esta lectura proviene de la imagen pública de la artista, se desconocen las razones por las que Di Benedetto asumió una imagen más masculina.

⁸⁹⁶ Dora de la Torre realizó estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes desde 1945, “Listado de legajos”, s. f., Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes. Gentileza de Lucía Laumann; Georgina Gluzman y Lucía Laumann, “Biografías”, en *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina: 1890-1950* (Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, 2021), 179.

⁸⁹⁷ Dora De la Torre, “Noemí Di Benedetto y el chatarrismo”, *Histonium*, 1961, Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

⁸⁹⁸ De la Torre.

⁸⁹⁹ “Argentina: Instituto de Arte Moderno”.

mujeres lesbianas que nacieron entre 1914 y 1943 (cuyo pedido de anonimato la autora respetó) le comentaron que la escena artística a finales de los 50 e inicios de los 60 era un ámbito ampliamente transitado por lesbianas:

Había toda una corriente subterránea de figuras artísticas de las que ‘se sabía que eran’ (...) concitaban la atención permanente de las lesbianas, que seguían con atención sus carreras artísticas y sentimentales. Y funcionaban como modelos en cuanto a la ropa, a la actitud frente a la vida e incluso a los roles. (...) Los espectáculos o las exposiciones de muchas de ellas eran eventos a los que asistían muchas lesbianas, a reconocerse en silencio”.⁹⁰⁰

Se puede conjeturar que Mane Bernardo bien pudo haber sido una de estas mujeres, generando entonces una imagen pública cuyos sentidos hoy quizás nos puedan resultar algo esquivos. En un trabajo sobre cómo los críticos de arte, como Julio Payró, Romero Brest, Romualdo Brughetti, escribieron sobre Bernardo, el historiador del arte Juan Cruz Pedroni notó la ansiedad que exhiben en cuanto al género de la artista.⁹⁰¹ Aunque más bien, se podría pensar que es tanto el género como su sexualidad que les inquietó. La artista trastocaba la supuesta naturalidad de la heteronorma y esa transgresión fue la que le señaló la crítica. Estos pocos indicios permiten pensar que su vida por fuera de la heteronorma impactó en la conformación de su imagen pública.

Al contrario, en 1939, la escritora y feminista María Rosa Oliver, parte de la revista *Sur* junto con Victoria Ocampo,⁹⁰² escribió dos veces sobre Bernardo celebrándola: “mediante su honestidad básica consigo misma (...)” dijo,⁹⁰³ y “porque todo lo que ella evoca nos habla directamente, como una voz joven y fresca. Quizá también burlona. Burlona y sería a la vez (...) Y como ella libre de toda pedantería, de toda languidez, de toda concesión”.⁹⁰⁴ Ambos fragmentos resaltan parte del carácter de Bernardo como una mujer que vivía a su manera, quizás refiriéndose en código a sus vínculos con mujeres o simplemente a cómo encaraba su vida.

⁹⁰⁰ Continúa "Algo que nos resultó fascinante en las entrevistas fue comprobar cómo lesbianas sin ninguna relación personal con el ambiente artístico sabían a la perfección los detalles de la vida sentimental de sus hermanas ‘famosas’: quién era pareja de quién, cuándo se habían separado, cuánto tiempo hacía que estaban juntas. Ante la pregunta de cómo se habían enterado, se mostraban sorprendidas y simplemente respondían que ‘se sabía’.” Sardá, *No soy un bombero pero tampoco ando con puntillas*, 231.

⁹⁰¹ Pedroni, “Mane Bernardo en las tramas de la crítica”.

⁹⁰² Oliver tradujo un texto de Simone de Beauvoir en 1947 publicado en la revista *Sur*, ver Nari, “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950-1990”, 35.

⁹⁰³ 7. *Exposición. Mane Bernardo* (Buenos Aires: Teatro del Pueblo, 1939).

⁹⁰⁴ María Rosa Oliver, “Mane Bernardo”, *Conducta*, octubre de 1939.

A la vez de estar activa en las artes visuales y escénicas, Bernardo escribió.⁹⁰⁵ La historiadora del arte Berenice Gustavino ha rescatado un texto de 1947 publicado en la revista *Para Ti* donde la artista utilizó la famosa imagen del cuarto propio Virginia Wolf al hablar de la mujer argentina y los obstáculos que se le presentaban.⁹⁰⁶ Demostrando, así, las lecturas feministas que Bernardo realizó contemporáneamente.

En un autorretrato de 1933 (Ilustración 112), se ve una joven Bernardo con el cabello corto o recogido. La artista se concentró en su rostro con una mirada desafiante y algo altanera. En el Fondo de Carmen Valdés, la periodista, coleccionista y gestora cultural, se encuentra una fotografía de uno de los eventos que se realizaba en la galería Saber Vivir, donde Bernardo exhibió (Ilustración 113). Porta un tapado de piel, y, nuevamente, se ve una mirada fuerte y altiva como la del autorretrato de 1933. En la fotografía de Bernardo montada para un evento social es que se comprenden los potenciales destellos de haber sido una referente lésbica en la escena mediante su imagen pública. En un sentido, estas imágenes contrastan con un retrato que tomó en 1958, la entonces fotógrafa, Ilse Fusková, y luego icónica militante lésbico-feminista en las décadas de 1980 y 1990 (Ilustración 111).⁹⁰⁷ María Laura Rosa ha sugerido que esta fotografía enfatiza la fuerte personalidad de Mane Bernardo por el énfasis en su brazo y mano, necesarios en la manipulación de títeres.⁹⁰⁸ Efectivamente, se ve a Bernardo de brazos cruzados, con el pelo corto portando en el flequillo un mechón de su cabello canoso, viste un suéter de color oscuro y debajo una camisa clara. En su muñeca izquierda tiene un reloj sólo acompañado de una pulsera, sin más alhajas, tampoco parecería llevar maquillaje. Lo que sobresale en esta imagen es la mirada de una fortaleza interior cargada de melancolía emanando una tristeza que carecía su autorretrato 25 años atrás. No obstante, este conjunto de imágenes, el autorretrato de 1933, la fotografía en Saber vivir y el retrato por Fusková configuran una imagen pública de una mujer empoderada en su camino.

⁹⁰⁵ Escribió sobre otras artistas, como Mariette Lydis, por un acercamiento a su producción, ver Pedroni, “Mane Bernardo en las tramas de la crítica”.

⁹⁰⁶ Berenice Gustavino et al., “Mujeres en la colección del MPBA”, *Nimio* no. 4 (septiembre de 2017): 132; Bernardo fue militante en la Unión de Mujeres de Argentina (UMA) fundada en 1947. Por un estudio sobre la UMA ver, Natalia Casola, “Con «m» de «mamá»: las militantes comunistas y la Unión de Mujeres Argentinas durante la segunda mitad del siglo XX”, *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, n° 13 (27 de septiembre de 2014).

⁹⁰⁷ María Laura Rosa, “Ilse Fusková. La libertad de pasear sola”, en *Ilse Fusková*, ed. Ricardo Ocampo (Buenos Aires: Walden Gallery, 2019); Mónica Tarducci, “Hitos de la militancia lesbofeminista de Buenos Aires (1984-1995)”, en *Feminismo, lesbianismo y maternidad en Argentina* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Taller Permanente de la Mujer, Librería de Mujeres Editoras, 2014); Ilse Fusková, *Amor de mujeres: el lesbianismo en la Argentina hoy* (Buenos Aires: Planeta, 1994).

⁹⁰⁸ María Laura Rosa, “El laberinto de la domesticidad: la Nueva Mujer y los cuestionamientos de género en las fotografías de Felka”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, n° 28 (2022): 393.

Las imágenes públicas que construyeron estas cuatro artistas vacilaron entre las posibilidades abiertas a las mujeres a finales de los 50 y los 60 y tensionaron los modos tradicionales de ser mujeres, madres y esposas. Se encuentra una reivindicación del ser esposa y madre en el caso de Sabsay, una reivindicación similar en el caso de Peluffo, pero cuestionando abiertamente los modos de vivir esos roles. Aparece Noemí Di Benedetto con una representación bastante más masculina creando una imagen pública de una artista comprometida con su producción e insertándose en el medio local. Y, Mane Bernardo emanó una imagen pública de una mujer liberada. Las cuatro aspiraban a mostrarse como artistas responsables en su arte, que, anclado en el informalismo, innovaba en sus lenguajes y temáticas. Sin embargo, es menester resaltar que sus estrategias en cuanto a la autorrepresentación no tuvieron, en ninguno de los cuatro casos, gran efecto en cuanto a su inserción en las narraciones de las historias canónicas del arte locales ya que las cuatro permanecen conocidas únicamente dentro del público especializado en el arte argentino.

El informalismo y la subjetividad de las mujeres

Mientras que la anterior exploró sus imágenes públicas, esta segunda sección se detiene en las obras que produjeron Peluffo, Sabsay, Di Benedetto y Bernardo dentro de las tendencias informalistas a finales de la década de 1950 e inicios de la década de 1960. Sus obras fueron transgresiones tanto con respecto a los modos hacer pintura, especialmente en los casos de Peluffo y Bernardo; y, en Di Benedetto y de Sabsay, en su abordaje de las experiencias de las mujeres en sus obras.

En este sentido, y como indicaba la cita de Noé de algunas páginas atrás, el proceso creativo de Peluffo era renovador en el medio local. En este período la artista se encuadró en exploraciones abstractas en torno al uso del color y con búsquedas expresivas. Su producción fue ampliamente reseñada remitiendo a sus maneras de alcanzar el resultado final. Un breve artículo sobre una de las exhibiciones individuales que tuvo en la galería Pizarro a finales de la década se detiene en cómo el aparente caos espontáneo de sus obras contiene un delicado balance que la artista ejercía sobre la materia.⁹⁰⁹ A la vez, en *Criterio* se publicó un comentario sumamente positivo que decía, “la exposición de Martha Peluffo en la galería Pizarro constituye una revelación y un encuentro”.⁹¹⁰ Este texto estaba acompañado de una reproducción de una obra, *Sin título*, que formó parte de la exhibición *El corazón de la explosión* con el epígrafe “el corazón de la explosión” que actualmente se encuentra en una colección particular (Ilustración 114).

Esa obra, *Sin título*, es un ejemplo del tipo de abstracción gestual que Peluffo desarrolló a finales de los años 50. Dominada por tonos de grises fríos, presenta en el centro de la composición una forma de copa u hongo vertical que alude a una explosión atómica. Imágenes y referencias de explosiones circundaban la prensa en plena Guerra Fría. Es más, el tema de la explosión y de la destrucción, estuvo presente en el imaginario de los artistas del período, ya estaba en las imágenes que Lidy Prati incluyó en su texto en *Lyra* (capítulo I) y apareció más adelante en *Arte destructivo* (ver capítulo VI). En *Sin título*, Peluffo trabajó la conformación de texturas cuya sutileza se remarca en la obra original más que en la reproducción (Ilustración 114). Esta obra fue, incluso, la imagen que acompañó la tapa del catálogo de la exhibición que realizó en Pizarro en 1958 (Ilustración 115).⁹¹¹ Sin embargo, otra

⁹⁰⁹ “Martha Peluffo”, 1958, Archivo Martha Peluffo.

⁹¹⁰ “Martha Peluffo”, *Criterio*, 1958, Archivo Martha Peluffo. También la galería Pizarro conservó esta reseña, ver sus carpetas en el Centro de Estudios Espigas (UNSAM) Fundación Espigas.

⁹¹¹ “Martha Peluffo, galería Pizarro”.

obra de Peluffo de este período suele ser llamada *El corazón de la explosión*. De todos modos, la obra ilustra la temática que la artista y otros informalistas continuarían investigando, así como también la libertad con la que manejó los materiales y el proceso creativo.

La obra de Mane Bernardo atravesó la figuración y la no figuración. Ya en 1948, año en el que exhibió en el Salón de Nuevas Realidades,⁹¹² realizó algunas obras no figurativas, como una pintura, en la que la artista combinó líneas rectas y orgánicas en una composición con tintes surrealistas (Ilustración 116).⁹¹³ En 1956 tuvo una muestra individual en la galería Pizarro, donde por los títulos de las obras como *Paola, Cabeza, Composición, Ritmo puro y Cuadrados negros*, pareciera que exhibió obra de ambas tendencias.⁹¹⁴ Sobre esa exposición, Noé escribió en *El mundo* que algunas de las obras por cómo fueron trabajadas “adquieren así un deseo y expresivo dramatismo. Un drama en silencio, el drama del simple vivir”,⁹¹⁵ reflexionando tanto sobre la obra de Mane Bernardo como sobre su vida, con ecos de cómo hablaría sobre la obra informalista de Alberto Greco (ver capítulo V). Si bien ha sido recientemente publicado un libro que retoma el interés por la producción plástica de Bernardo, este se centró en su obra figurativa.⁹¹⁶ En cambio, se atiende aquí a su obra abstracta, posiblemente su producción menos conocida.

Además de su actividad escénica y plástica, Bernardo realizó numerosas ilustraciones. Algunas se reprodujeron en la revista *Saber Vivir*, dirigida por Carmen Valdés, quien conservó algunas imágenes de obra de la artista y bocetos para escenografía teatral.⁹¹⁷ Así como también ilustró el libro de poemas del historiador del arte Ángel Osvaldo Nessi,⁹¹⁸ *Soledades*, de 1943 del cual se conserva un ejemplar firmado por la autora en el Archivo Manuel Espinosa. Tuvo, además, un rol en la docencia artística manteniendo varios cargos a lo largo de su vida.⁹¹⁹

⁹¹² Edgar Bayley, “Notas. Nuevas realidades”, *Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, noviembre de 1948, Record ID 730488, ICAA.

⁹¹³ *Mane Bernardo* (Buenos Aires: Departamento de Artes Plásticas, Dirección de Cultura, Ministerio de Educación, Provincia de Buenos Aires, 1962). Se conserva un ejemplar enviado por la artista a Jacqueline Barnitz en los Jacqueline Barnitz Papers de la Benson Latin American Collection, University of Austin at Texas.

⁹¹⁴ *Mane Bernardo* (Buenos Aires: Galería Pizarro, 1956).

⁹¹⁵ Noé, “Tres pintores jóvenes”.

⁹¹⁶ Bernardo, *Criaturas de mí misma: dibujos de Mane Bernardo*.

⁹¹⁷ Carmen Valdés: *Una Historia de/Con Mujeres*, 2020, <http://espigas.org.ar/es/actividades/-35>.

⁹¹⁸ Por texto que se aproxima a este vínculo creativo, ver Pedroni, “Mane Bernardo en las tramas de la crítica”.

⁹¹⁹ *Mane Bernardo*, 1962.

Hacia finales de los 50, Bernardo ya había exhibido ampliamente su obra plástica.⁹²⁰ En 1939 había tenido una exposición individual en el Teatro del Pueblo de óleos, temples y acuarelas, el catálogo llevó un texto de la escritora María Rosa Oliver.⁹²¹ En 1949, en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos,⁹²² y en 1950 tuvo una retrospectiva en el Ateneo Popular de La Boca, y en 1953 exhibió en el Primer Salón Peuser de pintura argentina joven.⁹²³ También exhibió asiduamente con la ANFA. En 1959 en la galería Van Riel, en cuyo catálogo se reprodujo una obra titulada *Elementos pictóricos compositivos* que no presenta elementos representativos, se trata de una composición sin punto focal, en la que priman los colores aplicados en capas con forma de dripping (Ilustración 117).⁹²⁴ Esta obra se reprodujo nuevamente en el catálogo de su exhibición individual en julio 1962, la obra allí aparece como *Espacios verticales* y se indica que fue exhibida en Río de Janeiro en 1961.⁹²⁵ En 1960, Bernardo participó en la *Exposición de arte no figurativo*, auspiciada por el MM, en el Tercer Salón Anual de la ANFA en la Peuser, y en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) La Paz, Bolivia;⁹²⁶ en 1961, del Cuarto Salón realizado en Córdoba y otras exhibiciones en Buenos Aires y Rosario;⁹²⁷ en 1962 en el Quinto salón anual y en la Galería de Arte;⁹²⁸ así como lo haría nuevamente en exposiciones de la ANFA en 1964 y 1967. En

⁹²⁰ Exhibió en el Salón de otoño en 1938, ver *XVII Salón de otoño* (Rosario: Dirección Municipal de Cultura, 1938); participó del Octavo salón de arte de La Plata, ver Leonardo Estarico, “Octavo salón de arte de La Plata”, *Anuario de Plástica*, 1940; se menciona la exhibición “LII - O. Svanascini, Juan F. Aschero, H.L. Charles y Mané Bernardo” en *4ta. Muestra de Arte Concreto-invencción* (Buenos Aires: Ateneo Popular de la Boca, 1946); *XV Salón de otoño* (Buenos Aires: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos/Salón Peuser, 1948); Bayley, “Notas. Nuevas realidades”; *Jacques Helft: la nueva generación plástica argentina* (Buenos Aires, 1953); Bernardo, *Criaturas de mí misma: dibujos de Mane Bernardo*; exhibió en 1939 en Amigos del Arte en Montevideo, en 1941 en Amigos del Arte en Buenos Aires, en 1943 en el Ateneo del Chaco y el Museo Provincial de Corrientes, en 1946 en la galería Muller, en 1951 y 1952 en galería Antú, en 1958 en galería Alcora, los museos Municipal de Bellas Artes Josefa Díaz y Clusellas de Santa Fe y el Provincial de Bellas Artes de Paraná, en 1959 en galería H., en 1961 en galería Galatea, ver *Mane Bernardo*, 1962.

⁹²¹ 7. *Exposición. Mane Bernardo*.

⁹²² “Mane Bernardo”, *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, septiembre de 1949.

⁹²³ “Mane Bernardo”, *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, septiembre de 1950; *Primer salón Peuser de la pintura argentina joven* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1953).

⁹²⁴ *Exposición arte no figurativo* (Buenos Aires: Galería Van Riel, 1959).

⁹²⁵ *Mane Bernardo*, 1962.

⁹²⁶ *Exposición de arte no figurativo* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1960); *Tercer salón anual de la agrupación “Arte no figurativo”* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1960); “U.M.S.A. Exposición de Arte No Figurativo. Nomina de expositores” (UMSA, 1960), fs. 57, sobre de artista número 18 “Paulina Berlatzky”, AMM.

⁹²⁷ *Agrupación Arte no figurativo Cuarto salón* (Córdoba: Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1961); *Agrupación arte no figurativo* (Buenos Aires: Salas de exposición de artes plásticas, 1961); *Arte no figurativo: de la agrupación arte no-figurativo de Bs. Aires* (Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 1961).

⁹²⁸ *Quinto salón anual ANFA* (Buenos Aires: Witcomb, 1962); *Agrupación ANFA* (Buenos Aires: Galería de Arte, 1962).

este marco, parte de las obras exhibidas debieron tratarse de ese cuerpo de producción no figurativa.

La persistencia de Mane Bernardo en el medio de las artes visuales da cuenta de su interés en insertarse como artista. Estos esfuerzos se observan en la carta que en 1962, le escribió a la historiadora del arte norteamericana Jacqueline Barnitz. Por medio de Rafael Squirru quería iniciar un diálogo en el marco de la exhibición que realizaría en el Riverside Museum de Nueva York, museo que no existe hoy en día (Ilustración 118).⁹²⁹ Durante estas décadas exhibió en otros espacios, incluyendo una exhibición de mujeres artistas en 1961 en la galería Forum de la que también participaron Noemí Di Benedetto, Marta Minujín, Carolina Muchnik y Laura Mulhall Gironde.⁹³⁰ Unas obras de este período son unas acuarelas de 1957, parte del acervo del Museo Reina Sofía, en las que se observa su experimentación con dicha técnica para la elaboración de composiciones no figurativas en las que combina el color y el uso de la técnica con gran soltura (Ilustración 119). Tal como Martha Peluffo, Bernardo hizo hincapié en la experimentación libre con los materiales artísticos.

Por su parte, implicada en profundas exploraciones con los materiales y nuevos procedimientos plásticos, la obra de Di Benedetto, en estos años, se acercó a reflexionar sobre los cuerpos, y, especialmente, los cuerpos de mujeres. En *Collage blanco* de 1960, una obra de técnica mixta de 80 x 120 cm, la artista utilizó varios textiles como tul, y trapos e incorporó el uso de trapos rejilla (Ilustración 120). Se trata de materiales textiles comunes en el uso doméstico que utilizó sin demasiada intervención sobre ellos por lo que, al observar la obra, rápidamente es posible divisar que se trata, efectivamente, de trapos rejilla. Sobre la superficie de la madera, la artista dispuso las telas, arrugadas y moldeadas generando elevaciones, por sobre ellas ubicó las rejillas, moduló las aberturas entre los tejidos, abrió agujeros y también las cosió entre sí. La tela permite vislumbrar que está rasgada, tensionada, rota, apenas manteniéndose junta por frágiles hilos, pero la artista dejó al descubierto que se trataba de rejillas.

⁹²⁹ Mane Bernardo, “Carta a Jacqueline Barnitz”, de agosto de 1962, Jacqueline Barnitz Papers, Benson Latin American Collection, University of Austin at Texas.

⁹³⁰ La lista completa de artistas lee: Mercedes Amigo, Inés Blumenzweig (sic), Mane Berardo, Paulina Berlatzky, Noemí Di Benedetto, Francisca de los Reyes, Rosa Español, Argentina García, Yadwiga Giangrande, Mina Gondler, Berta Guido, Olga López, Haydee Miranda, Carolina Muchnik, Laura Mulhall Gironde, Marta Minujin, Lea Lublin, Marta (sic) Peluffo, Esther Pilone, Margaret Ramallo, Celia Rauski Dober, Sofía Sabsay, Elena Tarasido, Vera Silzer (sic), Lina Querel, Violeta Skelton, Leonor Vasena, Mónica Vicent Soler, Susana Aguirre (homenaje), Amalia Castro, Flora Rey, Alicia Orlandi, ver *La mujer en la pintura argentina*; “Invitación a exposición de Mane Bernardo y disertación de Paulina Berlatzky” (Municipalidad de Morón, 1962), fs. 15, sobre de artista número 18 “Paulina Berlatzky”, AMM; en la galería Lirolay exhibió en 1979, ver Nelly Perazzo, *Galería Lirolay 1960-1981* (Buenos Aires: MACLA, 2010); ver también, Pedroni, “Perfil biográfico de Mane Bernardo”.

La atención de quien observa la obra recorre la superficie notando las modificaciones sobre este objeto de uso común. Se trata de uno especialmente utilizado por las mujeres, ya que eran quienes se encargaban de las tareas de aseo de hogares. La rejilla, en el collage, súbitamente remite a ese uso feminizado del objeto. Di Benedetto en *Collage blanco* consiguió que quien observa, se mantenga en una fijación por la tensión en los entramados compuestos por las rejillas que, a su vez, remiten a las labores de las mujeres.

En paralelo, Kemble hizo uso del mismo material textil, en su conocida obra informalista, *Composición con trapo rejilla*, de 1958. El artista y crítico conceptualizó su uso de este material como la incorporación de nuevos elementos, ya que se encontraba particularmente interesado en su textura en medio de una composición formal.⁹³¹ La relación que Kemble tuvo, y que relató, con respecto al trapo rejilla fue meramente material y en tanto disruptión del contexto de un objeto de uso doméstico hacia la obra de arte en un gesto dadaísta.⁹³² En este sentido, al ser un artista varón, sin una socialización que reforzara un supuesto vínculo natural con la limpieza del hogar, Kemble se encontraba lejano de las asociaciones más comunes que se tenían con respecto al textil en cuestión.

Con respecto a las maneras en las que Di Benedetto conceptualizó su propuesta plástica, en el catálogo de la exposición individual que tuvo en la galería Peuser, escribió:

Hacer que un material vulgar adquiriera categoría estética por medio de la experiencia plástica y el juego de la voluntad creadora.

He elegido la utilización de materiales de cualquier índole como medio de comunicación, despojándome de los antiguos prejuicios del plano pintado, éste ya no satisfacía mi voluntad de forma. He tratado no disimular la calidad propia de cada uno exigiéndole a través de su textura natural un valor plástico expresivo.⁹³³

Di Benedetto expresó su interés en utilizar materiales extra-artísticos, a los que la artista llamó “vulgares”, en sus obras y destacó su rol activo mediando entre esos materiales. Así, se alejó de los tan comunes clichés de una mujer trabajando desde su sensibilidad o intuición. Enfatizó cuáles fueron los razonamientos detrás de sus decisiones en la construcción de su obra plástica, y, declaró que sus experimentaciones se basaron en los materiales y las texturas que generaron tal como era habitual para sus pares. Sin embargo, no mencionó las alusiones que tendrían las obras en torno a los imaginarios sobre estas texturas y el tratamiento que

⁹³¹ García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, 18.

⁹³² Con respecto a la relación del informalismo y dadaísmo en esta obra, ver García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”.

⁹³³ *Noemí Di Benedetto* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1961).

reciben usualmente en relación con las mujeres. Tomar estos elementos cotidianos y dejar su marca de uso original visible, necesariamente señala a ese uso primero del objeto en la obra y remonta a ese objeto vulgar por fuera de las asociaciones con las artes visuales.

El informalismo, en su incorporación de materiales extra-artísticos en la obra de arte, permitió que les artistas utilizaran elementos cotidianos como el trapo rejilla. Pero, su uso disparó distintas asociaciones dependiendo del género del artista que los utilice. En Di Benedetto, las rejillas mantienen otra asociación, aluden al trabajo y las mujeres debido a que, en este caso, son las manos de una mujer las que manipularon el material. Mediante el proceso de elaboración de la obra hay allí un recuerdo afectivo vía lo táctil. El uso de la rejilla no necesariamente apuntaría, únicamente, a un interés por su condición material sino que se vincula a las experiencias de las mujeres. Al entrar en juego la subjetividad del artista y el uso de objetos cotidiano, el informalismo anida en sí la posibilidad de que las mujeres exploren sus propias experiencias.

Si en *Collage blanco* de 1960 Di Benedetto incursionó en los textiles domésticos, en *Collage* de 1961, incorporó procedimientos violentos, especialmente el fuego (Ilustración 121). En *Collage*, actualmente en el acervo del MM, la artista experimentó con maderas y arena como materiales en un formato horizontal.⁹³⁴ En una gama del ocre al negro, les aplicó fuego en una delicada composición donde domina el color marrón del soporte. Madera trozada dispersa por el plano y manchas negras de lo quemado acompañan aludiendo a algún paisaje arrasado, en sintonía con la preocupación informalista con la destrucción. En *Collage*, Di Benedetto se acercó nuevos materiales y a procedimientos plásticos.

El informalismo dialogó con las filosofías del momento. Más allá de que la relación de Di Benedetto, en particular, con el movimiento informalista parece haber estado tensionada. En este sentido, en 1977, el catálogo de una exhibición individual en una galería de Olivos⁹³⁵ indicaba “Entre los años 59 y 60 aparecen sus pinturas y collages informalistas, por disidencia con A. Greco no participa en el movimiento informalista y expone sola”.⁹³⁶ Es curiosa la aclaración de que no conformó el movimiento más de veinte años después de esas exhibiciones, y más de diez años después de la muerte de Alberto Greco. Señala cómo la conformación del grupo informalista se dio, como suele darse, por afinidades sociales y para Di Benedetto parece haber sido importante remarcar cómo ella exhibió por fuera del grupo.

⁹³⁴ La obra aparece reproducida en formato horizontal en un catálogo de 1961, ver *Cinco expresiones de la plástica actual: De los Reyes, Di Benedetto, Gaeta Gianni Juan, Juárez Lidia, Romano Enrique* (Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961).

⁹³⁵ Zona norte del Gran Buenos Aires.

⁹³⁶ *Noemí Di Benedetto: maderas de hoy* (Olivos, Buenos Aires: Atica, galería de arte, 1977).

Se podría incluso pensar este evento como parte de posibles tensiones entre mujeres y varones queer en la escena. De todos modos, Di Benedetto estuvo en exhibiciones grupales con temática informalista que tuvieron una fuerte impronta filosófica.

En 1962, la artista participó en *El hombre antes del hombre*, una exhibición que condensó este momento del informalismo. Aunque el título dice “hombre” dos veces, contó con un 40% de mujeres artistas. Tuvo ocho mujeres de un total veinte participantes: Zulema Ciordia, Francisca de los Reyes,⁹³⁷ Noemí Di Benedetto, Nelia Licenziato, Olga López,⁹³⁸ Marta Minujín, Silvia Torras y Delia Puzzovio. Desde la tapa del catálogo se hablaba de una “exposición de cosas”, este concepto, utilizado para correrse de las categorías de la pintura y escultura puede asociarse a las investigaciones de Di Benedetto. En el texto del catálogo, Rafael Squirru mencionó al filósofo alemán Keyserling quien obtuvo fama por un texto en el que reflexionaba sobre la experiencia humana.⁹³⁹ Es decir, las reflexiones en torno al humano, sus experiencias y la filosofía permeaban a quienes se encontraban sumergidos en el informalismo.

Estas conexiones entre filosofías continentales y el informalismo continuaron. En abril de 1961, *Collage* fue reproducida en el catálogo de *Cinco expresiones de la plástica actual* en Lirolay, de la que participó junto con Francisca de los Reyes, Juan Gaeta Giann, Lidia Berta Juárez y Enrique Romano.⁹⁴⁰ De hecho, la exhibición individual de Di Benedetto en Lirolay en noviembre de 1961 titulada *Collages* se dio en un contexto particular: al mismo tiempo exhibieron dos mujeres más: Olga López y Marta Zuik.⁹⁴¹ La abundancia de mujeres tampoco era la norma, al año siguiente, en Lirolay se realizó una exhibición colectiva titulada *Collage*, y de trece participantes, sólo dos fueron mujeres: Marta Minujín y Noemí Di

⁹³⁷ También se la encuentra en catálogos de la época como Francisca Ramos de los Reyes, ver *Segundo salón de la joven pintura argentina*.

⁹³⁸ Olga López formó parte del centro de la escena informalista. Nacida en 1938 en Buenos Aires, falleció en 2019. Era Prof. de Dibujo, grabado e ilustración por la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Participó del Premio De Ridder en 1960, participó de la exhibición *El hombre antes del hombre*, tuvo una exhibición individual en la galería Witcomb cuyo catálogo llevó un texto de Rafael Squirru, el entonces director del MM. Fue directora de la galería Lirolay tras que Germaine Derbecq dejara la posición. Se conserva una pintura titulada *Mural*, 1960, técnica mixta, 243 x 121,5 cm en el Museo Sívori.

⁹³⁹ *El hombre antes del hombre*; Keyserling había estado en Buenos Aires en 1929 pero no fue bien recibido, ver Clara Ruvituso, *Diálogos existenciales: La filosofía alemana en la Argentina peronista* (Madrid: Iberoamericana, 2015).

⁹⁴⁰ *Cinco expresiones de la plástica actual: De los Reyes, Di Benedetto, Gaeta Giann Juan, Juarez Lidia, Romano Enrique*, las cinco expresiones eran abstractas: De los Reyes con una obra que aludía a las superficies del fondo del mar o la superficie de un planeta extraterrestre, y Juárez con una pintura en diálogo con la grilla modernista y la geometría que, simultáneamente, abrazaba la materialidad de la pintura.

⁹⁴¹ “Tres pintoras”, *La Prensa*, 12 de noviembre de 1961, Archivo IIAC, UNTREF; “Aviso de exposición del diario La Prensa titulado “Pinturas de Martha Zuik, Olga López y Noemí Di Benedetto”, *La Prensa*, 6 de noviembre de 1961, Archivo IIAC, UNTREF.

Benedetto.⁹⁴² El catálogo incluía una frase como síntesis de la obra de los cinco: “El signo es la existencia del espíritu”, que unía, nuevamente, la labor plástica y la filosofía existencialista. Estas ideas provenientes de la posguerra francesa habían calado hondo en el mundo occidental y especialmente, en la bohemia porteña y encontraban su reflejo en la obra informalista.⁹⁴³

Tanto Jean-Paul Sartre como Simone de Beauvoir, referentes de la filosofía existencialista francesa, fueron tempranamente traducidos y leídos en Buenos Aires, incluso en prensa no especializada.⁹⁴⁴ Especialmente Beauvoir propuso una filosofía situada desde la propia experiencia, en diálogo con la fenomenología, y, en su caso, su experiencia como mujer, francesa, de cierta formación, especialmente desde *El segundo sexo*.⁹⁴⁵ Con ese texto, la filosofía avanzaba en pensar la experiencia humana en sus especificidades generizadas, en un libro que impulsaría el pensamiento y las luchas feministas. Como se ha señalado, ya a mediados de los 50 comenzó a circular la traducción al español del libro de Beauvoir; y fue discutido en los círculos culturales porteños.⁹⁴⁶ En este contexto, se propone considerar a este conjunto de obras de Di Benedetto, no como una mera reflexión sobre cuerpos, pensados como neutrales en términos de género, sino como una reflexión, en clave existencialista, de las experiencias de las mujeres.

Esta lectura sobre la obra de Di Benedetto se puede apreciar en *Transparencias* de 1963, donde la artista incorporó otro material textil proveniente del uso cotidiano de las mujeres, tal como hizo con las rejillas, en este caso de uso íntimo, como las medias. En *Transparencias*, la artista explotó las posibilidades plásticas de los textiles sintéticos, posiblemente el nylon, con delicadísimos entramados que generaban distintos grados de visibilidad (Ilustración 122). El nylon se trataba en los 60 de un material relativamente nuevo que había revolucionado las prendas íntimas de las mujeres y que ya encontraba

⁹⁴² *Collage: Aizenberg, Battle Planas, Berni, Di Benedetto, García Urriburu, Kemble, Lopez Anaya, Minujin, Renart, Reyna, Santantonin, Segui, Wells* (Buenos Aires: Galería Lirolay, 1962).

⁹⁴³ Le agradezco a la Dra. Danila Suárez Tomé por apuntarme hacia este texto. Alan Patricio Savignano, “La recepción del pensamiento de Jean-Paul Sartre en Argentina: la generación existencialista del 25 y la nueva izquierda de Contorno”, *Ideas* 4 (2016); Nari, “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950-1990”.

⁹⁴⁴ Smaldone y Pérez Buchelli, “Simone de Beauvoir en el Río de la Plata. Primeras lectoras y sus resignificaciones (1940-1980)”; Isabella Cosse, “Claudia: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)”, *Mora (Buenos Aires)* 17, n° 1 (julio de 2011); Savignano, “La recepción del pensamiento de Jean-Paul Sartre en Argentina”.

⁹⁴⁵ de Beauvoir, *El segundo sexo*, 29; Suárez Tomé, *Simone de Beauvoir*, 63.

⁹⁴⁶ Nari, “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950-1990”; Smaldone y Pérez Buchelli, “Simone de Beauvoir en el Río de la Plata. Primeras lectoras y sus resignificaciones (1940-1980)”; Ben, “El segundo sexo léxico. Invisibilización del lesbianismo y visibilización en *El segundo sexo*”.

representaciones en las artes visuales argentinas.⁹⁴⁷ Como material, el nylon remite a los cuerpos de las mujeres, funcionando casi como índice del cuerpo. En *Transparencias* Di Benedetto estira fuertemente estos textiles, los tuerce, los anuda, los rasga, los corta y nuevamente los cose, generando momentos de tensión en la superficie de la obra, y otros, de distensión, donde superpone los retazos de tela construyendo opacidad. Este material textil, en su configuración sintética, permite un estado de permanente tensión, como si estuviera intentando contener algo pero en simultáneo se desgarran. Visualmente, la obra se asemeja a las ilustraciones de tejidos musculares, que sujetan y dan fuerza a los cuerpos. Pero en este caso esa lectura se encuentra interrumpida por la cuidadosa destrucción que la artista llevó a cabo dejando a la vista una sensación de la fragilidad del cuerpo, un cuerpo construido por nylon, haciendo referencia al cuerpo de las mujeres.⁹⁴⁸ Así, *Transparencias* resume la reflexión existencialista de Di Benedetto de las experiencias de las mujeres en su obra informalista.

El desgarramiento en lo textil de *Transparencias* reaparece en varias obras que Di Benedetto produjo en los primeros años sesenta. *Entraña terrenal* de 1961, una obra que forma parte del acervo del Museo Sívori, presenta una rejilla en el tercio inferior de la obra y otras telas que la artista cosió combinando textiles (Ilustración 123). Domina el color rojizo oscuro que recuerda a la sangre seca. La composición, abstracta, no figurativa, juega con el espacio negativo de unas formas de un color más claro y de textura lisa. Tal como en *Collage blanco*, se repite la atención en lo táctil, donde son centrales los pliegues de las telas, la fragilidad del entramado de la rejilla, el endeble vínculo cosido de la rejilla con las otras telas. Los aspectos formales se conjugan con el título de la obra que refiere al adentro de un cuerpo, con connotaciones bíblicas en sentido de ser el útero; y, *terrenal*, que también forma parte del léxico religioso, en oposición al paraíso. De esta manera, se entiende que el título alude al cuerpo de una mujer cis, se advierte el desgarramiento de sus tejidos, la fragilidad de su composición, la sangre estéril. En *Entraña terrenal* Di Benedetto, experimentó con textiles mientras tematizó los cuerpos de las mujeres.

Aunque probablemente la obra de este período de Di Benedetto donde esta alusión al cuerpo se encuentra más presente sea en *Rojo* de 1964, actualmente en el MM (Ilustración

⁹⁴⁷ Laumann, “Aída Carballo, maestra. Producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX”, 99.

⁹⁴⁸ De alguna manera, este cuerpo de obras de Di Benedetto comparte similitudes plásticas con los ensamblajes de la artista neoyorquina Nancy Grossman de la misma década, la obra de ambas alude a la piel, y de alguna forma, reflexiona en torno al cuerpo, o como diría David Getsy, es nostálgico del cuerpo, ver *Nancy Grossman : Tough Life Diary* (Saratoga Springs, New York: Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery Skidmore College, 2012); Getsy, *Abstract Bodies*.

124).⁹⁴⁹ En esta obra, de mayor tamaño, la artista trabajó con una composición que alude a la grilla modernista pero sobre la cual despliega telas, incluyendo rejillas que tras coser, desgarrar, romper y desunir, pinta de rojo, en contraste con un fondo oscuro. La imagen construida recuerda a la carne expuesta, a esos momentos donde lo interno viene afuera y vemos al cuerpo en sus componentes y aparece vulnerable. No es lejano proponer que la artista haya aludido a los cuerpos menstruantes, recuperando, una parte significativa de la experiencia de las mujeres cis en *Entraña terrenal* y *Rojo*. En este sentido, Di Benedetto exhibió, en los primeros años 60, una serie de obras donde el tema fue la experiencia de la vulnerabilidad de los cuerpos y, especialmente de aquellos de las mujeres. En un giro hacia la tematización del cuerpo de las mujeres, estas obras fueron anticipatorias a aquellas que artistas realizaron en las décadas de los 70 y 80, incluso enfocadas en la sangre menstrual como, entre otras, Carolee Schneemann, Ana Mendieta, y Sophie Rivera en EE.UU.,⁹⁵⁰ Eugenia Vargas Pereira en México,⁹⁵¹ María Evelia Marmolejo en Colombia,⁹⁵² e Ilse Fusková en Argentina.⁹⁵³ Las obras de las mencionadas artistas estuvieron, en gran parte, motivadas por preocupaciones feministas, mientras que aquellas de Di Benedetto, en un período anterior, se desprendían, se sugiere aquí, de la preocupación informalista con la subjetividad artística y la filosofía existencialista.

Una tercera producción transgresora de mujeres fue la propuesta de Sofía Sabsay en la galería Bonino con su serie *Las novias*. Aunque por momentos fue igualmente no figurativa a la de Di Benedetto –y también desarrollándose, en parte, desde en el terreno del collage– planteaba una crítica más abierta a la institución del matrimonio. Desde mediados de los 50 Sabsay exhibía pinturas, pero además realizó alhajas, ilustraciones de libros y hasta tapices.⁹⁵⁴

⁹⁴⁹ La obra aparece reproducida en esta orientación, ver Di Benedetto, *La obra plástica de Noemi Di Benedetto*.

⁹⁵⁰ Andrea Giunta, “The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists”, en *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, ed. Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017), 31; Carla Stellweg, “No Son Todas Las Que Están Ni Están Todas Las Que Son”, en *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, ed. Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017), 293.

⁹⁵¹ Karen Cordero Reiman, “Corporeal Apparitions/Beyond Appearances: Women and Bodily Discourse in Mexican Art, 1960-1985”, en *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, ed. Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017), 273–75.

⁹⁵² Carmen María Jaramillo, “In the First Person: Poetics of Subjectivity in the Work of Colombian Women Artists, 1960-1980”, en *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, ed. Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta (Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017), 263.

⁹⁵³ María Laura Rosa, “Fuera de discurso: El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires” (Tesis de doctorado, Madrid, UNED, 2011), 169–72, la autora también menciona la obra de Safina Newbery y Josefina Quesada *La vagina dentada y la menstruación*, 349-350.

⁹⁵⁴ Sabsay, *Sofía Sabsay*, 49; Sofía Sabsay, *Ceramicas-Joyas-Tapices* (Buenos Aires: Sociedad Hebraica Argentina, 1965); Sabsay, *Sofía Sabsay*.

Ya había exhibido en Bonino en 1959 un conjunto de pinturas donde exploraba cierta geometrización de las formas y había tenido repercusión en la prensa, con obras que expuso en el Museo de Arte Moderno de San Pablo en 1958.⁹⁵⁵ El MM conserva una pintura donde Sabsay le dedica el espacio pictórico a la abstracción y las texturas de la corteza de un árbol (Ilustración 125).

Entre las obras expuestas en Bonino en 1963, se encontraban dos collages de composiciones triangulares, las más abstractas de la serie (Ilustración 126). Una de fondo oscuro, contrastando con las franjas que crean una forma triangular que, en el contexto del título de la serie, se puede leer como un vestido de novia, cuyo velo cubre completamente la figura femenina que lo viste, volviéndose una composición no figurativa (a la izquierda en la Ilustración 126). La siguiente obra tiene un fondo claro, con una textura resuelta de forma similar a la composición triangular anteriormente mencionada (a la derecha en la Ilustración 126). De nuevo, por el contexto del título de la exhibición se entiende que refieren a una novia. Formalmente se aprecia una obra en tonos claros y tierra donde se observa, entre los juegos de texturas, una forma triangular, totalmente cubierta. En ambos casos se trata composiciones no figurativas, vinculadas a las experimentaciones matéricas informalistas (como en la pintura del MM, Ilustración 125) pero en las que Sabsay interrogó la experiencia de las mujeres.

En términos formales, las obras exhibidas en *Las novias* despliegan una serie de investigaciones plásticas. Varían en sus niveles de abstracción, desde una pintura más figurativa en *Novia de Tenerife* a la abstracción no figurativa de los collages recién nombrados (Ilustración 129); varían en sus técnicas, en las que Sabsay incorporó tela de vestidos de boda; como también en los movimientos entre el uso del color y la línea como forma principal de construcción de la figura. Esta última estrategia la desplegó en *Viva la Lola* (Ilustración 127), una obra donde la materia pictórica se encuentra, principalmente, en la construcción del fondo, donde hay una conjunción de tonos ocre y grises –que predominan en la serie– que evocan una pared, sobre la cual Sabsay diseñó una novia, ramo en mano, con su velo, y con atención a sus senos, que resolvió con dos círculos, insinuando la sexualización de las jóvenes en sus nupcias. La pared tiene resonancias de la fotografía informalista de Jorge Roiger y se puede vincular al interés por el espacio público que tuvo Alberto Greco. El guiño al sexo reaparece en *Púrpura y fetichismo*, una obra donde Sabsay exageró aún más los senos de la novia mientras dejó su rostro sin detalle alguno deshumanizando a esta figura

⁹⁵⁵ Whitelow, *Sofía Olivesky Sabsay; Sofía Olivesky Sabsay* (Sao Paulo: Museu de Arte Moderna, 1958).

y mostrando una mirada sombría sobre las mujeres (Ilustración 128). En suma, en *Las novias* Sabsay conjugó las experimentaciones más formales del informalismo en cuanto a la abstracción de las formas y la libertad para con los materiales extra artísticos con una visión crítica sobre la experiencia de ser una novia a punto de casarse.

En las críticas de la época sobre esta serie preponderó la mención del tema elegido por Sabsay, se aludió a su “ironía”; sin embargo, no se leyó su potencia crítica en términos de género. En esta línea, la tradicional revista para mujeres, *Para Ti*, destacó brevemente la exhibición por su temática, indicando que Sabsay “reveló con firmeza incisiva y al mismo tiempo con una delicada ironía los rostros secretos de un momento rara vez expresado con tanta originalidad”, notando la temática.⁹⁵⁶ En esta sintonía, en *La Prensa* sólo se habló de su “interpretación de la anécdota” sin notar que Sabsay estaba adentrándose en la experiencia de una mujer por casarse.⁹⁵⁷ Similarmente, *La Razón* hizo referencia a su “humor recatado, especial para la circunstancia. Es saludable esa fina ironía que percibimos en sus cuadros al óleo”.⁹⁵⁸ Además está recordar que vocablos como recato y fineza, se solían utilizar para describir más a la artista que a su obra, en un elogio excesivo que pesadamente recorre la escritura crítica hacia las mujeres artistas. En este sentido, Córdova Iturburu publicó una extensa reseña donde elogió las proezas técnicas de la artista imbuidas de experiencias informalistas, pero en cuanto a la temática, indicó que “Sofía Sabsay nos presenta toda una gama de muchachas que van hacia el altar, o vuelven de él, inocentes o graciosamente impúdicas, emocionantemente espirituales o deliciosamente domésticas, bajo el cándido encanto de sus vestiduras nupciales”; sin dar cuenta de al menos un dejo crítico en la mirada de la artista.⁹⁵⁹ En general, las reseñas destacaron el tema seleccionado para esta serie de obras pero no se adentraron en la perspectiva crítica que tuvo Sabsay.

Distinta fue la lectura de una reseña en *Correo de la tarde* que apuntaba a la visión que Sabsay ponía en juego en *Las novias*. “Nos trae su mensaje dentro de un panorama casi desgarrante. Esas, sus novias, duelen, puesto que de pronto a Sofía Sabsay se le ha ocurrido destruir, de un solo golpe, todos los oropeles y se aferra al propósito de desentrañar

⁹⁵⁶ “La pintora argentina Sofía Sabsay...”, *Para Ti*, de agosto de 1963, fs. 3, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”, AMM.

⁹⁵⁷ E R, “Sabsay”, *La Prensa*, 30 de junio de 1963, fs. 6, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”, AMM.

⁹⁵⁸ “La serie de ‘Las novias’ que Sofía Sabsay...”, *La Razón*, 29 de junio de 1963, fs. 8, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”, AMM.

⁹⁵⁹ Cayetano Córdova Iturburu, “La fantasía risueña de Sofía Sabsay”, *El Mundo*, 13 de julio de 1963, fs. 4, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”, AMM.

insospechadas imágenes.⁹⁶⁰ La reseña se aleja de pensar las obras como cómicas postales de bodas, y se acerca a considerarlas como una punzante mirada sobre las experiencias ocultas detrás del velo, experiencias para las cuales no había la amplitud de vocabulario y conceptos que existen en el presente. Por ejemplo, a inicios de los 60 en Argentina las mujeres no gozaban de las leyes que tipifican la violencia de género, ni siquiera las de divorcio vincular o patria potestad que hoy en día se encuentran en efecto en el país. Tampoco existía el consenso en la opinión pública de que las mujeres son seres autónomos con derechos aún dentro del matrimonio. No se habían aún formado las redes de activismo feminista y de mujeres cuyos reclamos posibilitaron la emergencia de estas leyes y cambios en la sociedad.⁹⁶¹ En este sentido, la mirada crítica de Sabsay sobre la vivencia de las jóvenes previo al matrimonio fue destacada al menos por una parte de la prensa.

En un libro que recopila la trayectoria de Sabsay, se citó a la artista acerca de su motivación para producir esta serie y allí señaló precisamente la experiencia de las mujeres. Las obras de la serie *Las novias* “Son una meditación sobre la condición de las mujeres, a partir de una visita a la isla española de Santa Cruz de Tenerife. En ese momento, la situación femenina se parecía a la del periodo clásico español”.⁹⁶² Esta declaración revela que la temática no sólo no fue elegida al azar, sino que surge de poder observar una instancia en la que la artista identificó que las mujeres eran oprimidas. De hecho, varias obras de la serie efectivamente refieren a Tenerife desde sus títulos, una de ellas fue reproducida en medios gráficos como *La Nación* y *Correo de la tarde*.⁹⁶³ *Ventana de Tenerife* (o *Novia de Tenerife*), es una pintura al óleo dominada por los tonos ocre, hay una suerte de puerta o estructura de color cobrizo con seis rectángulos que simularían ser tallas que aluden a rostros humanos genéricos (Ilustración 129). En uno de estos rectángulos, abierto, como ventana hacia un interior, se asoma un rostro, entre inexpresivo y triste de una joven mujer con un blanco velo. Se trata del rostro más elaborado de la serie, la joven, indudablemente se encuentra encerrada, mirando pasar el destino que le espera tras la inescapable boda. La obra no genera

⁹⁶⁰ “‘Las novias’ en una visión desgarrante”, *Correo de la tarde*, 19 de junio de 1963, fs. 11, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”, AMM.

⁹⁶¹ Mónica Tarducci, *Cuando el feminismo era mala palabra: algunas experiencias del feminismo porteño* (Buenos Aires: Espacio Editorial, 2019); Alejandra Vassallo, “Las mujeres dicen basta’: movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los 70”, en *Historia, género y política en los ’70*, ed. Andrea Andújar, María Inés Rodríguez, y Nora Domínguez (Buenos Aires: Feminaria, 2005); Karin Grammatico, “Las mujeres políticas y las feministas en los tempranos setenta: ¿Un diálogo (im)posible?”, en *Historia, género y política en los ’70*, ed. Andrea Andújar, María Inés Rodríguez, y Nora Domínguez (Buenos Aires: Feminaria, 2005).

⁹⁶² Sabsay, *Sofía Sabsay*, 85.

⁹⁶³ “La belleza, un juego hermoso y delicado”, *Clarín*, 23 de junio de 1963, fs. 10, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”, AMM; “Ventana de Tenerife”, *Correo de la tarde*, 13 de junio de 1963, fs. 15, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”, AMM.

más que angustia, una angustia por, como indicó Sabsay, “la condición de las mujeres” que permea toda la serie.

Las novias cruza las preocupaciones de Sabsay en torno a las mujeres y la institución matrimonial y experimentaciones plásticas vinculadas al informalismo. La artista se acercó a la experiencia de las mujeres, tomó a la novia como símbolo y el ritual de la boda como punto de partida para explorar los destinos del matrimonio. Asimismo, en su serie, el vestido de novia deja de únicamente ser una prenda de vestir para convertirse en el ícono del destino de las mujeres que la artista reduce hasta una figura triangular (Ilustración 126). En suma, Sabsay utilizó los lenguajes propuestos por el informalismo lanzando su mirada crítica sobre la experiencia de las mujeres. También Noemí Di Benedetto tematizó, anticipatoriamente al arte feminista, aspectos de las experiencias de las mujeres como la menstruación o las labores domésticas. Por otro lado, dentro de la producción informalista, hay obras que fueron transgresoras en cuanto a sus modos de ser realizadas donde la libertad de la artista se volvía un componente central, como en las pinturas de Martha Peluffo y las obras de Mane Bernardo.

En recapitulación, se estudiaron algunas de las prácticas que llevaron a cabo las mujeres en el informalismo, quienes retomaron la exploración matérica, la reflexión filosófica y el existencialismo para ahondar sobre las experiencias de las mujeres. Como ya se ha resaltado, en la segunda mitad de la década de 1950 un gran número de mujeres exhibieron en las galerías comerciales y un importante número de ellas, jóvenes, se volcaron a una línea investigativa vinculada al informalismo. En este sentido, el capítulo se centró en cuatro artistas que tuvieron obra y maneras críticas de presentarse públicamente como mujeres artistas. Martha Peluffo expandió los límites del lenguaje pictórico a mediados de los cincuenta, en simultáneo a su presentación como una mujer bella y audaz en los medios de comunicación. Mane Bernardo, viviendo sus vínculos sexoafectivos con mujeres, transitó una carrera desplegada en las artes e incursionó en la libertad de la no figuración. Noemí Di Benedetto configuró una imagen más masculina y reflexionó en su obra en torno a los cuerpos de las mujeres; y, Sofía Sabsay, con una presentación acorde a una mujer casada con hijos, llevó al informalismo hacia una crítica de la institución matrimonial.

El capítulo anterior consideraba en extenso las trayectorias, factores de éxito e inserción en las narrativas de la historia del arte de mujeres artistas. El presente se adentró en un análisis de la producción plástica y la representación de la figura de la artista que algunas

de las mujeres construyeron, acercándose a sus casos con mayor detenimiento. De este modo, notó cómo la preocupación informalista con el gesto del artista y, primordialmente, su anclaje en la filosofía existencialista y la fenomenología posibilitó que su obra tematizara sobre el cuerpo y subjetividad de las mujeres. Este doble enfoque, centrado tanto en la construcción de su imagen pública como de su producción artística, permitió ahondar en la relación entre las mujeres y el informalismo.

La aceptación de esta tendencia abstracta hacia el uso de materiales de la vida cotidiana en las obras de arte, sus posibilidades narrativas por las asociaciones que se derivan de estos materiales, así como su apertura a la figuración, permitieron que las mujeres exploraran sus experiencias y las experiencias de otras mujeres. El informalismo, entonces, representó un quiebre en cómo las mujeres incidieron en la abstracción.

Capítulo V: Informalismo queer

Hay que caer y no se puede elegir dónde.
Pero hay cierta forma del viento en los cabellos,
cierta pausa del golpe,
cierta esquina del brazo
que podemos torcer mientras caemos. (...)
Se trata de doblar algo más que una coma
en un texto que no podemos corregir.⁹⁶⁴
Roberto Juarroz

En 1960, Germaine Derbecq escribió para *Le Quotidien* “la obra de Greco, a pesar de la falta casi total del color, da una impresión de juventud y de alegría, una alegría que no es tonta exuberancia, sino la verdadera alegría, la de los que comienzan a sentirse a sus anchas dentro de su piel de hombre”.⁹⁶⁵ Así, Derbecq unía la pintura informalista de Alberto Greco con su comodidad con el hombre en el que había logrado convertirse. Ya en este texto contemporáneo asoma la relación entre el cuerpo del artista, sus vivencias y sus pinturas que se exploran en el presente capítulo.

De hecho, cuando el 12 de mayo de 1960, en la galería Pizarro de Buenos Aires, Greco inauguró una exhibición con su serie *Pinturas negras*, uno de los recortes de prensa que conservó la galería indicaba que las pinturas habían sido realizadas “sin emplear el clásico pincel”.⁹⁶⁶ La curiosidad que planteaba el breve texto, invita a considerar qué tipo de propuesta se jugó en esa serie tanto en cuanto a lo plástico como también a la idea de artista. En este sentido, es preciso considerar cómo, años atrás en *Arturo*, Bayley había conectado discursivamente a las bellas pinturas con el cuerpo de los varones cis en unos de sus poemas.

El conjunto de obras exhibidas en Pizarro compartía el uso del color negro, obtenido, además de con pintura al óleo, mediante otros materiales como brea, bleque (alquitrán) y pintura industrial. Se trató de obras que exploraban el monocromo, en una investigación que fue concurrente con artistas en otras latitudes entre finales de los 50 e inicios de los 60.⁹⁶⁷ En *Sin título* (Ilustración 130), Greco cubrió la superficie enfatizando la textura final y el espacio.⁹⁶⁸ Sin embargo, se vislumbraban destellos de color por debajo del oscuro empaste matérico. En otro de los recortes en las carpetas de la galería Pizarro, una reseña sugiere que

⁹⁶⁴ Roberto Juarroz, *Poesía vertical: tomo 1* (Buenos Aires: Emecé, 2005), 20–21.

⁹⁶⁵ Derbecq, Qualina, y Baeza, *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*, 2020, 87.

⁹⁶⁶ “Jueves 12”, *Cuéntame*, 11 de mayo de 1960, Archivo Galería Pizarro, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.

⁹⁶⁷ María Amalia García, “Monocromo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio”, *Blanco sobre Blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*, 2011, 51.

⁹⁶⁸ La relación entre *Pinturas negras* y la integración del espacio mediante el cuerpo del artista ha sido señalada, ver García, “Monocromo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio”.

“un trabajo de esta especie, por antimental que sea, no puede impedir que a través del cuerpo en acción se manifiesten algunos rasgos del espíritu que prefiere, elige o decide”.⁹⁶⁹ Tal como se conjeturaba allí, este capítulo indaga en la relación entre el cuerpo del artista y las obras expuestas en Pizarro. En esta serie, Greco pudo haber tematizado sobre aquello que no vemos, lo escondido a plena vista, su deseo.

El presente capítulo permanece en el período de finales de los 50 e inicios de los 60 dando cuenta de las sexualidades por fuera de la heteronorma en Buenos Aires. A través de una relectura de la serie *Pinturas negras*, se inscribe en un campo de trabajos que considera que los problemas de la visibilidad queer también se encuentran presentes en obras abstractas.⁹⁷⁰ La noción de “abstracciones queer”, en líneas generales agrupa obra moderna y contemporánea que mediante el uso de lenguajes abstractos explícita o implícitamente reflexiona sobre las existencias por fuera de la heteronorma. Ha sido aproximada en algunas exhibiciones,⁹⁷¹ discusiones,⁹⁷² e investigaciones. Tal es el caso del reciente libro de Lex Morgan Lancaster que lee potencial político de obras de artistas contemporáneos basados en Estados Unidos.⁹⁷³ También, Getsy sostiene las múltiples posibilidades que la abstracción y, especialmente, la ausencia representativa, han abierto para la reflexión, en el ámbito artístico, para configurar lo queer.⁹⁷⁴ Se entiende queer en dos acepciones, la primera como la

⁹⁶⁹ H. A. P., “Alberto Greco”, *La Prensa*, 16 de mayo de 1960, Archivo Galería Pizarro, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.

⁹⁷⁰ Un inicio de estas conversaciones podría ser la conferencia de Halberstam en 2007 en Viena sobre abstracción queer, ver “Conference: Dildo Anus Macht: Queer Abstraction”, Akademie der bildenden Künste Wien, 22 de noviembre de 2012, https://www.akbild.ac.at/en/university/events/lectures_events/2012/conference-dildo-anus-macht-queer-abstraction; Jakob Lena Knebl, Hans Scheirl, y Ruby Sircar, “Queer in Trans-Formation”, en *Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices*, ed. Christiane Erharter et al. (Berlin: Sternberg Press, 2015).

⁹⁷¹ Algunas de estas exhibiciones fueron ...illegible... curada por Andrew Atchison en Australia, editor, “Queer Abstraction in ... (Illegible)...”, *Art Guide Australia*, 19 de julio de 2019, <https://artguide.com.au/queer-abstraction-in-illegible/>; como también FOUND: Queer Archaeology; Queer Abstraction realizada en el Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art de Nueva York, Holland Cotter, “Art Once Shunned, Now Celebrated in ‘Found: Queer Archaeology; Queer Abstraction’”, *The New York Times*, 23 de agosto de 2017, sec. Arts, <https://www.nytimes.com/2017/08/23/arts/design/review-leslie-lohman-museum-of-gay-and-lesbian-art-found-queer-archaeology-queer-abstraction.html>; ver también López Seoane y Mosqueira, *Eros Rising: Visions of the Erotic in Latin American Art*.

⁹⁷² Ashton Cooper et al., “Queer Abstraction: A Roundtable”, *ASAP/Journal* 2, n° 2 (2017): 285–306; Barbara McBane, “Queer Abstraction”, *The Archive: The Journal of the Leslie-Lohman Museum of Gay and Lesbian Art*, n° Spring (2015); Jennifer Doyle y David J. Getsy, “Queer Formalisms: Jennifer Doyle and David Getsy in Conversation”, *Art Journal* 72, n° 4 (1 de diciembre de 2013): 58–71.

⁹⁷³ Lancaster, *Dragging Away*.

⁹⁷⁴ David Getsy y William J. Simmons, “Appearing Differently: Abstraction’s Transgender and Queer Capacities”, en *Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices*, ed. Christiane Erharter et al. (Berlin: Sternberg Press, 2015); Getsy, “Ten Queer Theses on Abstraction”; *The Possibility of Queer Abstraction by David J. Getsy*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=BSvkKa3OrRM>; Getsy, *Abstract Bodies*; por algunas de las críticas a la metodología de Getsy, ver Jarrett Earnest, “Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender”, *The Brooklyn Rail*, 3 de febrero de 2016,

experiencia de saberse por fuera de lo normal, ser visto de manera diferente, además de la experiencia sexual, en el caso de Greco, de relacionarse sexoafectivamente con varones; la segunda, como un sinónimo de interrumpir o trastocar, en este caso, del informalismo en cuanto tendencia.

La historiografía ha conceptualizado la orientación sexual de Greco de distintas maneras. Pacheco lo describió como promiscuo en su vida y en su arte, “bisexual” e “insertado en los rituales propios de la cultura gay”.⁹⁷⁵ Los relatos de sus amistades darían cuenta de sus vínculos con mujeres y varones; por ejemplo, Pepe Fernández, fotógrafo y también homosexual, cercano al artista, mencionó que Greco tuvo amores con varias mujeres, y mencionó a la artista Martha Gavensky, con quien hizo un viaje al noroeste argentino.⁹⁷⁶ Por su parte, el curador Francisco Rivas, lo definió como bisexual aunque destacó a su “gran amor”: Claudio Badal y habló de otros amoríos, como uno con el artista Jorge de la Vega.⁹⁷⁷ Allí, el pintor brasileño Norberto Nicola lo llamó un “gay liberado anterior a los años 70” dando cuenta de la percepción que se tenía sobre Greco.⁹⁷⁸ El artista era, como ha escrito en sus propias palabras, homosexual.⁹⁷⁹ Entonces, se elige esta categoría nativa “homosexual” para describirlo aunque en ese momento y en sus escritos también operaron otros conceptos. Greco, en ocasiones, refirió al medio porteño como hostil y donde sabía que no obtendría el reconocimiento esperado. Más que responder a la pregunta de en qué medida sufrió la carrera en vida de Greco por ser homosexual, el capítulo tendrá en vista las posibilidades materiales de las vidas de artistas queer.

Pinturas negras ha sido leída como un producto de la pintura moderna en el límite con prácticas del arte contemporáneo como el estudio del objeto en el espacio y de la relación

https://brooklynrail.org/2016/02/art_books/abstract-bodies-sixties-sculpture-in-the-expanded-field-of-gender; Joseph Henry, “Queering Queer Abstraction”, *The Brooklyn Rail*, 5 de octubre de 2017, <https://brooklynrail.org/2017/10/artseen/Queering-Queer-Abstraction>.

⁹⁷⁵ Marcelo Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, en *Alberto Greco: ¡qué Grande Sos!*, ed. Marcelo Eduardo Pacheco et al. (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016), 28, 35.

⁹⁷⁶ Pepe Fernández, ... “... Un horror indispensable”, en *Alberto Greco: Ivam Centre Julio González, 29 de noviembre 1991-16 de enero 1992: Fundación Cultural Mapfre Vida, 11 de febrero-11 de abril 1992: [Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 28 de abril-15 de junio 1992]* (Valencia: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991); Francisco Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, en *Alberto Greco: Ivam Centre Julio González, 29 de noviembre 1991-16 de enero 1992: Fundación Cultural Mapfre Vida, 11 de febrero-11 de abril 1992: [Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 28 de abril-15 de junio 1992]* (Valencia: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991), 260.

⁹⁷⁷ Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 266, 278, 280.

⁹⁷⁸ Norberto Nicola, “Alberto Greco en el Brasil (recogido por Amacy Amaral)”, en *Alberto Greco: Ivam Centre Julio González, 29 de noviembre 1991-16 de enero 1992: Fundación Cultural Mapfre Vida, 11 de febrero-11 de abril 1992: [Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 28 de abril-15 de junio 1992]* (Valencia: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991), 274.

⁹⁷⁹ Alberto Greco, “Carta a Ernesto Schoo, desde París julio-agosto de 1954”, en *La aventura de lo real: escritos de Alberto Greco* (Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020), 237.

con el cuerpo del artista y su vida.⁹⁸⁰ En este sentido, el capítulo profundiza en el vínculo de esta serie con el cuerpo y, especialmente, con la vida social y afectiva de Greco. En *Pinturas negras* el artista invitaba a reconsiderar la pintura, lo que permite preguntar si acaso ¿ocupan estas pinturas monocromas una fuga del arte moderno de la misma manera que Greco fugó la heteronorma? El capítulo intenta desentramar sus redes, vínculos, y su vida como contexto a la producción de *Pinturas negras*. Se podría aventurar, que, en esta serie, Greco optó por una negativa consciente de la representación, y, en consecuencia, se podría leer a estos monocromos como evocando un silencio sobre su experiencia queer porteña de principios de los 60.

El objetivo del capítulo es, a partir del estudio de *Pinturas negras*, dar cuenta de las redes de socialidad porteñas disidentes alrededor de Greco, los cambios y permanencias en las posibilidades de llevar a cabo prácticas no heteronormadas en Buenos Aires y fuera del país que tuvo el artista, así como proveer una lectura del informalismo atravesada por estas prácticas sociales y artísticas. La hipótesis sostenida es que en la serie *Pinturas negras* Greco se rehusó a acudir a la figuración mientras que eligió hacerse presente exponiendo el proceso de ejecución de la obra mediante rastros propios en la materialidad y el uso del negro como un manto de silencio pictórico, y así, esta serie efectuó un movimiento queer en el informalismo. El capítulo se divide en tres secciones: la primera, examina a las redes de socialidad queer de Greco en Buenos Aires hasta mediados de la década de 1950; la segunda estudia sus experiencias de migración como séxodos; y la tercera, reconsidera a la serie *Pinturas negras* y el informalismo bajo esta mirada.

⁹⁸⁰ María Amalia García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, en *Alberto Greco: ¡qué grande sos!*, ed. Marcelo Eduardo Pacheco et al. (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016), 49.

Los círculos porteños de Alberto Greco

Alberto Greco fue un artista clave en el pasaje del arte moderno al arte contemporáneo local, no sólo desarrolló su obra entre la pintura y el arte conceptual, entre la escritura y las artes visuales, pero también estuvo entre Buenos Aires y Europa y brevemente Nueva York. Constituye una figura mítica cubierta por la leyenda, construida a través de relatos y testimonios, acrecentada por su muerte por suicidio a la edad de 35 años en 1965. Reconocido por sus pares y por la historia del arte como fundamental para el período en el que estuvo activo.⁹⁸¹

En la década de 1940, incursionó en las artes plásticas, estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y hasta frecuentó los talleres de la artista Cecilia Marcovich y de la pareja Lidy Prati-Tomás Maldonado.⁹⁸² Hay hasta menciones de un Greco como “dibujante fracasado” durante principios de los 50,⁹⁸³ pero encontró en sus pares escritores un espacio de expresión que no le había sido posible en el medio de las artes plásticas. En 1950 comenzó su trayectoria con la publicación de *Fiesta*, un libro de artista.⁹⁸⁴ Un poema largo con poco más de 150 ejemplares de manufactura sumamente artesanal, al combinar poesía con formas visuales, marcaba los vaivenes entre la literatura y el arte que tuvo su producción.⁹⁸⁵ El texto se acercaba a una narración añorada, con un erotismo velado y edulcorado que daba cuenta de los vínculos que mantuvo en ese momento con la escena de la literatura joven. En versos como: “te amaría con un sin fin de astros aprendices”, “te amaría como sólo puede amar el estío la frescura de las naranjas”, “fiesta de niño en zancos de madera hay en mi corazón”, con metáforas de la infancia y la naturaleza, Greco tematizó al

⁹⁸¹ Se realizaron varias muestras homenaje, la primera a un año de su muerte, ver Marcelo Pacheco y María Amalia García, “El viajero que huye, el pasado que vuelve. Alberto Greco en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires”, en *Alberto Greco: ¡qué grande sos!* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016), 21–22.

⁹⁸² Sofía Frigerio, “Cronología”, en *Alberto Greco: ¡qué Grande Sos!*, ed. Marcelo Eduardo Pacheco et al. (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016), 276.

⁹⁸³ Sebrelí, *El tiempo de una vida*, 163.

⁹⁸⁴ Alberto Greco, *Edición facsimilar de Fiesta de Alberto Greco: ensayos y traducciones* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019).

⁹⁸⁵ María Amalia García y Agustín Diez Fischer, “Prólogo y agradecimientos”, en *Edición facsimilar de Fiesta de Alberto Greco: ensayos y traducciones* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019); Marcelo E Pacheco, “Alberto Greco, la poesía como inicio”, en *Edición facsimilar de Fiesta de Alberto Greco: ensayos y traducciones* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019), 11; Greco, aparentemente, persiguió a Raoul Veroni, quien llevó a cabo la ilustración, hasta que aceptó realizarlo y quizás hasta mantuvieron algún vínculo, ver Ral Veroni, “Algunos detalles alrededor del libro Fiesta, de Alberto Greco”, en *Edición facsimilar de Fiesta de Alberto Greco: ensayos y traducciones* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019).

amor y la sexualidad desde su primera expresión artística pública, que es necesario destacar fue como escritor y no como artista plástico.⁹⁸⁶

En el contexto de la publicación de *Fiesta*, Greco participaba de redes literarias queer en Buenos Aires. Pacheco ha sugerido que estuvo influenciado por la entonces joven escritora María Elena Walsh, el ya célebre Juan Ramón Jiménez (con quien Walsh había pasado unos meses)⁹⁸⁷ y Mujica Lainez.⁹⁸⁸ De hecho, *Fiesta* presenta un modo de narrar más elusivo sobre la sexualidad como el utilizado por Mujica Lainez en sus primeros textos y comparte el tono con la temprana compilación de poemas de Walsh, *Otoño imperdonable* de 1947.⁹⁸⁹ También Greco era muy cercano a Sara Rebol; una joven poeta que desapareció misteriosamente por varios años. Rebol en los 60 viajó a Europa y en 1970 se radicó en Brasil, publicó dos libros de poemas que versan sobre el silencio y el amor.⁹⁹⁰ Hay una fotografía donde aparecían unes jovensísimas Sara Raboul, Greco y María Elena Walsh en el recibimiento de Juan Ramón Jiménez (Ilustración 131).⁹⁹¹ La imagen ilustra ese núcleo de amistades literarias que Greco mantenía cuando lanzó *Fiesta*.

Walsh conocía a Greco desde su adolescencia y lo recordó como “un insoportable chico gangoso y desgreñado”.⁹⁹² Walsh, que comenzó publicando poemas, luego giró a la música (con una influyente incursión en la literatura y música para las infancias) estuvo en pareja con mujeres del ámbito cultural, como Elba Fábregas en la adolescencia, Leda Valladares, María Herminia Avellaneda, y con la fotógrafa Sara Facio por tres décadas.⁹⁹³ Con Valladares fueron pareja en los 50, compartían el interés por la poesía, las ansias de estudiar, el correrse de los mandatos para las mujeres como esposas, la pertenencia de clase acomodada y el antiperonismo; en 1954 realizaron un viaje a París hasta 1956 en el cual

⁹⁸⁶ Greco, *Edición facsimilar de Fiesta de Alberto Greco*.

⁹⁸⁷ Fernando Copello, “María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros”, *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 9 (1 de septiembre de 2013).

⁹⁸⁸ Pacheco, “Alberto Greco, la poesía como inicio”, 12; Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 29.

⁹⁸⁹ María Elena Walsh, *Otoño imperdonable : b [poemas]* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970).

⁹⁹⁰ Sara Rebol, *Este todo absoluto* (Buenos Aires: Kraft, 1969); Sara Rebol, *Espejos y ventanas* (Buenos Aires: Dunken, 2017); Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 259.

⁹⁹¹ Rivas no menciona a María Elena Walsh y, dado que no ha sido posible ubicar una fotografía de Sara Rebol, se desconoce si efectivamente la otra joven es Rebol. Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 259; en cambio, Copello sugiere que podría llegar a tratarse de Carmen Córdova de la Serna (además de María Elena Walsh), ver Copello, “María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez”.

⁹⁹² Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 30, 38; María Elena Walsh, *Fantasmas en el parque* (Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, 2008), 36.

⁹⁹³ Gabriela Massuh, *Nací para ser breve : María Elena Walsh : la vida, la pasión, la historia, el amor* (Buenos Aires: Sudamericana, 2017), 98, 100; Walsh, *Fantasmas en el parque*, 63.

conformaron un dúo de música folclórico “Leda y María”.⁹⁹⁴ Por su parte, Valladares, poeta y música, conformó la primera camada de Filosofía en la Universidad Nacional de Tucumán, luego se trasladó a Buenos Aires donde conoció a las poetas Olga Orozco y Alejandra Pizarnik.⁹⁹⁵ Sería imposible hablar de redes de mujeres vinculadas sexoafectivamente con otras mujeres en el campo cultural porteño sin mencionar a Pizarnik, ícono lésbico de Argentina y una figura en el circuito cultural; otra figura fue la escritora Silvina Ocampo.⁹⁹⁶ En 1965, el escritor Héctor Bianciotti le comentó en una carta a Mujica Lainez que estaba contento de que exhibieran sus dibujos junto a los de ella ya que era su amiga;⁹⁹⁷ así como también Mujica Lainez recibió una carta comunicándole del suicidio de la poeta.⁹⁹⁸ Mediante estas redes, Greco se encontraba inmerso en una socialidad queer mixta en el medio literario porteño.

A su vez, de este período data “La canaria”, un escrito breve donde Greco continuaba con tono sutil tematizando inquietudes en torno a su sexualidad. Fue publicado en 1953 en la revista *Chicas*, en la cual también participaba su amiga, la fotógrafa Ilse Fusková. Al mismo tiempo, Fusková se vinculaba con mujeres del mundo de la cultura como Mane Bernardo, que como se señaló en el capítulo anterior era pareja de Sarah Bianchi, Noemí Gerstein, Leonor Vassena y Mabel Rublí, a quienes retrató.⁹⁹⁹ En “La canaria” Greco narraba la historia de un ave que no sabe volar, y que aun cuando las puertas de la jaula están abiertas no vuela fuera de ella.

Y sentí dentro del pecho algo lento, como un corazón que ha comenzado a olvidar sus alas y hace del infinito un espacio limitado para poder dormir dentro de él. ¿Acaso la

⁹⁹⁴ Walsh, *Fantasmas en el parque*, 37; Fabiola Orquera, “Leda Valladares, Poeta: Misticismo Existencial En Un Campo Literario de Provincia”, *Acta Poética* 38, n° 2 (diciembre de 2017): 108–9; Frigerio, “Cronología”, 278; Fabiola Orquera, “El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad”, *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 5, n° 2 (16 de diciembre de 2015): 13–15; Mercedes Liska, “Biografía-sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”, *Descentrada* 2, n° 2 (27 de agosto de 2018).

⁹⁹⁵ Nacida en 1919, provenía de una familia de tradición musical de la provincia de Tucumán, desde los sesenta llevó a cabo una importante labor en el reconocimiento de las músicas del noroeste argentino, ver Gema M. Mestre Varela, “Leda Valladares. Su obra. Apuntes lingüísticos”, *ISLAS*, n° 182 (2016): 106–14; Orquera, “Leda Valladares, Poet”; Cristina Piña, *Alejandra Pizarnik* (Buenos Aires: Planeta, 1991).

⁹⁹⁶ Mariana Enriquez, *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* (Buenos Aires: Anagrama, 2018).

⁹⁹⁷ Héctor Bianciotti, “Carta a Manuel Mujica Lainez”, 6 de septiembre de 1965, folder 29, box 1, Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

⁹⁹⁸ Alberto Manguel, “Carta a Manuel Mujica Lainez”, 2 de octubre de 1972, folder 27, box 1, Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

⁹⁹⁹ Rosa, “Ilse Fusková. La libertad de pasear sola”; María Laura Rosa curó una exhibición centrada en el vínculo de Greco y Fusková, mediante fotografías, “W—Galería, Querida Felka. Alberto Greco por Ilse Fusková”, accedido 1 de septiembre de 2023, <https://w-w-w.ar/index.php/es/edition/querida-felka-alberto-greco-por-ilse-fuskova>.

canaria ya había traspuesto las fronteras interiores? Tuve miedo de preguntármelo de aclarame cosas y desangrarme entre sus fillos y descubrir muchas más aún.¹⁰⁰⁰

Las oraciones finales de “La canaria” pueden leerse como una metáfora de la vida en el closet del joven. Un closet que no es únicamente social sino que permea la propia subjetividad,¹⁰⁰¹ tal como sugiere la última oración –tuve miedo de preguntármelo y descubrir– donde permitirse conocerse a sí mismo como un varón cuyos deseos excedían la heteronorma significaba una transgresión social. Acorde a la escena literaria que Greco frecuentó, tanto en este texto como en *Fiesta* permeó una narración inocente de la propia sexualidad.

Su vida social antes de 1954, año en el que viajó a Europa, se desarrolló en el centro porteño; en aquella zona donde hasta hacía unos años se había ubicado el IAM. De adolescente concurrió con varias de sus amistades del ámbito cultural como Sara Reboul; Pepe Fernandez quien luego se radicó en Francia,¹⁰⁰² y Ernesto Schoo, escritor.¹⁰⁰³ “Pasábamos horas, de tarde y de noche, en el café Jockey Club de la calle Florida” comentó Fernández calificando la vida que llevaban.¹⁰⁰⁴ En su biografía, Sebrelí describió la escena social de los cafés en Viamonte, con personajes que iban en búsqueda de bohemia, sexo, y refugio más que de intercambio cultural, mencionó incluso a Greco como alguien que vivía de la comida que sobraba del Jockey Club.¹⁰⁰⁵ A su vez, este artista era un asiduo asistente de cafés como Cotto y la librería Juan Cristóbal.¹⁰⁰⁶ De hecho, *Fiesta* tuvo su presentación en dicha librería la cual finalizó abruptamente por la irrupción de la policía.¹⁰⁰⁷ Los cafés y librerías resultaban centrales para la socialidad del ambiente cultural e intelectual porteño de Greco.

La librería Juan Cristóbal fue el escenario de un evento que resulta crucial para comprender ese círculo social. Como parte de la revista *Existencia* (publicada entre 1949 y 1951), sus editores, liderados por Sebrelí, llevaron a cabo actos públicos.¹⁰⁰⁸ En uno de ellos, Sebrelí habló públicamente de Oscar Wilde y la homosexualidad y fue recordado por romper

¹⁰⁰⁰ Alberto Greco, “La canaria”, en *La aventura de lo real: escritos de Alberto Greco* (Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020), 118.

¹⁰⁰¹ Sedgwick, *Epistemology of the Closet*.

¹⁰⁰² Walsh, *Fantasma en el parque*, 38.

¹⁰⁰³ Fernández, ... “... Un horror indispensable”.

¹⁰⁰⁴ Fernández.

¹⁰⁰⁵ Sebrelí, *El tiempo de una vida*, 163.

¹⁰⁰⁶ García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 46; Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 260.

¹⁰⁰⁷ Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 260.

¹⁰⁰⁸ Sebrelí, *El tiempo de una vida*, 172.

el silencio de un tema tabú.¹⁰⁰⁹ Luego, este escritor formó parte de la revista *Contorno* (publicada entre 1952 y 1958) junto con Carlos Correas, y Oscar Massotta quienes compartían su interés en una literatura comprometida con la sociedad y el pensamiento sartreano.¹⁰¹⁰ Los tres, varones homosexuales.¹⁰¹¹

Conformaban una socialidad de varones existencialistas. Correas escribió en 1953, *Los jóvenes* –inérita hasta 2012– donde describió una socialidad de varones homosexuales en los 50 porteños en torno al bar Anchor Inn.¹⁰¹² Fue en ese año que Correas conoció a Sebreli y comenzó a frecuentar “dos submundos ocultos: el de los homosexuales y el de la bohemia literaria”, y conoció también, a través de Sebreli, a Masotta.¹⁰¹³ En su análisis de *Los jóvenes*, el investigador Jorge Luis Peralta sostuvo que la novela da cuenta de un espacio de resistencia a la norma heterosexual en Buenos Aires pero que lo que resultó transgresor en el medio literario fue la narración explícita de Correas al alejarse del “buen decir” de las enunciaciones ambiguas y crípticas que otros escritores utilizaban para hablar de la homosexualidad.¹⁰¹⁴ La novela consolida la imagen de una socialidad de varones homosexuales existencialistas en el centro porteño de la que Greco necesariamente estaba al tanto.

Para ese entonces, Jean-Paul Sartre era el filósofo más célebre del momento y su obra literaria y filosófica venía siendo traducida al español y publicada en Argentina desde finales de la década de 1930, suscitando gran interés.¹⁰¹⁵ En *San Genet*, de 1952, realizó una analogía al pensamiento de Simone de Beauvoir al escribir “No se nace homosexual o normal: cada uno llega a ser lo uno o lo otro según los accidentes de su historia y su propia reacción ante

¹⁰⁰⁹ Sebreli, 172; Goldar, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*, 111.

¹⁰¹⁰ Savignano, “La recepción del pensamiento de Jean-Paul Sartre en Argentina”, 52, 54; Sebreli, *El tiempo de una vida*, 186; ver también, “Una historia de Contorno”, en *Contorno: edición facsimilar* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007), V, VII; Osvaldo Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI* (Buenos Aires: Marea, 2010), 288–92.

¹⁰¹¹ Correas luego se casó con una mujer, ver Sebreli, *El tiempo de una vida*, 209; Correas escribió que él en ese entonces “practicaba la homosexualidad”, ver Carlos Correas, *La operación Masotta: cuando la muerte también fracasa* (Buenos Aires: Interzona, 2013), 14.

¹⁰¹² Jorge Luis Peralta, “Los jóvenes de Carlos Correas: la invención de una ‘comunidad’ en el Buenos Aires pre-gay”, *Revista Periódicus* 1, n° 10 (18 de diciembre de 2018): 317–26; Sebreli llegó a calificar como temas obsesivos el existencialismo y la homosexualidad para Correas, ver Sebreli, *El tiempo de una vida*, 202; Carlos Correas, *Los jóvenes y otros cuentos* (Buenos Aires, Argentina: Mansalva, 2012), 71.

¹⁰¹³ Sebreli, *El tiempo de una vida*, 202–5; Correas, *La operación Masotta*, 14–15.

¹⁰¹⁴ Peralta, “Los jóvenes de Carlos Correas”; Jorge Luis Peralta, “Otras narraciones de la historia: homoerotismo masculino en la narrativa breve argentina de los 60 y 70”, *Cuarenta naipes*, n° 2 (8 de junio de 2020): 211–36.

¹⁰¹⁵ Savignano, “La recepción del pensamiento de Jean-Paul Sartre en Argentina”.

esos accidentes”.¹⁰¹⁶ De esta manera, el filósofo planteaba un ideario existencialista mediante el cual cada persona, podía elegir el deseo homosexual para vivir una vida auténtica en su libertad situada aún si esto se encontraba por fuera de la moral sexual de la época.¹⁰¹⁷

Sebreli, Correas y Masotta han mencionado la influyente lectura de este texto de Sartre en particular, quienes se lo apropiaron para hacerse de insumos teóricos para sus propias vidas fuera de la heteronorma.¹⁰¹⁸ Desde las letras, José Javier Maristany sostiene que el abordaje del francés sobre Jean Genet habilitó la conformación de una incipiente subjetividad “gay”¹⁰¹⁹ que permitió en el contexto de estas lecturas locales, comenzar a darle forma a narrativas de una subcultura hasta entonces silenciada.¹⁰²⁰ De hecho, ser un existencialista comprendía una actitud hacia la vida, un modo de ser y hasta una moda particular: el uso de poleras negras,¹⁰²¹ melenas, barba, uso de pipas, camisas abiertas sin corbata y gabán marinero (saco azul cruzado).¹⁰²² De alguna manera, los existencialistas podrían ser considerados como una especie de tribu urbana.¹⁰²³ Entendiendo los vínculos entre esta escena literaria, existencialista y homosexual, se puede dar cuenta de la tesitura que el existencialismo tuvo en Buenos Aires, y, con el cual, Greco coqueteó.¹⁰²⁴

Asimismo, en el ámbito literario, formó parte de una socialidad de escritores queer, entre otros, con Mujica Lainez, Ernesto Schoo y Héctor Bianciotti. Todos ellos escritores, todos ellos homosexuales. En este sentido, Schoo narró cómo conoció a Manucho en los cafés del centro.

Un día yo estaba con Alberto Greco (sic), un gran amigo de mi juventud, un personaje totalmente increíble para mí, que era un buen burguesito, en una confitería. En otra mesa estaba Mujica Lainez, que llegó a ser un buen amigo mío, alguien que

¹⁰¹⁶ Jean-Paul Sartre, *San Genet: comediante y mártir* (Buenos Aires: Losada, 1967), 92; José Javier Maristany, “San Genet en las pampas: Una educación sentimental”, en *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2009.

¹⁰¹⁷ Maristany, “San Genet en las pampas: Una educación sentimental”; Loren Ringer, “The Imaginary Homosexual: Sartre’s interpretive grid in Saint Genet”, *Sartre Studies International* 6, n° 2 (2000): 26–35.

¹⁰¹⁸ Sebreli, *El tiempo de una vida*, 156; Correas, *La operación Masotta*, 28–29, 31; Maristany, “San Genet en las pampas: Una educación sentimental”.

¹⁰¹⁹ Gay es el vocablo utilizado por Maristany.

¹⁰²⁰ Maristany, “San Genet en las pampas: Una educación sentimental”.

¹⁰²¹ Goldar, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*, 109.

¹⁰²² Sebreli, *El tiempo de una vida*, 165.

¹⁰²³ En su faceta de crítico de arte, Masotta mencionó las performances de Greco en sus libros, ver Ana Longoni, “Greco y Masotta en un juego de espejos”, en *Alberto Greco: ¡qué grande sos!*, ed. Marcelo Eduardo Pacheco et al. (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016); Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 258.

¹⁰²⁴ En Rivas, Julio Llinás narra la impresión que Greco tenía del existencialismo a su arribo en París, ver Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 264.

me ayudó muchísimo, y que conocía a Grecco (sic). Y nos mandó un plato de sandwiches a nuestra mesa. Quedamos presentados con los sandwiches.¹⁰²⁵

Así, entre comida y cafés del centro porteño se conformaba una red de varones escritores que iba más allá de lo meramente social. De hecho, Schoo indicó que gracias a la ayuda que Mujica Lainez le propició se convirtió en crítico de arte para el diario *La Nación*.¹⁰²⁶ Esta ayuda se dio, quizás, de modo similar a cómo Mujica Lainez se convirtió en Secretario en la gestión Pirovano en el Museo de Arte Decorativo.¹⁰²⁷ En definitiva, entre estos escritores existieron lazos de solidaridad extendidos al ámbito profesional.

El primero de ellos, Schoo, trabajó la temática homoerótica en su producción literaria. En 1954, en una carta, Greco le relataba eventos de su vida en París y sus encuentros sexuales con varones, en una muestra de su confianza.¹⁰²⁸ Schoo, en varias cartas a Manucho de finales de los 70 le comentó su interés por escribir un libro biográfico y ficcional, “una vida –semi imaginada– de Alberto Greco y una historia de todos nosotros y de Buenos Aires, entre 1945 y 1965, aproximadamente” mostrando la impresión que esa socialidad dejó en él.¹⁰²⁹ En su faceta de escritor, publicó novelas en los 70 como *Función de gala* y *El baile de los guerreros*, que comparten un distanciamiento estratégico (tal como la obra de Mujica Lainez) de los ambientes que retratan pero describiendo espacios de socialidad de varones homosexuales de grupos socioeconómicos acomodados.¹⁰³⁰ En cambio, en su novela *El placer desbocado*, publicada en 1988 –una de las primeras novelas de la era democrática con temática queer– el personaje de Dino, un hombre que vive una sexualidad fluida de manera libre, está inspirado en Greco,¹⁰³¹ dando cuenta de la marca que esta socialidad queer y Greco, dejaron en su vida.

¹⁰²⁵ Sergio Kiernan, “La cultura debe florecer al margen del oficialismo”, *Página 12*, de enero de 2000, <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-01/00-01-17/pag13.htm>; esta historia también la relató Oscar Hermes Villordo, ver Villordo, *Manucho: Una vida de Mujica Lainez*, 161.

¹⁰²⁶ Kiernan, “La cultura debe florecer al margen del oficialismo”.

¹⁰²⁷ Pontoriero, “La gestión de Ignacio Pirovano en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1937-1955)”, 193.

¹⁰²⁸ Greco, “Carta a Ernesto Schoo, desde París julio-agosto de 1954”.

¹⁰²⁹ Ernesto Schoo, “Carta a Manuel Mujica Lainez”, de enero de de 1978, folder 40, box 1, Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library; Ernesto Schoo, “Carta a Manuel Mujica Lainez”, de enero de de 1979, folder 40, box 1, Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

¹⁰³⁰ Por un análisis de la obra de Schoo, ver Herbert J. Brant, “Gay Camp as Social Satire in Ernesto Schoo’s *Función de Gala*”, *Latin American Literary Review* 63 (junio de 2004); Herbert J. Brant, “‘El enemigo es múltiple y adopta disfraces’: La performatividad y la identidad queer en *El placer desbocado* de Ernesto Schoo”, *Hispania* 96, n° 4 (2013): 657–71; Jorge Luis Peralta, “Espacios homoeróticos en la literatura Argentina (1914-1964)” (Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013).

¹⁰³¹ Ernesto Schoo, *El placer desbocado* (Buenos Aires: Emecé, 1988); Brant, “El enemigo es múltiple y adopta disfraces”.

El segundo de los escritores de este ámbito literario que frecuentó Greco fue Mujica Láinez. Escritor y figura aglutinadora, como se destacó en el capítulo I, trabajó en el Museo de Arte Decorativo entre 1937 y 1946, se desempeñó como crítico de arte, configurando como ha sugerido Pedroni un rol de crítico-hombre de letras.¹⁰³² En 1955, tras el golpe de Estado, asumió un cargo como Director de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores.¹⁰³³ Su correspondencia da cuenta de la imponente extensión de sus vínculos en el campo cultural especialmente en las letras y el arte.¹⁰³⁴

Fue una figura constante en la galería Bonino. A pesar de que su dueño, Alfredo Bonino, era un hombre italiano que mantuvo parejas heterosexuales, la sede porteña de la galería fue un espacio de una socialidad de varones homosexuales. Abierta en 1951 (hasta 1979), según Guillermo Whitelow, su trabajo en Bonino lo consiguió en 1954 gracias a la recomendación de Mujica Láinez;¹⁰³⁵ se resalta que en ese momento ambos mantenían un vínculo cercano.¹⁰³⁶ Según Oscar Hermes Villordo, biógrafo de Mujica Láinez, se conocieron a través de amistades en común, en su biografía reprodujo una fotografía de ellos juntos en la galería (Ilustración 132) y una carta de donde se evidencia el afecto compartido “He calculado que faltan diez domingos para que vuelvas (ya ha transcurrido, lentísimamente, uno). ¿Te divertirás, por lo menos? ¿Y me extrañarás? Te quiero mucho, mucho. Te necesito”.¹⁰³⁷ En el archivo de Whitelow, se conservan algunas cartas sentidas de ambos pero resulta importante destacar que no se encuentran cartas de Whitelow en la correspondencia de Mujica Láinez en Princeton, como tampoco hay de Luzbel, Bruchmann o Monesterolo, quienes supieron ser sus parejas. Los silencios del archivo dan cuenta de vidas queer, hasta una cierta medida, silenciadas. En una carta de 1955, que sí se encuentra en Princeton, Schoo le manda saludos a Billy, en señal de que estos vínculos queer igualmente se cuelan en el

¹⁰³² Villordo, *Manucho: Una vida de Mujica Láinez*, 91; Juan Cruz Pedroni, “Los retratos de Mujica Láinez en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Mimeo” (s. f.).

¹⁰³³ Villordo, *Manucho: Una vida de Mujica Láinez*, 205.

¹⁰³⁴ La colección de Manuel Mujica Láinez en Princeton University contiene correspondencia con cientos de escritores.

¹⁰³⁵ Andrea Giunta, “Entrevista a Guillermo Whitelow”, en *Espigas muestra Bonino* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019), 46–47.

¹⁰³⁶ Hasta 1970 fue Secretario, Subdirector, Director Artístico y estuvo a cargo de las Publicaciones tanto en Buenos Aires como en la sede de Río de Janeiro. Entre 1971 y 1983 fue Director del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y desde 1984, Director del MNBA. “Archivo Guillermo P. ‘Billy’ Whitelow”, accedido 15 de noviembre de 2022, <https://www.archivoguillermowhitelow.memorial/biografia.html#!home>.

¹⁰³⁷ Manuel Mujica Láinez, *Páginas de Manuel Mujica Láinez* (Buenos Aires: Celtia, 1982), 163–66.

archivo.¹⁰³⁸ Como se aprecia en la Ilustración 132, Manucho y Whitelow, al lado de Raquel Forner allí en Bonino dan cuenta de la socialidad queer en el medio artístico.

Manuel Mujica Lainez fue amigo tanto de Bianciotti como de Greco. Tuvo incluso un vínculo cercano con Bianciotti, el cual se puede apreciar en la extensa correspondencia que mantuvieron. Una de las primeras cartas, de 1957, incluye un poema que Bianciotti envió desde España que lee

y ahora, dónde estás, mientras mi amor te piensa en este verano de Europa (...) Te pienso en los hoteles de todas las ciudades (...) tu, constelado de flores (...) O acaso estés en una isla alegre, en el delirio nocturno, cubierto de miradas violetas y llevando, el compás de la fiesta, rodeado de ingleses y de egipcios, como entre los doctores de la Ley.¹⁰³⁹

Por la referencia a las fiestas este fragmento hablaría directamente de Manucho. Pedroni ha observado con acierto que el retrato que Greco realizó de Mujica Lainez así como otros que Manucho realizó, configuran rastros de los vínculos afectivos entre ambas figuras.¹⁰⁴⁰ Escribió de manera velada sobre los afectos entre varones hasta entrada la década de 1960 cuando progresivamente se tornó más explícito.¹⁰⁴¹ A finales de la década del sesenta, sentó su residencia en una casona en Córdoba que llamó “El Paraíso”. Con ese espacio, el escritor se volvió un ícono cultural en la escena gay.¹⁰⁴² Para ese entonces ya era una figura de importante peso simbólico en el campo cultural pero, en la primera mitad de la década del 50, había sido más reservado públicamente y en sus textos con respecto a sus vínculos homosexuales.

El tercero de estos escritores amigo de Greco era, entonces, Héctor Bianciotti. Escritor y crítico literario nacido en Córdoba en 1930, se fue a vivir a Europa en 1955, y en 1961 se instaló en París donde vivió hasta su muerte en 2012.¹⁰⁴³ Desarrolló su carrera literaria escribiendo en francés consagrándose con su ingreso en la Academia de la Lengua en

¹⁰³⁸ Ernesto Schoo, “Carta a Manuel Mujica Lainez”, 1955, folder 40, box 1, Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

¹⁰³⁹ Héctor Bianciotti, “Carta a Manuel Mujica Láinez desde Manzanares el Real”, 1957, folder 29, box 1, Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

¹⁰⁴⁰ Villordo, *Manucho: Una vida de Mujica Lainez*, 225; por un análisis de los retratos de Manuel Mujica Lainez, ver Pedroni, “Los retratos de Mujica Lainez en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Mimeo”.

¹⁰⁴¹ Peralta, “Espacios homoeróticos en la literatura Argentina (1914-1964)”; Jorge Luis Peralta, “Huellas de disidencia homoerótica en ‘El unicornio’ de Manuel Mujica Lainez”, septiembre de 2015.

¹⁰⁴² Zieger, “Manucho fetiche”.

¹⁰⁴³ Claudia Raquel Moronell, “Héctor Bianciotti en lengua francesa: ‘la imposible restitución del pasado’” (Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2015), 172–73.

Francia en 1996.¹⁰⁴⁴ En su novela autobiográfica, *El paso tan lento del amor*, indicó que conoció a Greco luego de la publicación de *Fiesta*; describió cómo el artista, aparentemente, se le insinuó, y recordó: “El Greco y yo habremos sido durante varios años los mejores amigos del mundo, pero a falta de haber encontrado cosa mejor”.¹⁰⁴⁵ Viajaron juntos por varias ciudades europeas a mediados de los 50 hasta llegar a París, donde Greco se alejó de él.¹⁰⁴⁶

El vínculo entre ambos aparece en registros fotográficos. Se publicó una imagen de ese viaje en la que Bianciotti no está identificado (Ilustración 133). Están mirando hacia distintos lugares con sus cuerpos a medio metro de distancia mostrando esa travesía que compartieron que fue crucial para la vida y obra de los dos. En un análisis del relato de Bianciotti, la investigadora Evelin Arro describió este vínculo como “una paradoja vital: cuando la amistad rebasa sus propios límites y se transforma en otra cosa sin dejar de ser una forma de la vida en su versión más radical”,¹⁰⁴⁷ dando cuenta que la disidencia sexual no solo refiere a prácticas y actos sexuales sino a la construcción de vínculos afectivos y comunidades por fuera de la monogamia heterosexual.¹⁰⁴⁸ A su vez, Ilse Fusková realizó retratos fotográficos de Greco (Ilustración 134) y de Bianciotti (Ilustración 135). En sepia, el retrato enmarca al artista lejos del mito de una figura estridente y más cercano a un joven reflexivo y sintiente, lo tiene de perfil apoyando su antebrazo contra la pared, el artista entrecierra los ojos, relajado, pensativo, mientras la luz de la tarde alumbra su pelo y su nuca, dejando el rostro con una suave iluminación y creando un juego de sombras en la pared (Ilustración 134). En el otro retrato, un jovencísimo Bianciotti mira serio hacia el frente; detrás de él, hay una ventana cerrada a través de la cual se observa un edificio que enmarca su cara centrándolo en la composición.

Bianciotti vivió el resto de su vida en Europa tras partir en 1955, pero regresó décadas después a Buenos Aires y sobre esa mirada al pasado escribió “experimenté una doble sensación: la angustia del niño que soñaba atravesar una puerta en el horizonte para entrar en el mundo verdadero, y la inmensa alegría de haber escapado a la maldición de la llanura”.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁴ “Un argentino en la Academia Francesa”, *La Nación*, 19 de enero de 1996, <https://www.lanacion.com.ar/cultura/un-argentino-en-la-academia-francesa-nid171273/>.

¹⁰⁴⁵ Héctor Bianciotti, *El paso tan lento del amor* (Barcelona: Tusquets, 1996), 134–42.

¹⁰⁴⁶ Bianciotti, 149.

¹⁰⁴⁷ Evelin Arro, “Héctor Bianciotti en viaje hacia París”, *Anales de Literatura Hispanoamericana* 37 (29 de diciembre de 2008): 299.

¹⁰⁴⁸ López Seoane, *Donde está el peligro: estéticas de la disidencia sexual*, 15; Vir Cano, *Borrador para un abecedario del desacato* (Buenos Aires: Madreselva, 2021), 15.

¹⁰⁴⁹ Arro, “Héctor Bianciotti en viaje hacia París”, 293.

De alguna manera, Bianciotti aquí describe el encierro que sintió en ese Buenos Aires que nunca consideró su hogar. Compartió con Greco una relación compleja con la ciudad de donde se fueron a mediados de los 50.

En resumen, hasta su primer regreso a Buenos Aires, la actuación de Alberto Greco en el campo cultural porteño estuvo inclinada hacia la literatura donde sutilmente tematizó la sexualidad. Sus redes de socialidad eran principalmente del ámbito literario, con amistades de ambos géneros pero también queer, como la de los varones existencialistas o la de las poetas que mantuvieron vínculos lésbicos. Situar a Greco en medio de esta coyuntura de socialidades que escapaban a la heteronorma resulta fundamental para comprender la serie *Pinturas negras*.

Los viajes como séxodos

Greco pasó gran parte de sus últimos diez años de vida fuera de Argentina. Su primer viaje fue entre junio¹⁰⁵⁰ de 1954 y septiembre¹⁰⁵¹ de 1956. En 1957 tuvo un paso por Brasil (Río de Janeiro y San Pablo) y regresó a Buenos Aires en 1958.¹⁰⁵² Luego, ya en 1962, volvió a París.¹⁰⁵³ En 1964 estuvo en Buenos Aires brevemente para luego ir a Nueva York, pero en 1965 fue a Barcelona donde falleció por suicidio.¹⁰⁵⁴ Por lo tanto, en la última década de su vida desplegó un frenético recorrido transcontinental.

Se propone entender a los viajes de Greco en Europa no como meros viajes culturales como los que realizaban les artistas sino como *séxodos*. Es decir, un éxodo o migración motivado por la orientación sexual o identidad de género.¹⁰⁵⁵ Se trata de movimientos migratorios que deben ser considerados mediante el prisma de la sexualidad ya que están vinculados al anhelo de vivir más libres que las posibles en el lugar del origen.¹⁰⁵⁶ Ya en los 50 hay varios relatos de séxodos de argentinos en Europa, incluso de mujeres vinculadas sexoafectivamente con otras mujeres. En una de las historias de lesbianas compiladas por Sardá, Teresa¹⁰⁵⁷ indicó, “yo me voy porque en la Argentina me resultaba difícil enfrentar esto (...) en Europa pasé unos años (...) estando en París me encuentro con esta mujer que es lesbiana”.¹⁰⁵⁸ El testimonio indica la hostilidad para vivir libremente en Argentina y, en simultáneo, la vida que era posible construir en París. De igual modo, en su libro sobre artistas argentinos que vivieron en París en los 60, Plante ha señalado que, posiblemente, la apariencia de esa ciudad como más tolerante a la homosexualidad pudo ser una razón para que el crítico Damián Bayón y el escritor conocido como Copi se trasladaran allí.¹⁰⁵⁹ En este

¹⁰⁵⁰ Frigerio, “Cronología”, 278.

¹⁰⁵¹ Frigerio, 281.

¹⁰⁵² Frigerio, 281–82.

¹⁰⁵³ Frigerio, 290.

¹⁰⁵⁴ Frigerio, 297.

¹⁰⁵⁵ Concepto vinculado al “sexilio” o el exilio motivado por razones de identidad de género u orientación sexual, ver “Algunos apuntes conceptuales” y López Murcia, “Transitando en La Italia”.

¹⁰⁵⁶ Por el campo de los estudios queer migratorios, ver Eithne Luibhéid, “Queer/Migration: An Unruly Body of Scholarship”, *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 14, n° 2 (2008): 169–90; Lionel Cantú, *The Sexuality of Migration: Border Crossings and Mexican Immigrant Men* (New York: New York University Press, 2009); María Amelia Viteri, “Negociando la vida: migración ecuatoriana y sexualidades en NYC”, en *Resentir lo “queer” en América Latina: diálogos desde/con el sur*, ed. Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos, y María Amelia Viteri (Barcelona: Egales, 2014).

¹⁰⁵⁷ Teresa es un pseudónimo.

¹⁰⁵⁸ Sardá, *No soy un bombero pero tampoco ando con puntillas*, 68.

¹⁰⁵⁹ Plante, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, 43–44.

sentido, los viajes que Greco realizó al exterior resultaron formativos tanto para su identidad personal como para sus intereses artísticos.

Greco partió a Europa por primera vez en junio de 1954. Si bien fue el año en el cual se incrementó significativamente la persecución policial/estatal a los homosexuales en Buenos Aires, y varios autores refieren a 1954 como los inicios de la represión directa y legalizada contra las identidades no normativas,¹⁰⁶⁰ quizás no sea históricamente certero adjudicar la partida de Greco a estos hechos,¹⁰⁶¹ ya que el artista se había ido a París meses antes de los inicios de la persecución y de las razzias.¹⁰⁶² Se hizo una lectura similar con el último viaje a Europa de Greco en 1962 ya que entre 1960 y 1961, el comisario Luis Margaride llevó a cabo una campaña represiva que estuvo extendida a la juventud en su conjunto: se llevó a cabo por las noches en hoteles alojamiento, las calles y establecimientos gastronómicos, incluso de barrios de clase media como Caballito y Palermo.¹⁰⁶³ Pero Margaride llevó a cabo razzias apuntadas hacia los homosexuales recién hacia 1966 bajo el Onganiato;¹⁰⁶⁴ es decir, un año después de la muerte de Greco. De modo que el recrudecimiento de la represión policial hacia los homosexuales no pudo haber sido la razón principal del viaje de Greco a España, ni el único motivo para vivir fuera de Argentina.¹⁰⁶⁵ De cualquier forma, la posibilidad de llevar a cabo prácticas no normativas más libremente contribuyó a su decisión de trasladarse.

En sus escritos y su correspondencia, Greco reveló las dificultades que tenía en su carrera profesional en Buenos Aires. Es necesario despojarse de la consagración actual de Greco y de su inscripción en las narraciones de la historia del arte argentino para reconstruir la mirada del propio artista sobre un medio que le era hostil.¹⁰⁶⁶ En “Gran manifiesto rollo del arte vivo-dito” de 1963 mencionó dos eventos, el primero de 1949 donde dice que Jorge Romero Brest no lo había aceptado al Salón de los rechazados y luego uno de 1950, donde menciona que los “primeros trabajos texturados bajo el título de Inchastrismo. Sugerido por

¹⁰⁶⁰ Sebrelí, “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”, 319; Acha, *Crónica sentimental de la Argentina peronista*, 230,348; Patricio Simonetto, *El dinero no es todo: compra y venta de sexo en la Argentina del siglo XX* (Buenos Aires: Biblos, 2019), 103.

¹⁰⁶¹ Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 36.

¹⁰⁶² Frigerio, “Cronología”, 278.

¹⁰⁶³ Valeria Manzano, “Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early 1960s Buenos Aires”, *Journal of the History of Sexuality* 14, n° 4 (2005): 439.

¹⁰⁶⁴ Patricio Simonetto, “La moral institucionalizada. Reflexiones sobre el Estado, las sexualidades y la violencia en la Argentina del Siglo XX”, *e-I@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos* 14, n° 55 (5 de julio de 2016): 9.

¹⁰⁶⁵ Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 36.

¹⁰⁶⁶ Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 272.

Ricardo Casanovas, un tipo que me quería coger y apagar sus cigarrillos sobre el pecho”.¹⁰⁶⁷ Más allá de la veracidad de las menciones, éstas denotan la visión que Greco tenía sobre cómo se consideraba su labor en el medio local y sobre lo que significó, para él, ser leído como alguien que vivía por fuera de la heteronorma.¹⁰⁶⁸ Pacheco concuerda al decir que “la incomodidad porteña de Greco siempre fue evidente. Todos sus viajes fueron intentos por encontrar espacios sin (...) el canibalismo que históricamente ha caracterizado al ambiente artístico porteño, así como lo conservador de su horizonte estético”.¹⁰⁶⁹ Greco no se encontraba a gusto en Buenos Aires en tanto homosexual y en tanto artista. En este mismo sentido, en un texto que Mujica Láinez escribió luego de la muerte del artista para un homenaje, indicó que “no éramos capaces de seguirlo allí y nos quedábamos, riendo o protestando, aplaudiendo o silbando” señalaba así, las dificultades del medio por estar en la sintonía que Greco proponía.¹⁰⁷⁰ El desajuste de Greco para con el medio porteño resultaba visible tanto para quienes formaban parte del mismo como para el artista, que pasó una gran porción de su vida adulta fuera de la ciudad.

A inicios de los 60, en algunos de los relatos escritos desde París en el *Cuaderno Centurión*, Greco hizo referencia directa sobre su visión de las maneras en las que le había sido posible vivir su orientación sexual en Buenos Aires en los 50.¹⁰⁷¹ En “Violación paga” describió en primera persona un encuentro sexual en un baldío con un muchacho de una pensión, mencionó encuentros furtivos en la vía pública “apresurados, llenos de miedos, preparados para la huida, en un ascensor, entre piso y piso, en un zaguán, en los colectivos, en los cines continuados o en los baños de los subterráneos”.¹⁰⁷² Los relatos de Greco son ficcionales por lo que no pueden ser considerados como fuentes inmediatas a su vida en Buenos Aires hasta 1954. Sin embargo, Greco contrapuso las experiencias porteñas con aquellas que tuvo en Europa: “De pronto fue distinto, como si me hubiera liberado de una piel vieja, sentí ganas de estar, por lo tanto ser y crecer, ante algo que me sacudiera desde lo

¹⁰⁶⁷ Alberto Greco, “Gran manifiesto rollo del arte vivo-dito. Rollo 2, 1963”, en *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco* (Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020), 145; Rivas mencionó el vínculo de Greco con Casanovas, ver Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 276.

¹⁰⁶⁸ Rivas ubica a Casanovas como parte del grupo que abrió la librería Juan Cristóbal, ver Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 258.

¹⁰⁶⁹ Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 36.

¹⁰⁷⁰ Mujica Láinez, *Páginas de Manuel Mujica Láinez*, 99.

¹⁰⁷¹ “Introducción”, en *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco* (Buenos Aires, Argentina: Ediciones Julian Mizrahi, 2020); Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 266.

¹⁰⁷² Alberto Greco, “Violación paga”, en *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco* (Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020), 25.

más íntimo” dijo sobre París.¹⁰⁷³ El relato se volcaba luego al pago que le realizó a otro muchacho en París para que lo penetre: “Por eso fui al Fiacre, esa noche, fui a elegir y pagar”.¹⁰⁷⁴ Le Fiacre era *el* bar abiertamente homosexual de París; funcionaba desde principios de los 50 en el barrio de St-Germain-Des-Prés.¹⁰⁷⁵ En el relato, Greco describió el yire, ese recorrido nocturno por la ciudad en búsqueda de otros varones para experimentar su deseo, que también existía en Buenos Aires.¹⁰⁷⁶ Diez años después de su primer viaje a París, ficcionalizó en estos relatos sus experiencias de corte sexual los cuales dan cuenta del abanico de prácticas disponibles en la ciudad europea y cómo lo transformaron.

Continuando la idea del séxodo, Greco se lanzó a vivir su homosexualidad en París. Durante el período de posguerra en Europa Occidental se reconfiguró el concepto de homosexualidad como un deseo entre varones con una expresión de género masculina.¹⁰⁷⁷ Es más, hacia 1952 Francia tuvo su primera organización homosexual, Arcadia.¹⁰⁷⁸ La sodomía como acto no estaba penalizado en Francia pero los homosexuales varones podían ser perseguidos por “indecencia”; es así que hubo un recrudescimiento de la legislación y vigilancia policial aún si en la ciudad de París había cafés y otros sitios de reunión de homosexuales.¹⁰⁷⁹ Uno estos espacios de reunión eran los baños públicos que existían desde mediados del siglo XIX, los *pissotières*, espacios frecuentemente transitados por los varones buscando sexo en París.¹⁰⁸⁰ Greco tematizó el encuentro sexual casual entre varones en baños públicos en su relato “Los pisoteer”, así como en “Violación paga” se enfocó en el yire.¹⁰⁸¹ Asimismo, en el *Cuaderno Centurión*, relató varias experiencias homosexuales y ficcionalizó su encuentro con Claudio Badal, un escritor chileno del círculo de latinoamericanos parisino que frecuentaba y que fue su interés romántico hasta su muerte.¹⁰⁸² Estos relatos coinciden en que fue en París donde Greco se aventuró a encontrarse libremente con otros varones.

¹⁰⁷³ Greco, 25.

¹⁰⁷⁴ Greco, 25.

¹⁰⁷⁵ Julian Jackson, *Living in Arcadia: Homosexuality, Politics, and Morality in France from the Liberation to AIDS* (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 49.

¹⁰⁷⁶ Insausti, “De maricas, travestis y gays: derivas identitarias en Buenos Aires (1966-1989)”, 161.

¹⁰⁷⁷ Clayton John Whisnant, *Male Homosexuality in West Germany: Between Persecution and Freedom, 1945-69* (New York: Palgrave Macmillan, 2012), 3.

¹⁰⁷⁸ Jackson, *Living in Arcadia*, 11.

¹⁰⁷⁹ Scott Eric Gunther, *The Elastic Closet: A History of Homosexuality in France, 1942-Present* (New York: Palgrave Macmillan, 2009), 6, 25; Florence Tamagne, “Paris: ‘Resting on Its Laurels’?”, en *Queer Cities, Queer Cultures: Europe since 1945* (New York: Bloomsbury Academic, 2014), 242-43; Paul B. Franklin, “Object Choice: Marcel Duchamp’s Fountain and the Art of Queer Art History”, *Oxford Art Journal* 23, n° 1 (2000): 27.

¹⁰⁸⁰ Jackson, *Living in Arcadia*, 50; Franklin, “Object Choice”, 27.

¹⁰⁸¹ Alberto Greco, “Los Pisoteer”, en *La aventura de lo real: escritos de Alberto Greco* (Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020), 29.

¹⁰⁸² Cuaderno Centurión está datado entre 1961 y 1962. Sin embargo el encuentro con Badal efectivamente se dio en su primer viaje a París en la década de 1950.

Fue también en estos baños parisinos donde inscribió la leyenda de “Greco puto”, en una obra/acción analizada en relación con sus prácticas no normativas. Rivas entendió estas inscripciones como un antecedente de sus vivo-dito¹⁰⁸³ donde expuso su vida como un espectáculo.¹⁰⁸⁴ Por su lado, Pacheco entendió a estas acciones como un movimiento por fuera del objeto artístico, donde el artista desafió normas tanto al participar de espacios como las teteras en búsqueda de encuentros sexuales como al dejar mensajes en sus paredes.¹⁰⁸⁵ En cambio, Davis abordó la obra de Greco desde la teoría queer, la examinó junto con su experiencia corporal atravesando las ciudades como homosexual en tanto un “flâneur puto”, resignificando así este concepto de Baudelaire.¹⁰⁸⁶ Leyó las inscripciones que Greco realizó en los baños públicos como una reivindicación del yire y la socialidad en las teteras;¹⁰⁸⁷ ambas prácticas habituales para los homosexuales varones del período, y como una marca identitaria de su cuerpo “como puto y extranjero”.¹⁰⁸⁸ Pacheco y Davis colocan a esta acción performática de Greco como una unión del yire y sus prácticas sexuales no normativas con una proto acción artística, en el viaje en el que Greco dio un giro hacia la producción artística y no sólo literaria. Conforman, así un antecedente a considerar para la presente lectura de *Pinturas negras*.

Efectivamente, Greco se volcó hacia las artes visuales en París.¹⁰⁸⁹ Allí fue parte de un taller de grabado, pintó murales, tuvo una exhibición en una galería comercial y se ha destacado que en aquella ciudad se sostuvo económicamente gracias a la venta de acuarelas, gouaches y objetos del norte argentino.¹⁰⁹⁰ No obstante, tras su regreso, encontró un medio artístico adverso en Buenos Aires donde no permaneció por mucho tiempo. Quizás uno de

¹⁰⁸³ Se trata de obras en las que Greco señalaba con su dedo algo o alguien de la realidad convirtiéndolo en arte, ver Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 31; Rafael Cippolini, “Alberto Greco: del espectáculo de sí al conceptualismo atolondrado”, en *Alberto Greco: ¡qué grande sos!*, ed. Marcelo Eduardo Pacheco et al. (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2004), 109–11; Gonzalo Aguilar, “El trazo de la vida: hecatombe de Alberto Greco”, en *Alberto Greco: ¡qué grande sos!*, ed. Marcelo Eduardo Pacheco et al. (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2004), 128–29.

¹⁰⁸⁴ Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 266.

¹⁰⁸⁵ Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 33.

¹⁰⁸⁶ Fernando Davis, “El flâneur puto. Las poéticas y políticas de la deriva en Alberto Greco”, en *III Jornadas de Investigación sobre desobediencias sexuales, prácticas artísticas y agenciamientos colectivos. ¿Qué nos ofrece la vergüenza?*, 2014; Davis, “Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras”.

¹⁰⁸⁷ Tetera refiere a los baños públicos de hombres donde se encontraban para sexo casual, ver Flavio Rapisardi, *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura* (Buenos Aires: Sudamericana, 2001).

¹⁰⁸⁸ Davis, “Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras”.

¹⁰⁸⁹ Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 264.

¹⁰⁹⁰ García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 46; Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 264.

sus proyectos fallidos más comentados fue su intento de exhibir monocromos en 1956.¹⁰⁹¹ Apenas unas semanas después de su regreso a Argentina, propuso exponer cartulinas de colores cual monocromos objet-trouvé dadaístas/Duchampianos, –en un gesto iconoclasta y conceptual– en la galería Antígona.¹⁰⁹² Sin embargo, no se llegó a concretar debido a que rechazaron la propuesta las dos hermanas que dirigían la galería, Mabel y María Castellano Fotheringham.¹⁰⁹³ En su momento, el proyecto suscitó una acalorada discusión entre las galeristas y Greco; esto le significó la pérdida de su amistad con Schoo ya que el crítico no lo apoyó.¹⁰⁹⁴ Finalmente, en la galería Antígona Greco exhibió guaches tachistas realizados en París. Este desencuentro con el medio porteño fue una constante en su carrera.

En 1957-8 Greco estuvo en Río de Janeiro y San Pablo.¹⁰⁹⁵ García ha venturado que posiblemente buscó una ciudad más amena para vivir su homosexualidad en Brasil,¹⁰⁹⁶ y es probable que Greco haya encontrado cierta libertad en el barrio carioca de Copacabana. El período de posguerra en Brasil generó cambios en las categorías sexogénicas y emergieron subculturas homosexuales en San Pablo y Río de Janeiro configurando, especialmente, una sección de la playa de Copacabana como territorio homosexual.¹⁰⁹⁷ Allí, varones de distintos estratos socioeconómicos se demostraban afecto abiertamente y conseguían parejas para tener relaciones sexuales, hasta había clubes y bares de corte existencialista, moderno y bohemio.¹⁰⁹⁸ Copacabana fue un destino preferencial para los varones homosexuales, los argentinos incluidos.¹⁰⁹⁹

En términos artísticos, Brasil también suponía un horizonte en lo que respecta al arte moderno.¹¹⁰⁰ De hecho, en Río de Janeiro, había una sede de la galería Bonino que abrió en

¹⁰⁹¹ Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 28–30; García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 46; Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 272.

¹⁰⁹² Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 272.

¹⁰⁹³ Oriundas de Córdoba, ambas hermanas fueron galeristas, coleccionistas y anticuarias; Quiles erróneamente habló de hermanos pero se trató de hermanas, ver Daniel R. Quiles, “From Sacrilegious Black to Chromatic System: The Argentine Monochrome”, en *New Geographies Of Abstract Art In Postwar Latin America* (Milton: Routledge, 2018), 194.

¹⁰⁹⁴ Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 272; García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 46.

¹⁰⁹⁵ Frigerio, “Cronología”, 281–82.

¹⁰⁹⁶ García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 46–47.

¹⁰⁹⁷ James Naylor Green, *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil* (London: University of Chicago Press, 1999), 148; Rapisardi, *Fiestas, baños y exilios*, 127–29.

¹⁰⁹⁸ Green, *Beyond Carnival*, 149–53.

¹⁰⁹⁹ Green, 153.

¹¹⁰⁰ García, *El arte abstracto*; Nelson, *Forming Abstraction*, 2022; García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”; Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 272.

1960 y hacia 1962 comenzó a ser dirigida por Giovanna Vasta.¹¹⁰¹ Colaborando con Bonino se encontraba Mujica Láinez quien prologaba catálogos y daba discursos, era una suerte de asesor cultural.¹¹⁰² De hecho, en 1961 Bianciotti le escribió por carta a Mujica Láinez sobre la posibilidad de viajar a Río de Janeiro, quizás en este boca en boca de Río como un oasis para los varones homosexuales.¹¹⁰³ Greco, durante su estadía en Brasil estuvo en contacto con artistas informalistas la tendencia que promocionó de regreso en Buenos Aires, como se detallará en la siguiente sección.¹¹⁰⁴

Entendiendo las migraciones de Greco como séxodos (es decir, motivadas por el deseo de vivir libremente su orientación sexual), se puede comprender, en particular, su primer viaje a Europa, como un espacio y momento donde Greco se configuró en tanto homosexual y artista y donde tematizó sus prácticas sexuales. Su regreso a Buenos Aires tuvo un enfoque que incluyó la exhibición de sus trabajos plásticos; un esfuerzo frustrado. Su tensa relación con Buenos Aires y la conformación tanto de su identidad sexogenérica como artística, conforman el contexto a su serie *Pinturas negras*.

¹¹⁰¹ Previamente había tenido la galería Domus, Andrea Giunta, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, en *Espigas muestra Bonino* (Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019), 26.

¹¹⁰² Agustín Diez Fischer, “Introducción”, en *Espigas muestra Bonino* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019), 13; Giunta, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, 20–22; Silvia Dolinko, “El mundo del arte y el star system: la galería Bonino en proyección audiovisual”, en *Espigas muestra Bonino* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019), 38; Giunta, “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”, 45–54.

¹¹⁰³ Héctor Bianciotti, “Carta a Manuel Mujica Láinez”, de agosto de de 1961, folder 29, box 1, Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

¹¹⁰⁴ García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 47–48.

Pinturas negras

En 1956, en ese primer regreso a Buenos Aires, tras su estancia en Europa, Greco fue algo más abierto con respecto a su homosexualidad. El 18 de octubre de 1956 leyó un cuento escrito por él en Radio Nacional tras ser presentado por su amigo Ernesto Schoo. “Ni tonto ni holgazán” es una oda a su amado, Claudio Badal, a quien llamó por su nombre completo.¹¹⁰⁵ La narración, de un Claudio niño en un pueblo, incomprendido por su familia pero que encuentra redención al ganar la confianza de una bruja para salvar a su padre, tiene una breve introducción poética, narrada en primera persona, donde Greco pareciera hablar de los silencios sociales en torno a la homosexualidad.

A veces pienso que habría que escribir otra clase de diccionario, porque a estos diccionarios les faltan palabras.

No me conformo con la definición que dan del trigo y del corazón, y por qué la palabra magia va separada de la palabra mundo y la palabra belleza de la palabra hombre y las palabras todo y triste de la palabra maravilla, pero no, quizás me equivoque al decir que a los diccionarios les faltan palabras (...) siempre da la sensación de que uno se está equivocando y que nos alejamos de Dios.¹¹⁰⁶

El asombro y la felicidad de experimentar un amor correspondido nutren el tono del fragmento. Entre líneas es posible imaginar que hay una reflexión sobre ese amor entre varones al leer “y por qué la palabra magia va separada de la palabra mundo y la palabra belleza de la palabra hombre”.¹¹⁰⁷ La noción de magia recorre su escritura y aparece una y otra vez en los testimonios de sus amistades.¹¹⁰⁸ Aquí, Greco emparentaba la magia con la atracción y la belleza del cuerpo de un varón. Esta sección del cuento termina en el señalamiento de una contradicción interna entre el amor y los mandatos sociales y religiosos, cuestionándolos. Greco había vuelto a Buenos Aires y habló en la radio de su amor por otro hombre, Claudio.

Se trataba de una sociedad que había dejado por varios años; sin embargo, la porteña había atravesado cambios en torno al gobierno y a lo social. Mediados de los 50, como se detalló en el capítulo III, configuró un momento bisagra entre los años del peronismo y los

¹¹⁰⁵ Alberto Greco, “Ni tonto ni holgazán”, en *La aventura de lo real: escritos de Alberto Greco* (Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020), 119; Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 266.

¹¹⁰⁶ Greco, “Ni tonto ni holgazán”, 119.

¹¹⁰⁷ Greco, 119.

¹¹⁰⁸ Germaine Derbecq, Florencia Qualina, y Feda (Federico) Baeza, “Alberto Greco, el mago de Buenos Aires, 1960”, en *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales* (Rosario: Iván Rosado, 2020), 87; Mujica Láinez, *Páginas de Manuel Mujica Láinez*, 99; Rivas, “La novela de su vida y el sentido de su muerte”, 262.

complejos cambios políticos sucedidos tras el establecimiento de gobiernos militares. Las juventudes emergieron como una fuerza con nuevas prácticas de consumo y nuevos intereses culturales, formas distintas y más relajadas de socializar y relacionarse.¹¹⁰⁹ También, comenzaron a circular otras ideas sobre la homosexualidad. Se popularizaron textos con un discurso patologizante sobre las llamadas “desviaciones sexuales” al mismo tiempo que aparecían textos de homosexuales o que reivindicaban, tímidamente, la homosexualidad, en revistas como *Los amoraes*, editada entre 1957 y 1958.¹¹¹⁰ Los consensos sociales sobre la homosexualidad eran tensionados por nuevos discursos.

En el ámbito literario aparecieron miradas menos patologizantes sobre la homosexualidad masculina. En 1959, el escritor Correas tuvo un episodio de censura por el relato de homosexualidad explícito llamado “La narración de la historia” publicado en la revista *Centro*.¹¹¹¹ La editorial Tirso, activa entre 1956 y 1965 de Abelardo Arias y Renato Pellegrini, publicó entre otros títulos, la novela *Asfalto* en 1964.¹¹¹² Allí Pellegrini relataba la subcultura homosexual porteña de principios de la década del 60, donde un joven llegaba a la capital y varios varones le acercaban proposiciones sexuales. En esta novela, de las primeras de temática homosexual en Argentina, el problema de la búsqueda de la propia identidad y el forjar el propio destino se encuentran ligados a una sexualidad no normativa.¹¹¹³ Mujica Lainez pareciera haber sido el prologuista de la novela publicado sin su firma; la novela sufrió también de censura por contenido obsceno.¹¹¹⁴ De hecho, en *Asfalto*, el personaje principal, un joven venido del interior a la capital conoce a un artista plástico, Marcelo, con quien coincide en lo interpersonal.¹¹¹⁵ De este modo, homosexualidad y literatura estaban entrelazadas.

¹¹⁰⁹ Manzano, *La era de la juventud en Argentina: cultura política y sexualidad desde Perón hasta Videla*; Felitti, *La revolución de la píldora*; Barrancos, *Mujeres en la sociedad argentina*; Cosse, “Probando la libertad: cambios y continuidades en el cortejo y el noviazgo entre los jóvenes porteños (1950-1970)”; Goldar, *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*; Manzano, “The Blue Jean Generation”.

¹¹¹⁰ Jorge Luis Peralta, “Batallas discursivas en torno a la ‘homosexualidad’ en Argentina (1957-1969)”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7, n° 14 (2018); Jorge Luis Peralta, “La revista Los Amoraes. Entre el espectáculo y la subversión”, *Moléculas Malucas*, 4 de abril de 2020, <https://www.moleculasmalucas.com/post/la-revista-los-amoraes>; Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, 255–64.

¹¹¹¹ José Javier Maristany, “Entre Arlt y Puig, el *affaire* Correas”, *Orbis Tertius* 13, n° 14 (2008).

¹¹¹² Jorge Luis Peralta, “Ediciones Tirso y la difusión de literatura homoerótica en Hispanoamérica”, en *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica* (Vigo: Academia del Hispanismo, 2012), 191–99.

¹¹¹³ Herbert J. Brant, “Homosexual Desire and Existential Alienation in Renato Pellegrini’s ‘Asfalto’”, *Confluencia* 20, n° 1 (2004): 122.

¹¹¹⁴ Brant, 120–21.

¹¹¹⁵ Renato Pellegrini, *Asfalto* (Buenos Aires: Tirso, 1964), 169.

Los discursos en torno al lesbianismo también se modificaron. Así como el existencialismo, que mediante Sartre y su *San Genet* influyó en la constitución de una nueva subjetividad homosexual, *El segundo sexo* de Beauvoir funcionó de forma análoga para las mujeres vinculadas sexoafectivamente con otras mujeres. En el extenso trabajo sobre la condición de las mujeres, Beauvoir reflexionó sobre las lesbianas y esto no pasó inadvertido.¹¹¹⁶ En la compilación de historias de vida de lesbianas realizada por Sardá, el relato de Paloma,¹¹¹⁷ una mujer que vivía en Buenos Aires, revela las tramas entre la lectura de Beauvoir y un vínculo que mantuvo en 1960.

Sí, la relación era abierta... porque además lo nuestro fue en la época existencialista: horas y horas de conversación sobre la pareja abierta, sobre Sartre y Simone de Beauvoir, sobre cómo se sostenía una pareja, si tenía que sostenerse en la monogamia, si tenía que ser abierta, si había que tener otras relaciones o no. Y bueno, fue la teoría y fue la práctica.¹¹¹⁸

Entonces, al menos en una subcultura porteña, existieron parejas de mujeres a inicios de los 60 con vidas relativamente abiertas, atravesadas por el discurso del existencialismo. De hecho, otro testimonio, el de Mónica,¹¹¹⁹ es revelador en cuanto a la escena del arte y su relación con quienes tuvieron prácticas no normativas.¹¹²⁰ Indica cómo se juntaban en casas en las llamadas *parties* en los 60 pero que nunca se reunían en público.¹¹²¹ Reconoce que tenía amigas homosexuales en su círculo ya en 1959-1960, pero que se “cuidaban”, probablemente aludiendo a vivir sus vidas con suma discreción.¹¹²² Luego refiere al ámbito particular donde se desarrollaba la socialidad queer: “Yo antes de ser gay tenía un montón de amigas gay. Pero, ¿por qué? Porque yo me manejaba dentro del mundo de los pintores, de las poetas, de la gente de teatro, escritores, esa gente ya tenía otra visión”.¹¹²³ Mónica no sólo habla de una socialidad en ebullición sino que además ubica el ámbito cultural como un espacio cuyos participantes estaban empujando los límites de lo aceptable socialmente en cuanto a la heteronorma.

¹¹¹⁶ Nari, “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950-1990”; Smaldone y Pérez Buchelli, “Simone de Beauvoir en el Río de la Plata. Primeras lectoras y sus resignificaciones (1940-1980)”; Ben, “El segundo sexo lésbico. Invisibilización del lesbianismo y visibilización en *El segundo sexo*”.

¹¹¹⁷ Paloma es un pseudónimo.

¹¹¹⁸ Sardá, *No soy un bombero pero tampoco ando con puntillas*, 106.

¹¹¹⁹ Mónica es un pseudónimo.

¹¹²⁰ Sardá, *No soy un bombero pero tampoco ando con puntillas*, 91.

¹¹²¹ Sardá, 91, 96, 98.

¹¹²² Sardá, 91.

¹¹²³ Sardá, 98.

Entonces, en este renovado contexto social, un Greco que asumía su homosexualidad y relativamente, la visibilizaba formó parte de la escena informalista. Como se desarrolló en el capítulo anterior, en Buenos Aires, ya desde 1957 las propuestas plásticas giraron hacia el informalismo, como *Siete pintores abstractos*,¹¹²⁴ donde se exhibieron obras con abstracciones orgánicas, más expresivas con una predominancia de la mancha de color, o, como se explicará en el siguiente capítulo *¿Qué cosa es el coso?* con una impronta más protoconceptual. En efecto, uno de los críticos que brindó herramientas al público para acercarse al informalismo fue Schoo, amigo de Greco y Mujica Lainez, en un extenso texto.¹¹²⁵ Les artistas informalistas exploraron con materiales extra-artísticos, la gestualidad, la destrucción y, especialmente, como se elaboró en el capítulo anterior, el cuerpo y el proceso creativo de las obras.

En su regreso a Buenos Aires en 1958, Greco desarrolló un agitado itinerario de exhibiciones.¹¹²⁶ En 1959, estuvo en el centro de la escena del arte joven como una figura aglutinante, exhibió junto a Estela Newbery, Florencio Mendez Casariego (marido de Newbery) y Mario Pucciarelli (entonces marido de Inés Blumencweig).¹¹²⁷ En julio de 1959 fue parte de *Movimiento informal* en la Galería Van Riel.¹¹²⁸ Les informalistas exhibieron en el Museo Sívori auspiciados por el MM; donde participaron Olga López –la única mujer–, Enrique Barilari, Greco, Kenneth Kemble, Fernando Maza, Mario Puciarelli, Luis Wells, Towas y Jorge Roiger, en la última exhibición del conjunto informalista (Ilustración 136). En mayo de 1960, el diario *La razón* habló de: “Alberto Greco, el joven discutido por unos, admirado por otros y considerado por todos el representante por excelencia del movimiento informalista en nuestro medio”, en un tono consagratorio en el marco de la exhibición de sus *Pinturas negras*.¹¹²⁹

Ese mismo mes había abierto la exhibición en la galería Pizarro donde, en sintonía con la propuesta informalista, exploró el monocromo, la gestualidad y la presencia corporal

¹¹²⁴ Participaron Martha Peluffo, Josefina Robirosa, Kazuya Sakai, Osvaldo Borda, Víctor Chab, Rómulo Macció y Clorindo Testa.

¹¹²⁵ Ernesto Schoo, “Apuntes para un ensayo acerca del informalismo”, *Arte y palabra*, junio de 1961.

¹¹²⁶ Participó en el Premio de Ridder a la joven pintura argentina y en una exhibición en la galería Antígona, ver Frigerio, “Cronología”, 202.

¹¹²⁷ Frigerio, 202.

¹¹²⁸ Junto con Enrique Barilari, Kenneth Kemble, Olga López, Fernando Maza, Mario Pucciarelli, Towas (Tomás Monteleone) y Luis Alberto Wells, ver Mario Pucciarelli et al., *Pucciarelli: Mario Pucciarelli : obras, 1958-1966* (Buenos Aires: Rizzo Patricia, 2005), 30.

¹¹²⁹ “Notas de arte”, *La Razón*, 21 de mayo de 1960, Archivo Galería Pizarro, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.

del artista en la obra.¹¹³⁰ Predominó en ellas el color negro, obtenido con una serie de materiales y procedimientos que exaltaban la materialidad y su textura. Si bien tanto en *Sin título* (Ilustración 130) como en *Sin título o Negro* (Ilustración 137), Greco cubrió la superficie de la tela de negro, en ambas obras se vislumbran momentos del color aplicado previamente. En *Sin título o Negro*, se trata de un sepia intenso que trasluce.

Tanto el proyecto fallido de la exhibición las cartulinas como *Pinturas negras* comparten un interés en la abstracción. Esta no fue la única estrategia estética de Greco –es de hecho, mayormente reconocido por su rol pionero en la performance que llevó a cabo después– pero la abstracción fue parte de su práctica artística. Y, a diferencia del proyecto para la galería Antígona, las pinturas que Greco consiguió exhibir en Pizarro contenían una búsqueda gestual en cuanto a la materialidad de la superficie y otros tonos que tensionaban contra la oscuridad que en ellos primó.¹¹³¹ A pesar de la cercanía conceptual y cromática de *Pinturas negras*, el historiador del arte Daniel Quiles no se adentró en su análisis y sólo consideró a la aventura proyectada para Antígona en su genealogía del monocromo argentino así como la posterior exhibición de Greco en Pizarro titulada *Las Monjas*.¹¹³²

Otra diferencia de esta serie con la estética industrial de las cartulinas, es la presencia del cuerpo del artista. García explicó que parte de su atractivo fue su exaltación de la materia, su falta de composición y su proceso corporal ubicándolas como pinturas-objetos, que desbordaron los límites del soporte hacia el espacio.¹¹³³ A su vez, Gonzalo Aguilar ha señalado cómo estas pinturas trasladaban la aprehensión de la obra de lo visual a lo táctil, no sólo en términos sensoriales pero también modificando la experiencia artística.¹¹³⁴ Por su parte, Nelson destacó las búsquedas sensoriales en los grabados de Lygia Pape realizados de forma contemporánea.¹¹³⁵ El proceso para arribar al producto final de las obras, se ha mencionado en varios estudios, hasta incluyó los fluidos corporales de Greco.¹¹³⁶ Las dejaba a

¹¹³⁰ García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 48.

¹¹³¹ Se ha discutido ampliamente la relación entre el monocromo y la producción de la artista norteamericana lesbiana Harmony Hammonds. Tirza True Latimer y Harmony Hammond, *Harmony Hammond: Becoming / Unbecoming Monochrome* (Denver: Redline, 2014); *Harmony Hammond: Material Witness: Five Decades of Art* (New York, New York: Gregory R. Miller & Co., 2019); McBane, “Queer Abstraction”.

¹¹³² Quiles, “From Sacrilegious Black to Chromatic System: The Argentine Monochrome”, 193–94.

¹¹³³ García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 48; García, “Monocromo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio”, 56.

¹¹³⁴ Aguilar, “El trazo de la vida: hecatombe de Alberto Greco”, 126.

¹¹³⁵ Adele Nelson, “Sensitive and Nondiscursive Things: Lygia Pape and the Reconception of Printmaking”, *Art Journal* 71, n° 3 (1 de septiembre de 2012): 26–45.

¹¹³⁶ Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 30; García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 49; Quiles, “From Sacrilegious Black to Chromatic System: The Argentine Monochrome”, 194.

la intemperie, y las orinaba junto a sus amistades.¹¹³⁷ Así, *Pinturas negras* incorporó rastros del propio cuerpo de Greco en la materialidad de la obra,¹¹³⁸ diferenciándose de otras propuestas abstractas, y, abriendo el espacio para la manifestación de su subjetividad queer.

Asimismo, en cuanto al proceso de las obras, el gesto de cubrir repetidamente la superficie puede entenderse en esta clave. El catálogo de la exhibición llevó un prólogo de Noé, donde el crítico y artista habló de su “indeterminación y por su posibilidad de sugerencia” destacando lo que él leía como la ambigüedad de las obras.¹¹³⁹ Constantemente en el texto, relacionó las obras con el artista más que con alguna búsqueda meramente formal

en Greco su predilección por el negro representa su amor a lo interior (...) Su pintura comienza a ser la pintura de Greco cuando, luego de haber tapado a los colores con su púdicio negro, ataca, espátula en mano, a la tela para descubrir así sus posibilidades ocultas. (...) De éstos (pintores naturalistas) no sólo se diferencia por ser abstracto, o sea que, en lugar de dirigirse como ellos hacia las cosas en particular, va hacia lo universal, sino, también, principalmente, por el hecho de que su compenetración está cargada de subjetividad.¹¹⁴⁰

En este fragmento, Noé no deja nunca de ver la subjetividad de Greco en *Pinturas negras*. En unas obras que el crítico no terminaba de descifrar, y en ellas percibía que había rastros de la vida interior del artista. Cuando describe al manto negro que cubre una importante porción de las obras de la serie, lo califica de púdicio, como si Greco estuviera realizando una suerte de censura sobre los colores de las obras que permanecían ocultos. Sin nombrarlo, Noé alude a lo que se esconde a simple vista en *Pinturas negras*.

Greco, entonces, tapó algo de su vida que apenas permitió ver. García, en un análisis de estas pinturas monocromas rescató cómo al trasgredir las tradiciones figurativas y las geométricas en su apropiación de un azar (en tanto método surrealista) unía arte con vida.¹¹⁴¹ De alguna manera, esto es tal como se ha entendido su impulso por la performance en sus inscripciones en los baños públicos de París. Se podría, entonces, leer un paralelismo en torno a su sexualidad en *Pinturas negras* –aún si el artista no estaba necesariamente preocupado estéticamente por ello. En esta serie, Greco estaba presente en tanto dejó huellas de los procedimientos que le realizó a la tela. Mediante esta incorporación de la vida y el cuerpo del artista en su práctica emerge su sexualidad en los lienzos. Pero emerge de forma paradójica

¹¹³⁷ García, “A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura”, 48–49.

¹¹³⁸ García, “Monocromo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio”, 56.

¹¹³⁹ Luis Felipe Noé, “s/t”, en *Greco* (Buenos Aires: Galería Pizarro, 1960), 310.

¹¹⁴⁰ Noé, “s/t”.

¹¹⁴¹ García, “Monocromo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio”, 53; García, 53.

ya que lo queer se hace presente mediante su encubrimiento. Formalmente, las obras son parte del lenguaje y la socialidad informalista, pero se produce en ellas un movimiento al referir a la subjetividad no normativa de Greco.

A su vez, el acto de cubrir fue realizado en tonos oscuros, usualmente de color negro. Un color que posee asociaciones particulares a la obscuridad en tanto la ausencia de luz, a lo tenebroso y a la muerte y el luto; y que es posible entenderlo con relación a sus significados socialmente construidos.¹¹⁴² Siguiendo estas connotaciones del color negro, se puede venturar que su elección fue de una decisión consciente de Greco, y, por lo tanto, que pudo sumarse a un deseo de negar la representación.

En este sentido, *Pinturas negras* funciona como una metáfora de la sexualidad no normativa de Greco. Por un lado, en la metáfora formal de lo que hay detrás de ese silencio representativo; pero, por otro lado, por la presencia física del cuerpo de Greco en la confección de las obras. El artista eligió en esta serie evitar la representación –que sí elegiría en los años siguientes.¹¹⁴³ Hablar de estas obras como un informalismo queer recupera el contexto de prácticas por fuera de la heteronorma en el que las pinturas se desarrollaron.

Tras la exhibición que incluyó *Pinturas negras* Greco continuó realizando obras abstractas en varios medios como collage, pintura, serigrafía, y hasta sobre madera; así como también participó de numerosas exhibiciones colectivas.¹¹⁴⁴ A finales de 1961, organizó *Las monjas* en galería Pizarro con objetos, y posteriormente intervino la ciudad con afiches con leyendas como “Alberto Greco, ¡¡qué grande sos!!”, viró, así, hacia las prácticas performáticas pioneras con las que se lo inscribió en la historia del arte contemporáneo.¹¹⁴⁵ El cuerpo de Greco –como ya sucedía en *Pinturas negras*–¹¹⁴⁶ se volvería indispensable en su producción artística, crucial en sus vivo-ditos desde 1962, así como su visibilidad, el escándalo, e incluso en su obra plástica aparecerían las palabras, la figuración y las referencias explícitas al sexo. En *Pinturas negras* se encuentran de forma germinal.

¹¹⁴² Michel Pastoureau, *Black: The History of a Color* (Princeton, N.J: Princeton University Press, 2008).

¹¹⁴³ La elección del silencio por parte de Greco tiene resonancias con la misma elección, también en la década del 50 por parte del artista norteamericano Robert Rauschenberg en su serie *Black Paintings* para un estudio ver, Katz, ““Committing the Perfect Crime””; por análisis de los vínculos no normativos de Rauschenberg y su obra de los 50 y 60, ver Butt, *Between You and Me*; ver también Katz, “The Art of Code: Jasper Johns & Robert Rauschenberg”.

¹¹⁴⁴ Frigerio, “Cronología”, 284–88.

¹¹⁴⁵ Pacheco, “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”, 32.

¹¹⁴⁶ García, “Monocromo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio”, 54.

Recapitulando, el interés inicial de Greco por las artes plásticas en los 40 se vio obturado, tras lo cual el artista prefirió el camino de la literatura, un medio mucho más habitado por otros varones relacionados sexoafectivamente con otros varones. *Pinturas negras* trata de obras de abstracción no figurativa donde se encuentran metáforas sobre la experiencia de tener prácticas fuera de la heteronorma. Una experiencia que, en el caso de Greco, fue construyendo desde sus grupos de socialidad de la adolescencia, con pares como María Elena Walsh; acercándose al existencialismo de Sebrelí, Correas y Masotta; y de figuras de la cultura como Manuel Mujica Lainez, Guillermo Whitelow e Ilse Fusková; y escritores como Héctor Bianciotti y Ernesto Sábato. Así como también se fue configurando en sus séxodos fuera de Argentina. Greco encontró allí dónde explorar su homosexualidad de maneras menos silenciadas que en Buenos Aires. Quizás por sus vaivenes entre ciudades de Francia, Brasil, EE. UU., Italia y España, la figura de Greco deja en evidencia el orden sexopolítico del medio artístico porteño. Este recorrido por sus experiencias en el exterior confirma los modos en los que el medio le marcó sus límites de aceptabilidad.

En *Pinturas negras*, el artista desplegó su, nuevamente encontrada, confianza artística pero también su nueva identidad como varón disidente de la heteronorma. Empleó su cuerpo en el proceso de ejecución de las obras y exploró –en ausencia de la figuración– lo indecible de su subjetividad. El acercamiento a la serie desde una perspectiva queer que incluye la sexualidad de Greco y sus redes de socialidad en Buenos Aires, revisa las lecturas de la afamada serie. Entender *Pinturas negras* como un potencial informalismo queer permite indaga en los vínculos no normados presentes en la escena cultural de donde surgió el informalismo y pregunta de qué modos la sexualidad impactó en la producción abstracta local. La abstracción de la década del 40 había sido concebida como utópica por lo que cabría pensar que Greco utilizó esa tendencia en tanto una utopía queer.

Capítulo VI: Inclusión/exclusión de las mujeres en el informalismo

Even though there have been great women artists in Western history,
even if they made a loud noise and were impossible to ignore,
people couldn't wait to forget them, to throw dirt on their faces, on their graves.
That's one way of revenge.¹¹⁴⁷
Nancy Grossman

Pinturas de figuras atormentadas, dibujos realizados bajo el consumo de LSD, y muñecas rotas y despedazadas podían ser vistas en las galerías de arte de Buenos Aires entre finales de los 50 e inicios de los 60. En el pasaje entre estas décadas, como ya se ha detallado, se ubica el auge del informalismo que le abrió a les artistas un abanico de materiales y procedimientos. Tres exposiciones que contuvieron estas primeras experiencias y las mujeres que en ellas participaron ocupan el capítulo final de esta investigación.

Estas secciones se aproximan al canon del arte argentino de ese período examinando tres exhibiciones que lo definieron: *¿Qué cosa es el coso?*, *Arte destructivo* y *Otra figuración*. Al considerar la producción y las experiencias de las mujeres artistas que formaron parte de estas icónicas exhibiciones, el capítulo final cuestiona la conformación sesgada de un canon que ha invisibilizado a las mujeres, las ha marginado a las notas al pie de sus historias y que sólo, algunas veces, las ha incorporado como figuras excepcionales. De esta manera, se complejiza la narrativa de un período dominado por las trayectorias de artistas varones.

En ese momento, las mujeres artistas estaban presentes en las agrupaciones, grupos sociales, exhibiciones colectivas e individuales en las galerías comerciales; su participación era reseñada, sus obras adquiridas y premiadas como se analizó en los capítulos III y IV. Es decir, un número importante de mujeres intervinieron en el medio artístico porteño y en el circuito del arte moderno. Hasta cierto punto, las artistas eran incluidas, en palabras de la historiadora del arte italiana Maria Antonietta Trasforini, en y por el medio artístico.¹¹⁴⁸ Sin embargo, simultáneamente experimentaron la paradoja de la inclusión/exclusión:¹¹⁴⁹ cuando el trabajo de las artistas no fue reconocido, el medio reprodujo esto en sus narraciones, que

¹¹⁴⁷ “Aunque ha habido grandes mujeres artistas en la historia occidental, incluso si hacían un ruido fuerte y eran imposibles de ignorar, la gente no veía la hora de olvidarlas, de echarles tierra en la cara, en sus tumbas. Esa es una forma de venganza.” Nancy Grossman, 219.

¹¹⁴⁸ Trasforini, *Bajo el signo de las artistas*, 20, 55, 134.

¹¹⁴⁹ Dora Barrancos utilizó esta metáfora de manera opuesta, la historiadora trabajó casos de exclusión política de las mujeres especialmente hacia inicios del siglo XX en Argentina donde simultáneamente aparecía una inclusión discursiva de las mujeres, ver Barrancos, *Inclusión/exclusión: historia con mujeres*.

mediante la escritura de la historia del arte, tuvieron el efecto de que (casi) no hubo mujeres artistas participando en este período.

A partir de lo antedicho, la hipótesis sostenida en este capítulo es que, entre finales de los 50 e inicios de los 60, las mujeres artistas experimentaron la paradoja de la inclusión y exclusión en y por el medio artístico ya que mediante la crítica y las narraciones de la historia del arte, con el tiempo, quedaron invisibilizadas. El capítulo tiene entonces un doble objetivo: por un lado, analiza la intervención de mujeres en tres exhibiciones que marcaron las experimentaciones artísticas sucedidas en el marco del informalismo; por otro lado, examina cómo fueron leídas y narradas estas exhibiciones, sus protagonistas y las mujeres artistas que participaron demostrando así la paradójica exclusión que experimentaron.

El capítulo se divide en tres secciones. La primera se ocupa de *¿Qué cosa es el coso?* de 1957 donde se cuestionaba el estatus de la obra de arte en tanto objeto y donde estuvo Vera Zilzer, una artista de origen islandés cuya exclusión resuena en la experiencia de su madre quien había formado parte de *Cercle et Carré*. La segunda toma *Otra figuración*, de 1961, donde les artistas investigaron las posibilidades de una figuración atravesada por los lenguajes informalistas; allí participó Carolina Muchnik quien fue marginada del grupo que contuvo a algunos de los artistas más exitosos en términos comerciales del siglo XX argentino. La tercera se centra en *Arte destructivo* de 1961, una exhibición que cuestionó los procedimientos del proceso creativo, en la que participó Silvia Torras, quien presentó una intervención con una crítica a la socialización de las mujeres y niñas, que pasó desapercibida.

Vera Zilzer en *¿Qué cosa es el coso?*

Una de las primeras exhibiciones en ahondar sobre el estatus de la obra de arte en tanto objeto fue la realizada en noviembre de 1957 en la Asociación Estímulo de Bellas Artes, llamada, no casualmente, *¿Qué cosa es el coso?* Este título, en forma de pregunta, indica su modo experimental. Participaron Jorge Martín, Mario Valencia, Jorge López Anaya, Nicolás Rubió (quien era primo de Silvia Torras y pareja de la artista Esther Barugel) y Vera Zilzer.¹¹⁵⁰ *¿Qué cosa es el coso?* ha sido considerada como una de las dos exhibiciones que dieron origen al informalismo en Argentina junto con *Siete pintores abstractos*. La primera presentó experimentaciones que quebraron con la concepción disciplinar entre pintura y escultura y la ontología de la obra de arte.¹¹⁵¹ En la presente sección se sostiene que Zilzer, la única mujer en formar parte de la exposición experimentó la paradoja de la inclusión/exclusión en y por el medio artístico.

Un documento de la exhibición confirma que la locación fue Estímulo de Bellas Artes, el año, 1957, y el título, *¿Qué cosa es el coso?*¹¹⁵² Menciona cuatro nombres de artistas: Jorge Martín, Mario Valencia, Nicolás Rubió y “Vera” (Ilustración 138). El nombre de Vera Zilzer aparece en el documento en la misma fuente y mismo tamaño que el de los otros tres artistas varones, indicando el mismo nivel de importancia. Lamentablemente no se conocen registros fotográficos de la obra presentada por Zilzer pero los relatos escritos acuerdan en que fueron obras sobre papel realizadas mediante procedimientos automáticos, muy probablemente apropiados de las prácticas del surrealismo, realizados incluso de forma grupal, quizás hasta bajo los efectos de LSD.¹¹⁵³ Esto es consistente con el hecho de que la producción conocida de Zilzer también utilizó papel como soporte y su posterior interés en la arteterapia.

Hija de una pareja de artistas europeos, su biografía cruza sucesos del siglo XX tanto de la historia del arte moderno como de la diáspora judía. Nacida en Mónaco en 1927, fruto

¹¹⁵⁰ Lopez Anaya, *La vanguardia informalista*, 23; Andrea Giunta, “Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew. Arte y política. Mercados y violencia”, *Razón y revolución* 4 (1998): 3; Perazzo, *El grupo informalista argentino*.

¹¹⁵¹ Perazzo, *El grupo informalista argentino*; Lopez Anaya, *La vanguardia informalista*.

¹¹⁵² *¿Qué cosa es el coso?* (Buenos Aires: Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1957).

¹¹⁵³ Hay menciones sobre que lo presentado por Zilzer fue labor de varias personas, incluido Aldo Pellegrini, ver Lopez Anaya, *La vanguardia informalista*, 24; Nelly Perazzo, “Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina”, en *El grupo informalista argentino* (Buenos Aires, 1978); Giunta, “Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew. Arte y política. Mercados y violencia”, 3.

de la relación entre la islandesa Ingibjörg St. H. Bjarnason¹¹⁵⁴ y el húngaro Gyula Zilzer;¹¹⁵⁵ vivían en París y circulaban por la escena artística a mediados de la década de 1920. Zilzer era un grabador, socialista, judío que primero sufrió persecución antisemita en Hungría. Ya en Francia, un retrato lo muestra en pose pensativa, pipa en boca, sentado en su escritorio junto a sus libros, es el retrato de un varón intelectual (Ilustración 139). La imagen, tomada por el reconocido fotógrafo húngaro André Kertész, da cuenta de la inserción del padre de Vera en la red de socialidad artística parisina.¹¹⁵⁶ Su serie de litografías *Gaz* de 1932, tempranamente denunció las acciones de Hitler y Mussolini en los campos de exterminio.¹¹⁵⁷ Ese año se refugió en EE. UU. donde falleció en 1971, por lo que prácticamente no tuvo vínculo con Vera durante su vida.

Ser, en parte judía, en un contexto de creciente antisemitismo, determinó los destinos tanto de Vera Zilzer como de su madre.¹¹⁵⁸ A inicios de los años treinta, le fue cada vez más evidente que su vida y la de su hija peligraban. Primero partieron de París hacia Islandia en 1933 y posteriormente, en 1939, cuando en Islandia tampoco parecían estar a salvo, huyeron hacia Buenos Aires.¹¹⁵⁹ Bjarnason ingresó a Argentina como viuda, de nacionalidad suiza y vivió en este país hasta su fallecimiento en 1967.¹¹⁶⁰ Indudablemente, la temprana vida de Vera Zilzer estuvo signada por estas migraciones forzadas.

Una vez en Argentina, realizó estudios de arte en Tucumán a principios de la década de 1950 y en Buenos Aires, y circuló activamente por el medio artístico porteño hasta mediados de los 60. En 1955, en un proyecto que implicó abrazar los métodos surrealistas en el Salón de Arte Nuevo, exhibió un grabado, *La planta*, una figuración trabajada con planos geometrizados, en una composición vertical, cercana a la cuadrícula modernista (Ilustración 140).¹¹⁶¹ *La planta* fue reproducida en un bello y poético texto publicado sobre la obra de

¹¹⁵⁴ Llevaba el mismo nombre que su tía paterna, primera parlamentaria de Islandia, suele aparecer también como “Ingibjoerg”.

¹¹⁵⁵ Partida de nacimiento enmendada con el reconocimiento de la paternidad de Gyula Zilzer en Bjarnason, *Brot*, 91.

¹¹⁵⁶ Los vínculos entre André Kertész y sus compatriotas húngaros como Zilzer se encuentran documentados, ver Pierre Borhan, *André Kertész: His Life and Work* (Boston: Little, Brown, 1994); Sergio Servellón, *Michel Seuphor* (Köln: Wienand Verlag, 2014).

¹¹⁵⁷ Shaul Greenstein, “The Artist Who Forewarned the Dangers of the Nazis”, *The Librarians* (blog), 9 de abril de 2018, <https://blog.nli.org.il/en/zilzer/>.

¹¹⁵⁸ Bjarnason se había acercado al judaísmo y quizás hasta se haya convertido.

¹¹⁵⁹ Bjarnason, *Brot*, 10.

¹¹⁶⁰ Bjarnason, 148.

¹¹⁶¹ *Arte Nuevo*; García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, 15; en 1958, Zilzer participó del Salón de Mar del Plata en la categoría pintura, ver *XVII Salón de arte de Mar del Plata* (Mar del Plata: Dirección general de cultura, 1958), 24.

Zilzer escrito por Elba Fábregas, poeta, artista, docente, titiritera (Ilustración 141).¹¹⁶² Al año siguiente, en 1956, participó de dos exhibiciones colectivas, una a mitad de año en la Asociación Estímulo de Bellas Artes;¹¹⁶³ y otra, en octubre, de grabado en Los independientes.¹¹⁶⁴ De hecho, Zilzer estuvo involucrada en la renovación de la Asociación Estímulo de Bellas Artes en 1957 y fue parte del jurado, donde luego se llevaría a cabo *¿Qué cosa es el coso?*¹¹⁶⁵ Ese mismo año participó de la *Muestra colectiva de pintores abstractos no figurativos* auspiciada por el MM, en *Pintores contemporáneos argentinos* y en *Doce pintores no figurativos* en la galería Van Riel.¹¹⁶⁶

Se destacó por su producción en el ámbito del grabado. En *Ocho grabadores* de 1956, expuso ejemplos de la obra que desarrolló en el período; en los tres grabados, *La planta*, *Barco en la Bahía Santiago* y *Forma primaria*, implementó las técnicas del aguafuerte y aguatinta. Casi todos los artistas de la exhibición estaban experimentando con la abstracción, pero *La planta* de Zilzer es la obra más geometrizada y alejada de su referente; el título de la obra *Forma primaria* sugiere experimentaciones no objetivas. En 1957 participó de *Grabadores Argentinos*, en el Centro Naval en Buenos Aires; y en 1959, en *Grabadores Modernos*, en la Asociación Estímulo de Bellas Artes.¹¹⁶⁷ Su desarrollo en el ámbito del grabado se refleja en que el Museo Nacional del Grabado tuvo en su acervo un grabado de su autoría, aunque lamentablemente este aparece en el listado de obras de arte robadas de Interpol.¹¹⁶⁸

¹¹⁶² Le agradezco a Lucía Laumann compartirme este texto. Elba Fábregas, “Vera Zilzer, las casas y las plantas”, s. f., Archivo Adolfo Bellocq, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas; por otros textos de esta autora, ver Elba Fábregas, *Piedra de mente* (Quito: La Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952); sobre la autora, ver Leonor Vila, *El eslabón perdido: Un recorrido por la vida de Elba Fábregas* (Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2020).

¹¹⁶³ Junto a Juan Althabe, Manuel Alvarez, Julio Barragan, Luis Barragán, Marta Boto (sic), Victor Chab, Santiago Cogorno, Vilma Dusti (sic), Vicente Forte, Nahum Goijman, Iraola Goitia, Rafael Oneto, Juan Otano, Luis Tomasello, Towas, Gregorio Vardanega, Bruno Venier, Virgilio Villalba. “Exposiciones”, *El Mundo*, 12 de junio de 1956.

¹¹⁶⁴ *Ocho grabadores* (Los Independientes, 1956). Agradezco a Lucía Laumann por acercarme a este documento, aquí también se reproduce el grabado *La planta*.

¹¹⁶⁵ Laumann, “Aída Carballo, maestra. Producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX”; *Exposición de los miembros del jurado de la Asociación Estímulo de Bellas Artes* (Buenos Aires: Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1957) Participó junto a Aída Carballo, Nélide Demichelis, Noemí Gerstein, Ana María Moncalvo, y Josefina Zamudio.

¹¹⁶⁶ “Anuncio de la Muestra colectiva de pintores abstractos no figurativos auspiciada por el Museo de Arte Moderno”, 1957, Archivo Josefina Robirosa; *Pintores contemporáneos argentinos*, 1957; “Doce pintores no figurativos”, abril de 1957, Archivo Josefina Robirosa.

¹¹⁶⁷ *Grabadores argentinos* (Buenos Aires: Centro Naval, 1957); *Grabadores modernos* (Buenos Aires: Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1959); Lucía Laumann, “Entre la eximia grabadora y la locura Discursos en torno la producción gráfica de Aída Carballo”, *Papeles de Trabajo* 13, n° 23 (1 de junio de 2019).

¹¹⁶⁸ “Vera Zilzer, grabado robado del Museo Nacional del Grabado en 2006, expediente PC 447 C1”, Interpol, accedido 8 de diciembre de 2022, http://www.interpol.gov.ar/patrimonio/obra/id/R0Fhc3Z8MTYwMg==/return_page/publicaciones_robo.

A principios de los sesenta, su obra circuló en múltiples espacios, tanto individualmente como con sus pares. Ya en 1961 participó de *La mujer en la pintura argentina* en la galería Forum.¹¹⁶⁹ En 1964 expuso de forma individual 15 obras, 13 pinturas al óleo y 2 dibujos en la galería de las Artes.¹¹⁷⁰ En ese mismo año estuvo en la muestra “Los...” en Van Riel que amalgamó a artistas bajo la premisa de que eran difíciles de clasificar.¹¹⁷¹ Además de Zilzer, participaron treinta y un artistas, sólo cinco eran mujeres, un magro 16%, ellas fueron Esther Barugel, Aída Carballo, Leonor Vassena y Josefina Zamudio.

A su vez, su producción estuvo en espacios de consagración del arte moderno y fue comentada por figuras críticas centrales. En 1965 participó de una exhibición colectiva con Martha Gavensky, Bob Sinclair y Osvaldo Stimm. La única obra de Zilzer reproducida en el catálogo fue *Baraúnda 1*, cuyo título refiere a una situación de mucha gente y caos replicada en la obra (Ilustración 142). La misma es una tinta en la que hay numerosas figuras que cubren el plano entero, piernas con tacones, parejas bailando, parejas abrazadas y rostros yuxtapuestos y superpuestos acercándose al collage. El catálogo posee un texto escrito por Oscar Masotta;¹¹⁷² allí recalca que Zilzer siempre trabajaba con modelos vivos, más allá de que su obra no tratara de retratos, la colocaba como una artista original en la búsqueda de una figuración contemporánea: “pinta en contra. Primeramente, en contra de la realidad (...) trabaja *en contra* de la historia actual de la pintura argentina, en contra de los movimientos que le son contemporáneos”.¹¹⁷³ Entonces, Masotta la reconoce como una artista independiente que posee un desapego por la representación y la ubicó fuera de grupos artísticos debido a su búsqueda poética. La repetida participación de Zilzer en exhibiciones y el reconocimiento crítico de Masotta indican que era una figura asidua del medio artístico local, señalando que estaba incluida en y por el medio.

Luego de estas experiencias como artista en Buenos Aires, Zilzer continuó toda su vida cercana al arte. En una de las únicas fotografías conocidas de ella como adulta, se observa una mujer concentrada en la acción que la ocupa, de tez blanca, con el cabello corto e intensamente rizado, delgada, llevando una musculosa, comiendo algo en una vara. Las imágenes parecerían ser parte de una secuencia, de algún tipo de video o performance

¹¹⁶⁹ *La mujer en la pintura argentina*.

¹¹⁷⁰ *Vera Zilzer, óleos y pinturas* (Buenos Aires: Galería de las Artes, 1964).

¹¹⁷¹ *Exposición los* (Buenos Aires: Galería Van Riel, 1964).

¹¹⁷² Oscar Masotta fue una figura clave en varios campos, para una lectura sobre su rol en el medio cultural, ver Ana Longoni, “Estudio preliminar”, en *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, de Oscar Masotta (Buenos Aires: Edhasa, 2004).

¹¹⁷³ Oscar Masotta, “No hay mejor manera de caracterizar”, en *Martha Gavensky, Bob Sinclair, Osvaldo Stimm, Vera Zilzer* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965).

(Ilustración 143). Zilzer tenía un cargo en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano del que fue oficialmente cesanteada en 1967 durante el gobierno dictatorial de Onganía.¹¹⁷⁴ Tras este hecho, se instaló en la ciudad de Nueva York,¹¹⁷⁵ donde se involucró tempranamente en el arte terapia, convirtiéndose en docente de este área en la New York University (NYU) entre los años 1976 y 1988.¹¹⁷⁶ A inicios de la década de 1990 produjo un film sobre técnicas de trabajo de arteterapia en el barrio neoyorquino del Bronx donde utilizó principalmente el dibujo como método terapéutico.¹¹⁷⁷ Continuó desarrollando sus métodos en Turín, Italia, convirtiéndose en una pionera en el área,¹¹⁷⁸ y en 1997 publicó un libro dedicado al arte-terapia.¹¹⁷⁹ La transición desde la producción plástica hacia las terapias y el arte no la encontró aislada, contemporáneamente, artistas como la brasileña Lygia Clark indagaron en las posibilidades terapéuticas del arte.¹¹⁸⁰ Paralelamente, mantuvo una práctica artística, y exhibió dibujos en galerías comerciales en Turín.¹¹⁸¹ Sin embargo, nunca se realizó una retrospectiva de su obra, ni en Argentina ni en Italia y su nombre permanece desconocido. Falleció en Turín en 2004.¹¹⁸²

¹¹⁷⁴ *Boletín oficial de la República Argentina*, 1967, https://archive.org/details/Boletin_Oficial_Republica_Argentina_1ra_seccion_1967-08-04/page/n3/mode/2up?q=zilzer.

¹¹⁷⁵ En esa ciudad estadounidense había exhibido en la galería Monede en Nueva York en 1960, ver *Martha Gavensky, Bob Sinclair, Osvaldo Stimm, Vera Zilzer* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965).

¹¹⁷⁶ *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1976); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1977); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1978); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1979); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1980); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1981); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1982); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1983); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1984); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1985); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1986); *Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)* (New York: NYU, 1987).

¹¹⁷⁷ Lewis K. Shupe, “Art and Therapy, Lila”, *Art Therapy* 2, n° 2 (1 de junio de 1985): 98–100; Lani Gerity y Susan Ainlay Anand, *The Legacy of Edith Kramer: A Multifaceted View* (Routledge, 2017).

¹¹⁷⁸ Judith A. Rubin, *Introduction to Art Therapy: Sources & Resources* (New York: Routledge, 2009); Diane Waller, *Arts Therapies and Progressive Illness: Nameless Dread* (Routledge, 2003); Judith Aron Rubin, *Approaches to Art Therapy: Theory and Technique* (New York: Routledge, 2016). En Italia formó profesionales en arte-terapia. .

¹¹⁷⁹ Vera Zilzer, *L'ombrello a colori: metodi, casi ed esperienze di arte-terapia* (Milan: Angeli, 1997).

¹¹⁸⁰ Ver el catálogo de una exhibición que hizo foco en este aspecto de la producción de Clark, Cornelia H. Butler, *Lygia Clark : The Abandonment of Art, 1948-1988* (New York, NY: Museum of Modern Art, 2014).

¹¹⁸¹ Tuvo una exhibición homenaje en 2005 en una galería de Turín “Dalla parte dell’ombra. I ritratti in chiaroscuro di Vera Zilzer”, ver “Vera Zilzer - Dalla parte dell’ombra”, *exibart.com* (blog), 2005, <https://www.exibart.com/evento-arte/vera-zilzer-dalla-parte-dellombra/>.

¹¹⁸² Dora S. Bjarnason en conversación por correo electrónico con la autora, 11 de octubre 2019.

Reflexionar en torno a la experiencia de Zilzer desde la paradoja de la inclusión/exclusión resuena particularmente dado que hay ecos de la trayectoria de su madre en la escena parisina.¹¹⁸³ Criada en Suiza, Ingibjörg St. H. Bjarnason estudió arte en Berlín y tras divorciarse de su primer marido, Theodor Stein, se asentó en París.¹¹⁸⁴ Allí se involucró con el mundo artístico y produjo obra abstracta, no figurativa; en 1929 tuvo una exhibición individual en la galería Povolotzky,¹¹⁸⁵ que apoyaba el arte no figurativo (en ese mismo año expuso al artista Vordemberge-Gildewart).¹¹⁸⁶ Bjarnason convivió en 5 Rue Kleber con su pareja, el poeta y artista belga Michel Seuphor, una influyente y convocante figura de la escena parisina.¹¹⁸⁷ Bjarnason estuvo en el centro del grupo *Cercle et Carré*, la agrupación formada por Seuphor y Torres-García en 1929. De hecho, un gran número de fotografías de este grupo da cuenta de su inserción central apareciendo incluso en imágenes icónicas de la agrupación (Ilustración 144, Ilustración 145). Bjarnason tuvo tres obras en la gran exhibición en París que *Cercle et Carré* llevó a cabo en 1930 y que constó con alrededor de 130 obras abstractas.¹¹⁸⁸ Se trataba de composiciones de líneas y formas abstractas, en ambas obras acudía al uso del círculo (Ilustración 146).

Lamentablemente, de las obras que realizó sólo ha sobrevivido una: *Sin título* (Ilustración 147) que se encuentra en el Museo Sprengel de Hannover, Alemania.¹¹⁸⁹ Es una composición geométrica con un cuidado balance de colores y figuras; en el centro una serie de rectángulos de distintos tonos oscuros generan la ilusión de una cruz a la que un triángulo claro lo superpone. El círculo está presente en la pintura pero no es el foco de la composición tal como en aquellas exhibidas como parte de *Cercle et Carré*. Dejó de realizar obra ya estando en París. En cuanto al motivo, su correspondencia de la época describe un ambiente

¹¹⁸³ Tanto Vera Zilzer como Ingibjörg St. H. Bjarnason estaban registradas como islandesas porque el padre de Ingibjörg era islandés. Dora S. Bjarnason en conversación por correo electrónico con la autora, 11 de octubre 2019.

¹¹⁸⁴ Bjarnason, *Brot*, 79.

¹¹⁸⁵ Faxedas Brujats, “Women artists of ‘Cercle et carré’”.

¹¹⁸⁶ Gladys C. Fabre, “Introducción: París 1930, el estado de las cosas”, en *Arte abstracto, arte concreto : Cercle et carré, Paris, 1930 : IVAM Centre Julio González, 20 septiembre/2 diciembre 1990* (Valencia: IVAM Centre Julio González, 1990), 16.

¹¹⁸⁷ Ver la carta de Michel Seuphor publicada en Bjarnason, *Brot*, 247–48; Faxedas Brujats, “Women artists of ‘Cercle et carré’”, 38.

¹¹⁸⁸ “Cercle et Carré”, nº 2 (1930); Faxedas Brujats, “Women artists of ‘Cercle et carré’”; por una lectura de las vanguardias artísticas en relación a los países nórdicos ver, Benedikt Hjartarson, “Introduction. Cosiness and Subversion – From Post-Cubism to Functionalism and ‘Scandinavian Surrealism’”, en *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries, 1925–1950*, ed. Andrea Kollnitz et al. (Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2019), 1–74.

¹¹⁸⁹ Tras los esfuerzos de su sobrina, Dora Bjarnason, de restituir esta artista a la historia islandesa, la obra fue convertida en una estampa postal en 2015 en aquel país. Según indica la página del museo, la obra es un préstamo por parte de la Fundación Ernst Schwitters tras su compra en 1991 en una subasta suiza. No hay indicación de la procedencia anterior a esa fecha.

hostil para su desarrollo.¹¹⁹⁰ Se volcó a realizar tratamientos estéticos y fundó su empresa “Vera Simillon” (un nombre que utilizaba en París),¹¹⁹¹ que mantuvo en funcionamiento durante los años 30 en Islandia. Tampoco produjo obra –hasta lo que ha sido posible reconstruir– en su estancia en Islandia, ni en Argentina. En Buenos Aires, trabajó para Anita Zichy-Thyssen y luego se desenvolvió en el área de la salud y no mantuvo vínculos con la escena artística local. Como podemos pensar que fue el caso de Bjarnason, las mujeres que llegaron huyendo de Europa encontraron grandes dificultades para continuar sus profesiones una vez en Argentina.¹¹⁹² No sobrevivieron ninguna de las obras que trajo al país ya que, aparentemente, fueron robadas de su casa en Buenos Aires y su paradero actual es desconocido.¹¹⁹³

Bjarnason era una artista activa en esa escena pero de quien poco se ha escrito en las historias de la abstracción europea. Especialmente permaneció ausente de las historias de *Cercle et Carré*.¹¹⁹⁴ Dora Bjarnason, su sobrina e investigadora islandesa que escribió un libro sobre tres mujeres de su familia (Ingibjörg, su madre y su hija, Vera) especuló que Seuphor no la mencionó en sus relatos adrede.¹¹⁹⁵ “Seuphor primero dijo que a duras penas recordaba a Ingibjörg y su esposa, quien atendió el teléfono, murmuró algo sobre que hay esqueletos que es mejor que queden en el clóset”.¹¹⁹⁶ Este intercambio confirmaría la intención de Seuphor de no ubicar a Bjarnason en la historia de *Cercle et Carré*. Por su parte, el historiador del arte Sergio Servellón confirmó que Seuphor mantuvo un meticuloso archivo personal,¹¹⁹⁷ y que, Suzanne Plasse, la esposa de Seuphor desde 1934, destruyó todo registro fotográfico de Bjarnason.¹¹⁹⁸ No necesariamente el borramiento de Bjarnason se dio sólo debido al sexismo de la disciplina sino mediante actos vinculados a relaciones interpersonales (en este caso el quiebre del vínculo afectivo entre la artista y el poeta). Lo significativo es que Bjarnason participó junto a Torres García de una importante exhibición de la abstracción europea cuyos ecos resonarían en Montevideo y Buenos Aires vía el artista uruguayo, pero,

¹¹⁹⁰ Bjarnason, *Brot*, 105.

¹¹⁹¹ Ulf Thomas Moberg, *Nordisk konst i 1920-talets avantgarde: uppbrott och gränsöverskridande* (Stockholm: Cinclus, 1995); Bjarnason, *Brot*, 144.

¹¹⁹² Deutsch, *Crossing Borders, Claiming a Nation*, 53–60.

¹¹⁹³ Bjarnason, *Brot*, 158.

¹¹⁹⁴ Michel Seuphor, *Abstract Painting; Fifty Years of Accomplishment, from Kandinsky to the Present* (New York: Abrams, 1962); Michel Seuphor, *Piet Mondrian, Life and Work* (New York: H.N. Abrams, 1957).

¹¹⁹⁵ Bjarnason, *Brot*, 101.

¹¹⁹⁶ “Seuphor fyrst sem hann myndi tæpast eftir Ingibjörgu og kona hans, sem svaraði í símann, muldraði eitthvað um að sumar beina-grindur væru best geymdar í sínum skápum”. Bjarnason, 101.

¹¹⁹⁷ Servellón, *Michel Seuphor*.

¹¹⁹⁸ Sergio Servellón en comunicación por videollamada con la autora 2 de julio de 2021.

en el Río de La Plata Bjarnason vivió desapercibida. Afortunadamente, en los últimos años hubo intentos de incorporarla desde investigaciones de Islandia y de la historia feminista del arte.¹¹⁹⁹ Bjarnason sufrió la paradoja de la inclusión/exclusión en la escena parisina y en *Cercle et Carré*, paradoja que su hija, Vera Zilzer, experimentó décadas más tarde con el medio argentino, en especial en su participación en *¿Qué cosa es el coso?*

Esta exhibición ha sido inscripta en la historia del arte argentino tanto como un punto del quiebre del paradigma modernista, como un evento iniciático del informalismo.¹²⁰⁰ Giunta incluyó *¿Qué cosa es el coso?* en tanto antecedente del uso de materiales “desagradables” en las obras del medio local,¹²⁰¹ y Pacheco la mencionó como parte de la búsqueda de una modernidad local;¹²⁰² la consideran integral a un momento de inflexión en las prácticas artísticas locales. En una nota al pie, en un texto temprano, Giunta también la reconoció como la primera exhibición que discutía la ontología de la obra de arte, y señaló a Zilzer.¹²⁰³ Por su parte, García ubicó la exhibición junto a las nuevas propuestas del informalismo, vinculadas al surrealismo.¹²⁰⁴ Mientras que Rossi la mencionó brevemente en un texto sobre arte moderno de la década de 1950.¹²⁰⁵ *¿Qué cosa es el coso?* constituye un precedente ineludible para entender las transformaciones artísticas del período.

La exclusión de Zilzer ya se había dado en los discursos de sus colegas varones. Algunos vagamente la recuerdan cuando fueron consultados, Luis Wells comentó en una entrevista que la artista participó en una exhibición en 1956, posiblemente aludiendo a *¿Qué cosa es el coso?*¹²⁰⁶ Nicolás Rubiós, uno de los artistas que allí participaron apenas la recordó pero se aseguró de remarcar que la artista no tuvo rol alguno en llamar a las obras “cosos” y en la elección del título de la exposición.¹²⁰⁷ Jorge López Anaya, quien había estado en la exhibición, en entrevista con Giunta indicó que “Vera Zilzer expuso un panel hecho por un grupo de gente bajo el efecto del LSD que estaba en la pared del fondo” en un relato que

¹¹⁹⁹ Moberg, *Nordisk konst i 1920-talets avantgarde*; Faxedas Brujats, “Women artists of ‘Cercle et carré’”.

¹²⁰⁰ En este segundo sentido lo entendía Perazzo, ver Perazzo, *El grupo informalista argentino*.

¹²⁰¹ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, 94.

¹²⁰² Marcelo Pacheco, “Arte pituco y arte post-histórico: Argentina 1957-1965”, en *Heterotopías: medio siglo sin-lugar, 1918-1968: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000), 184.

¹²⁰³ Giunta, “Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew. Arte y política. Mercados y violencia”, 4.

¹²⁰⁴ García, “Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s”, 18; García, *El arte abstracto*, 217, 220.

¹²⁰⁵ Laura Buccellato y María Cristina Rossi, eds., *Jóvenes y modernos de los años 50: en diálogo con la colección Ignacio Pirovano* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2012), 27.

¹²⁰⁶ Bjarnason, *Brot*, 198.

¹²⁰⁷ Conversación telefónica con la autora, 29 de mayo de 2021.

minimiza su participación.¹²⁰⁸ Pero en el libro que escribió sobre informalismo (en el cual le otorgó una presencia considerable a *¿Qué cosa es el coso?* como antecedente de esa tendencia), indicó, en un párrafo separado, que Zilzer “exhibió” unos “grafismos automáticos” que realizaron tanto Zilzer como Aldo Pellegrini y otros artistas.¹²⁰⁹ Es decir, no la encuadró como adición al grupo sino como alguien que también colgó obra junto a ellos. Se desprende, entonces, que no le otorgó el mismo valor e importancia que a la participación de los artistas varones. Sin embargo, en el catálogo de *¿Qué cosa es el coso?* de 1957 no se nombran ni a Aldo Pellegrini ni a otros artistas pero sí a Vera Zilzer. La falta de reconocimiento de su labor por parte de sus pares varones repercutió directamente en su representación en las posteriores narraciones de la exhibición.

A finales de la década de 1950 e inicios de la siguiente, una serie de experiencias concibieron a la obra de arte como objeto o como cosa y cuestionaron los límites disciplinares entre pintura y escultura. Varios textos, al pensar el arte cosa, se enfocaron en la figura del artista Rubén Santantonín quien llevó a cabo en septiembre de 1961 un cuestionamiento de tinte existencial a los objetos, o cosas.¹²¹⁰ Estas exploraciones dejaron de regirse por las convenciones formales del arte hasta el momento y generaron reflexiones tanto acerca de los modos de hacer arte como del objeto producto de esa experiencia. De hecho, Barisone utilizó la concepción de arte cosa como originalmente de Santantonín para pensar la revista *Diagonal Cero* de Antonio Vigo.¹²¹¹ También la exhibición se encuentra prácticamente ausente en la antología de arte argentino de los 60 *Listen, Here, ¡Now!* El lugar de *¿Qué cosa es el coso?* en la genealogía del arte cosa ha quedado parcialmente anulado en los relatos frente a la figura de Santantonín quien además de exhibir sus cosas, teorizó sobre las mismas por escrito. Como resultado, Vera Zilzer quedó, entonces, relegada.

Curiosamente, uno de los textos más reivindicadores de la participación de Zilzer en *¿Qué cosa es el coso?* fue escrito por Kemble en 1976. Se trató de un artículo en respuesta a un libro del crítico Fermín Fevre llamado *La crisis de las vanguardias*. Kemble rectificaba el texto de Fevre y colocó a *¿Qué cosa es el coso?* como la “semilla” y la “primera exposición

¹²⁰⁸ Giunta, “Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew. Arte y política. Mercados y violencia”, 3.

¹²⁰⁹ Lopez Anaya, *La vanguardia informalista*, 24.

¹²¹⁰ Pacheco, “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”; Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, 132, 324, 334-35; Elize Mazadiego, *Dematerialization and the Social Materiality of Art: Experimental Forms in Argentina, 1955-1968* (Leiden ; Boston: Brill Rodopi, 2021).

¹²¹¹ Barisone, *Experimentos poéticos opacos*, 264-67.

de objetos”.¹²¹² Resaltó a Zilzer como alguien que estuvo en la exhibición y señaló que la artista exhibió obras bajo la influencia de ácido lisérgico;¹²¹³ la comprendió como parte fundamental de la experimentación artística de la época. Otro texto que concuerda con esta mirada fue el de María Laura San Martín que la destacó como una “artista de fuerte temperamento y gran creatividad nada convencional”.¹²¹⁴ Dado que en general *¿Qué cosa es el coso?* aparece poco en las historias del arte, menor aún ha sido la presencia otorgada a Zilzer en dicha exhibición.¹²¹⁵

En suma, en la exploración entre la obra de arte y el objeto, la exhibición *¿Qué cosa es el coso?* tuvo la participación de una única mujer artista, Vera Zilzer. Experimentó con las posibilidades de la figuración, y, quizás, con estados alternativos de la conciencia y para el proceso creativo, búsquedas que por momentos dejó de lado para abordar las posibilidades terapéuticas del arte. La exclusión de Zilzer obturó la lectura de una figura potencialmente transformadora en el campo local, con ecos de la experiencia de su madre, Ingibjörg St. H. Bjarnason, en París. Mediante la recuperación de este caso se comprende que Zilzer experimentó la paradoja de la inclusión/exclusión ya que participó del medio artístico porteño y las narraciones de la historia del arte la excluyeron.

¹²¹² Kenneth Kemble, “‘Autocolonización cultural’, Pluma y pincel, (1976)”, en *Entre el pincel y la Underwood: Kenneth Kemble, crítico del arte del Buenos Aires Herald*, ed. Florencia Battiti (Ciudad de Buenos Aires: JK, 2012), 94.

¹²¹³ Esta defensa de Zilzer fue recientemente recuperada en un texto de Florencia Qualina, ver Florencia Qualina, “Kenneth Kemble, ‘Autocolonización cultural’, Pluma y pincel, (1976) en ‘Una telaraña distópica’”, 2015, <https://www.malba.org.ar/una-telarana-distopica/?v=diario>.

¹²¹⁴ María Laura San Martín, *Breve historia de la pintura argentina contemporánea* (Editorial Claridad, 1993), 224.

¹²¹⁵ Incluso una reciente tesis de grado enfocada en mujeres informalistas y su invisibilización, apenas se nombra a Zilzer, ver Micaela Jenik, “Transformación, auge, declive e invisibilización en el arte informalista argentino. Un estudio sobre la ruptura informalista en el arte argentino, sus desencadenantes y la invisibilización del rol y la obra de las mujeres del movimiento” (Tesis de grado, Buenos Aires, Argentina, Universidad de San Andrés, Departamento de Humanidades, 2018), 30.

Carolina Muchnik en *Otra figuración*

Otra figuración se llevó a cabo en la galería Peuser entre el 23 de agosto y el 6 de septiembre de 1961.¹²¹⁶ La propuesta plástica era, principalmente, la incorporación de la figura humana a la pintura atravesada por las experimentaciones abstractas de las décadas anteriores. En este sentido, el texto del catálogo indicaba “simplemente somos un conjunto de pintores que en nuestra libertad expresiva sentimos la necesidad de incorporar la libertad de la figura”.¹²¹⁷ En *Otra figuración* se anulaba la disyuntiva de elegir entre figuración o abstracción, exhibiendo obra que combinaba estas dos tendencias. Ha sido leída como el inicio del grupo Nueva Figuración compuesto por Luis Felipe Noé, Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Rómulo Macció, quienes tuvieron un rotundo éxito comercial y se constituyó como un hito del arte argentino de la década de 1960. Fue el puntapié inicial de la carrera de estos cuatro artistas, aún cuando participaron también Sameer Makarius y Carolina Muchnik.¹²¹⁸ No obstante, Muchnik no compartió este éxito, fue marginada de los relatos de *Otra figuración* por lo que en esta sección se sostiene que experimentó la paradoja de la inclusión/exclusión.

A pesar de construcciones posteriores, en *Otra figuración* expusieron seis artistas que no formaban un grupo. Varios testimonios de la Nueva Figuración apuntan a que la exposición había sido planeada un año antes y que invitaron a Muchnik y Makarius.¹²¹⁹ Luego de *Otra figuración*, estos dos artistas dejaron de exhibir junto a los otros cuatro. Sin embargo, es preciso señalar que tal grupo, “Nueva Figuración”, no se denominaba a sí mismo de manera alguna, ni lo dejaba entendido de esa forma hacia mediados de 1961. De hecho, el texto del catálogo anunciaba “No constituimos un movimiento, un grupo ni una escuela”.¹²²⁰ Estas afirmaciones refuerzan a *Otra figuración* como una exhibición que unió la expresión de artistas sin agrupación. Es más, Noé en una entrevista declaró que

Por sugerencia de (Jorge) de la Vega, conocíamos a Carolina Muchnik (...) me acuerdo lo que decía Jorge (de la Vega) (...) “si es por ortodoxia, ella hace eso”.
(Muchnik) Rescataba la figura de la mancha y demás. Entonces la incorporamos a

¹²¹⁶ *Otra figuración* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1961).

¹²¹⁷ *Otra figuración*.

¹²¹⁸ Makarius exhibió obra fotográfica, ver “Sameer Makarius y la Nueva Figuración Malba”, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2019, <https://www.malba.org.ar/sameer-makarius-y-la-nueva-figuracion/>.

¹²¹⁹ Luis Felipe Noé y Ernesto Deira, “Otra figuración y el origen del grupo”, en *Deira, Maccio, Noe, de la Vega* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991), 36–38; ver también Luis Felipe Noé indicando que había invitado a Alberto Greco en Aguilar, “El trazo de la vida: hecatombe de Alberto Greco”; Marcelo Pacheco, “Jorge de la Vega. Cronología biográfica”, en *De la Vega* (Buenos Aires: El Ateneo, 2003), 266.

¹²²⁰ *Otra figuración*.

ella (a la exhibición *Otra figuración*). Pero después nos fuimos de viaje los cuatro, por distintas razones, a Europa. Y en Europa nos dimos cuenta que el grupo éramos nosotros.¹²²¹

El relato de Noé deja al descubierto que el grupo Nueva Figuración se conformó luego de *Otra figuración*. Además, devela que Muchnik ya venía trabajando una combinación de figuración con abstracción y que él estaba al tanto de la misma. Esta contundente afirmación se condice con el texto de Romero Brest de 1963 para el catálogo de *Deira, Macció, Noé, de la Vega*, una exhibición que los cuatro tuvieron en ese museo. El entonces director del MNBA indicaba que en 1961, estos artistas “estaban lejos de formar un grupo (...) Ahora, puesto que sin perder rasgos personales han llegado a formar un grupo, es oportuno exponer sus obras en el Museo”.¹²²² Según Romero Brest el grupo se consolidó posteriormente a la exhibición de 1961. Del mismo modo, Hugo Parpagnoli destacó, en su reseña de *Otra figuración* en la revista *Sur*, que los seis artistas no constituían un grupo.¹²²³ En consecuencia, la agrupación neofigurativa se gestó en *Otra figuración* pero no la antecedió.

Hacia 1961, Muchnik era una artista que formaba parte del medio artístico porteño. Nació en Diamante, Entre Ríos en 1912 y falleció en Buenos Aires en 2003.¹²²⁴ Al momento de *Otra figuración* tenía 49 años, era bastante mayor a los artistas varones cuyas edades iban de 28 a 33, y Makarius, quien le seguía en edad, tenía 37 años. Cabría considerar la intersección de género y edad para encuadrar cómo le pudo haber jugado en contra ser una mujer de mediana edad; además de que el medio artístico ya tenía una preferencia por la juventud.¹²²⁵ Hacia 1960, Muchnik ya había estado en Europa y había realizado exhibiciones grupales e individuales tanto allí como en Buenos Aires.¹²²⁶ Sin embargo, poco se sabe de su vida previa a 1960, año en el que comienza su participación más activa en la escena local.

¹²²¹ Entrevista a Luis Felipe Noé por Roberto Amigo, 2021, <https://youtu.be/I5o6TJ4Hwj4>.

¹²²² Romero Brest en Noé y Deira, “Otra figuración y el origen del grupo”.

¹²²³ Hugo Parpagnoli, “La otra figuración”, *Sur*, enero de 1962, 96.

¹²²⁴ “Carolina Muchnik (1912-2003)”, *Arte al día*, 2003, sobre de artistas 171 “Carolina Muchnik”, folio 71., AMM.

¹²²⁵ La historiadora Valeria Manzano ha denominado la “era de la juventud” a este período entre las décadas de 1950 y 1970, ver Manzano, *La era de la juventud en Argentina: cultura política y sexualidad desde Perón hasta Videla*.

¹²²⁶ En 1959 exhibió en París en la galería L’Anti poete, ver *Muchnik* (Buenos Aires: Galería Wildenstein, 1975); y “Curriculum Vitae Carolina Muchnik”, s. f., fs. 7883, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”, AMM; en 1960 tuvo una exhibición individual en la galería Van Riel, ver “Invitación Carolina Muschnik (sic) ‘Pinturas’”, 1960, Archivo Carolina Muchnik; ese año también exhibió en la galería América, y galería Marignan, ver “Curriculum Vitae Carolina Muchnik”.

En ese año tuvo una exhibición individual en la galería Van Riel, que recibió una elogiosa reseña en el diario *Clarín*.¹²²⁷ Junto con ella se reprodujo la obra *El hombre* en la que un rostro de perfil ocupa una gran sección del lienzo (Ilustración 148). El título de la obra deja ver que Muchnik, lejos de pensar la obra como un retrato, estaba interesada en reflexionar sobre la humanidad. En el catálogo de su exhibición retrospectiva la serie aparece titulada *El hombre de Buchenwald* apoyando esta interpretación.¹²²⁸ Buchenwald fue un campo de concentración nazi en Alemania entre 1937 y 1945 cuando fue liberado por tropas estadounidenses cuyas fotografías circularon en la prensa argentina.¹²²⁹ Si bien a primera vista se observa un rostro con su torso y sus manos cerradas en primer plano, desde el fondo se observa un número de caras al acecho que no terminan de configurarse. En *El hombre* se ve la particular fusión entre figuración, exploración matérica y un aura oscura y perturbadora que la artista continuaría desarrollando en los siguientes años.¹²³⁰ De hecho, se trata de la obra que fue incluida en la *Primera exposición internacional de arte moderno* llevada a cabo por el MM.¹²³¹ En el modesto catálogo de Van Riel, Schoo consolidaba su confianza en el lugar de la artista en el medio. “Estoy convencido de que este mundo de Carolina Muchnik ocupa un lugar importante en la plástica argentina contemporánea y que de alguna manera, superando circunstanciales disidencias puramente formales, perdurará”.¹²³² Tristemente, a diferencia de lo augurado por Schoo, solo ecos espectrales de Muchnik perduraron hasta nuestros días pero sus palabras sin dudas comparten el lugar que poseía Muchnik en el medio artístico en los sesenta.

Las intervenciones de Muchnik en el medio local se consolidaron en 1961. Además de realizar varias exhibiciones, incluyendo *Otra figuración*, en ese año la artista participó del prestigioso Premio Ver y Estimar.¹²³³ Afortunadamente, la obra enviada fue reproducida en el catálogo del premio y actualmente pertenece al acervo del MM (Ilustración 149, Ilustración 150).¹²³⁴ La pintura comparte similitudes formales y temáticas con la expuesta el año anterior en dicho museo, se desdibujan los contornos de las figuras y el tratamiento abstracto del

¹²²⁷ “Por las galerías de arte”, *Clarín*, 3 de noviembre de 1960, fs. 7893, sobre de artista número 171 “Carolina Muchnik”, AMM.

¹²²⁸ *Carolina Muchnik* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1984).

¹²²⁹ Ver Malena Chinski, “La representación del ‘horror nazi’ en la prensa argentina”, *Revista de Estudios Sociales*, n° 54 (1 de octubre de 2015): 120–33.

¹²³⁰ “Un pincel que crea magia y fantasía”, *Clarín*, 22 de septiembre, 1961, Archivo Carolina Muchnik.

¹²³¹ Rafael Squirru, *Primera exposición internacional de arte moderno* (Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1960).

¹²³² Ernesto Schoo, *Carolina Muchnik* (Buenos Aires: Galería Van Riel, 1960).

¹²³³ En 1961 exhibió en galería Nueva, ver *Muchnik*.

¹²³⁴ *Premio de honor Ver y Estimar*, 1961.

fondo. La obra no se ubicó entre las finalistas del premio mientras que las enviadas por Noé y Macció sí lo fueron (Ilustración 151).¹²³⁵ Poco después del cierre de *Otra figuración*, el 22 de septiembre, se publicó en *Clarín* un extenso artículo sobre Muchnik ilustrado con dos fotografías suyas, una de las imágenes la presenta pintando un lienzo que queda oculto pero revela la imagen frontal de Muchnik en tacos (Ilustración 152). El epígrafe de la primera de las imágenes leía: “Así crea su arte Carolina Muchnik, nacida en Entre Ríos, y que consagró su pintura en Francia antes que sus compatriotas tuviéramos la ocasión de apreciarla”.¹²³⁶ El nombre detrás del pincel que creaba magia y fantasía, como titulaba *Clarín*, no era común entre las bocas del público argentino, a pesar de haber exhibido en el extranjero. De todos modos, Muchnik no era una artista ignota al momento de participar de *Otra figuración*, sino una artista activa en el circuito local con relativo reconocimiento.

Muchnik tuvo una fuerte presencia en el catálogo de *Otra figuración*. La tapa con las firmas de los seis artistas ha sido ampliamente reproducida, no así su interior, que contiene fotografías y breves textos de quienes exhibieron en seis columnas (Ilustración 154). La segunda artista a la izquierda es Muchnik cuya fotografía fue tomada por Sameer Makarius, el otro artista que no formó parte del cuarteto neofigurativo.¹²³⁷ Makarius, de origen egipcio y quien había realizado obras abstractas en Budapest, tras su llegada a Argentina en 1953 continuó su carrera como fotógrafo.¹²³⁸ No tuvo el éxito comercial de sus pares varones de *Otra figuración* pero sostuvo una carrera profesional como artista. De hecho, tomó una serie de imágenes del grupo que luego se volvieron icónicas; una de las fotografías que le tomó a Nueva Figuración en 1963 se reprodujo en la exhibición en el MNBA del mismo año.¹²³⁹ En un plano picado, aparecen de camisa y corbata los cuatro varones artistas mirando a cámara. La fotografía de Makarius constituye la imagen de un grupo unido. Es una representación muy distinta a la del catálogo de *Otra figuración* donde se presenta a cada artista con una fotografía individual junto a su obra y aparecen una al lado de la otra únicamente mediante la diagramación de la página. Es más, arriba de su imagen, cada uno agregó un breve texto, también individual.

¹²³⁵ Según dan cuenta las actas de la Asociación Ver y Estimar, en la primera ronda de finalistas hubo algunas mujeres, Silvia Torras, Josefina Miguens (Robirosa), Inés Blumencweig, Olga López, e Ileana Vegessi, pero sólo Torras pasó a la segunda ronda y ninguna fue premiada, “Actas de la Asociación Ver y Estimar, Centro de Estudios Espigas”, 3 de mayo de 1961, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.

¹²³⁶ “Un pincel que crea magia y fantasía”, *Clarín*, 22 de septiembre de 1961, Archivo Carolina Muchnik.

¹²³⁷ Sameer Makarius, *Makarius. Retratos* (Buenos Aires: Vasari, 2009).

¹²³⁸ “Sameer Makarius y la Nueva Figuración Malba”.

¹²³⁹ Esta fotografía también fue la tapa del catálogo de la exhibición de 1991, ver *Deira, Maccio, Noe, de la Vega* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991).

El texto de Muchnik alude directamente a su producción de obra figurativa y no ha sido analizado en el contexto de *Otra figuración*. Su transcripción completa propicia una ventana a su pensamiento:

Extraer de la materia a mis semejantes y a los que no son exactamente mis semejantes, es decir, aquellos seres que tal vez habiten transfigurados, otros espacios, otros tiempos, es el objeto de mi pintura. Cuando comienzo un cuadro, cuando la tela ya ha dejado de ser una superficie blanca y la materia crece poco a poco, se mueve y se modifica, los rostros y los cuerpos ya están ahí. Han nacido casi a pesar mío, impulsados por una necesidad de existir. Se empujan y ubican dentro del cuadro como si quisieran ser de nuestro mundo. ser (sic) ellos nuestros espectadores y nuestros jueces. Mirarnos, descubrimos, a nosotros que los estamos mirando, descubriendo.¹²⁴⁰

En este breve texto, relataba su visión del proceso artístico y su relación con la figuración. Principalmente describía cómo conjugaba la materialidad de la pintura, que era una de las principales experimentaciones del informalismo, con la figuración, e indicaba cómo desde la materia “extraía” a las figuras. Muchnik advertía que estas figuras no son necesariamente sus pares. La figuración no aparece como retratos individuales sino como referencias a un cuerpo humano agónico, como imágenes de lo humano que la artista urgía crear, quizás para efectuar una reflexión sobre la condición humana. Su investigación pictórica y su preocupación por lo figurativo eran parte de un mismo proceso creativo. De hecho, Parpagnoli se basó en el texto de Muchnik para explicar cómo las obras representan una figuración distinta a la tradicional.¹²⁴¹ En sus palabras, Muchnik explicitaba, por escrito, el núcleo de la propuesta plástica que luego popularizó el grupo Nueva Figuración.

La obra de Muchnik conjugaba una inquietante figuración. En la fotografía del catálogo, la artista posa pensativamente detrás de una pintura, una obra posiblemente exhibida en *Otra figuración* (Ilustración 158). Desde ella se puede divisar la forma de una cabeza humana flotando y ocupando gran parte del lienzo contra un fondo claro. Hasta aquí, la obra es similar a *El hombre* pero la figura se vuelve aún más abstracta. La cabeza, facetada por pinceladas verticales, está rodeada de cabezas más pequeñas generando la imagen de una cara fragmentada y, simultáneamente, múltiple. Hacia la derecha la figura se esfuma fundiéndose con el fondo. La obra fue ejecutada de modo similar a otras obras del mismo período producidas por la artista; por ejemplo, la obra de 1961 *Sin título (Tres figuras)*

¹²⁴⁰ Muchnik en *Otra figuración*.

¹²⁴¹ Parpagnoli, “La otra figuración”.

(Ilustración 156). Posee tres rostros cuyos rasgos faciales se encuentran difusos con miradas vacías que emergen desde un fondo trabajado en una abstracción informalista. Drippings de pintura en tonos fríos y oscuros que por momentos parecieran tintas, serpentean y recorren la superficie del lienzo dejando algunos espacios claros donde la artista fue construyendo, con tonos cálidos, las figuras mediante pinceladas puntuales más empastadas, como con el color crema de la nariz de la figura central. Genera una multitud de figuras, que están más cerca que lo que los cuerpos humanos podrían estar, se abalanzan hacia quien se encuentra observando. Las obras ahondan en una figuración perturbadora en la que la figura humana se desintegra angustiosamente.

Esta pintura está visualmente emparentada con obra exhibida por Ernesto Deira en *Otra figuración*.¹²⁴² En *De la serie Campos de Concentración*, Deira planteaba desde un lienzo muy oscuro una serie de figuras casi apiladas una sobre la otra, cuya humanidad es apenas reconocible (Ilustración 157). Emergen de esa oscuridad en colores saturados y parecen acercarse inquietantes hacia la audiencia tal como la obra de Muchnik. Ambas obras, del mismo año y posiblemente exhibidas juntas en la galería Peuser comparten el uso de figuras errantes que acechan desde la oscuridad y donde hay una delgada diferencia entre las formas abstractas y las figurativas. También ambas parecen referir a los horrores del genocidio. La producción de Muchnik hacia 1961 se encontraba en pleno diálogo tanto plástico como temático con la obra exhibida en *Otra figuración*.

La recepción crítica de Muchnik en esa exhibición fue ambigua. Un diario le dedicó un texto únicamente a esta artista donde se elogió su obra profusamente y hasta se citó su texto en el catálogo de *Otra figuración* para elaborar en la descripción de las obras.¹²⁴³ Por otro lado, en la reseña del *Buenos Aires Herald*, Kemble fue sumamente halagador del cuarteto Deira, de La Vega, Macció y Noé, señalando incluso que su favorito era de La Vega.¹²⁴⁴ Sin embargo, fue fulminante con Muchnik y Makarius, “Desafortunadamente, el trabajo de Muchnik, cuya excelente exposición realizada el año pasado nos generó expectativas, es pobre en comparación al resto y débil en sí mismo”.¹²⁴⁵ La diferenciación que

¹²⁴² Por la mención de esta obra como parte de la exhibición *Otra figuración*, ver María José Herrera, “La experimentación en la obra de Ernesto Deira (1961-1968)”, en *Retrospectiva Deira* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2006), 12; a su vez, esa obra abre el catálogo *Deira, Maccio, Noe, de la Vega*.

¹²⁴³ H. A. P., “Carolina Muchnik”, *La Prensa*, septiembre de 1961, fs. 54, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”, AMM.

¹²⁴⁴ Kenneth Kemble, “A la caza de las cabezas: un juego truculento”, *Buenos Aires Herald*, 30 agosto, 1961”, en *Kenneth Kemble: la gran ruptura: 1956-1963* (Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2000), 186.

¹²⁴⁵ Kemble, 186.

Kemble hace entre la obra de Muchnik del año anterior es curiosa, ya que la producción de Muchnik desde 1960 en obras como *El hombre* a 1961 en obras como *Sin título (Tres figuras)* no sufrió cambios radicales ni en su abordaje plástico, ni en la temática que la ocupaba. Al mismo tiempo, la obra de Muchnik no se encontraba muy lejana a la de Deira, quien formaría parte de la Nueva Figuración, para con quien Kemble no tuvo comentarios negativos. Si la diferencia entre estos artistas no radicó en la propuesta plástica, entonces la severidad de la crítica de Kemble quizás se encuentre en el ámbito de lo social y los mecanismos de legitimación del circuito artístico. Para Kemble, Muchnik simplemente bajaba la calidad expositiva de *Otra figuración* y con Makarius fue aún más negativo sugiriendo que su obra estaba “absolutamente muerta”.¹²⁴⁶ Kemble, en tanto artista, tenía afinidad al grupo neofigurativo. Me atrevo a sugerir que, desde su lugar de enunciamiento privilegiado como crítico de arte, catalizó la percepción de sus amigos como un grupo. No parece casual que a quienes criticó ferozmente no continuaron exhibiendo con quienes luego formarían la Nueva Figuración.

Tras su participación en *Otra Figuración*, Muchnik realizó pasos similares en su carrera a aquellos que tomaron sus compañeros. Se asentó en París junto con su marido al mismo tiempo que los cuatro varones neofigurativos también vivieron en París.¹²⁴⁷ Siguiendo a Plante, unirse a la vida cultural parisina era el camino habitual para los artistas argentinos que deseaban consagrarse en el medio local.¹²⁴⁸ Por su parte, Muchnik expuso extensamente entre 1959 y 1965 en el exterior; en París tuvo seis exhibiciones en galerías y otras cinco en Bélgica, una en Dusseldorf y dos en EE.UU.¹²⁴⁹ Como tantas otras, intentó consagrarse en París ya que esa instancia le otorgaba legitimidad en el medio local.

Desde París, mantuvo vínculos epistolares con figuras de peso institucional en Buenos Aires, lo que indica que no había perdido de vista que el medio en el que quería obtener reconocimiento era el local. En 1962, le envió una carta a Hugo Parpagnoli, quien dirigía el MM, contándole su inserción en el medio parisino.

Hay muchos argentinos por estos pagos y yo suelo verme con ellos, por ejemplo Berni, Carlisky, Héctor Cattolica, el doctor Aldo Pellegrini, conversamos de las cosas argentinas y de este París que no se conquista fácilmente. Recorriendo las exposiciones he visto que hay un vuelco muy acentuado hacia la pintura figurativa

¹²⁴⁶ Kemble, 186.

¹²⁴⁷ Carolina Muchnik, “Carta a Hugo Parpagnoli”, 30 de octubre de 1962, fs. 42, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”, AMM; Pacheco, “Jorge de la Vega. Cronología biográfica”, 266.

¹²⁴⁸ Plante, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*.

¹²⁴⁹ *Salas de Arte y actos culturales Pozzi* (Buenos Aires: Pozzi, 1979).

(tipo "nueva figuración") y sólo algunas de las galerías de la "Rive Gauche" se mantienen con el informalismo. En cambio en la "Rive Droit" lo figurativo está casi exclusivamente en todos los salones. Esta tónica del arte en París me ha venido muy bien, porque si en buenos (sic) Aires yo me encontraba un poquitito "fuera de la moda", aquí en París justamente es mi clase de trabajo el que representa lo último y más actual de la pintura moderna. Esto me abrió las puertas de dos de las galerías más cotizadas, una de la "Rive Gauche" y otra de la "Rive Droit".¹²⁵⁰

En la carta, la artista primero colocó nombres de varones legitimadores en el medio artístico porteño que vivían en París. No mencionó a ninguno de los artistas con quienes había exhibido en *Otra Figuración* el año anterior, ni nombra mujeres, construyendo así un relato selectivo, masculino y legitimante. Más importante, le escribió a Parpagnoli contándole que el informalismo estaba en retirada de las galerías parisinas. Por este motivo, según Muchnik, la pintura que ella realizaba en Buenos Aires estaba en boga en la ciudad europea y gracias a eso iba a realizar allí dos exhibiciones en reconocidas galerías. Reconfiguró su bajo reconocimiento en el medio argentino ("yo me encontraba un poquitito 'fuera de la moda'") como una falta del medio local y no de su obra, ya que, en París, aún considerada el faro de la cultura, su producción era mejor recibida. De esta manera, Muchnik se promocionaba para el medio argentino y destacaba el cuerpo de obra que expuso en *Otra figuración*. Esta correspondencia en el AMM da cuenta de la inserción de Muchnik en el campo, de cómo estaba continuando su carrera como era esperable y de su comunicación con los *gatekeepers* del medio artístico para avanzar en sus objetivos profesionales.

La inserción que Muchnik tenía en el medio porteño también se evidencia en el catálogo de *Cafés de París*, exhibición que realizó en la galería Rioboo-Nueva en Buenos Aires en 1964.¹²⁵¹ Romero Brest escribió un ensayo en el que reflexionó sobre la combinación entre abstracción y figuración de esta artista "¿Personajes de cafés? (...). ¡Como si tuviera algo que ver esta supuesta figuración con la del siglo pasado y con la de cualquier otro siglo (...)!"¹²⁵² Romero Brest hacía hincapié en la particular figuración de Muchnik y la celebraba. Brindaba un contexto para su obra donde la figuración se unía con la abstracción en un lenguaje pictórico novedoso con respecto a la figuración previa a las vanguardias del siglo XX. Esta apreciación se observa en la obra *De Flore* (Ilustración 160) de esa serie. Nuevamente, figuras humanas emergen de una multitud anónima cuyos rasgos son apenas

¹²⁵⁰ Muchnik, "Carta a Hugo Parpagnoli", 30 de octubre de 1962.

¹²⁵¹ Carolina Muchnik, *Cafés de París* (Buenos Aires: Galería Rioboo Nueva, 1964).

¹²⁵² Carolina Muchnik, *Cafés de París*.

reconocibles. Romero Brest finalizó el texto con una mención hacia su propio rol legitimador con respecto a la figura de la artista, dice “nada he dicho que pueda considerarse juicio de valor sobre la pintura de Carolina Muchnik, salvo que al ocuparme de ella, reconozco su existencia”.¹²⁵³ Efectivamente, el reconocimiento de un crítico crucial en el catálogo de una muestra individual indica la relevante posición que mantuvo Muchnik en el campo, aún a mediados de la década de 1960.

La experiencia de Muchnik es ejemplar con respecto a la paradoja de la inclusión/exclusión. De los tres casos analizados, *Otra figuración* fue la exhibición que atrajo mayor éxito comercial y tuvo mayor impacto en el campo artístico. Muchnik no solo estaba completamente inserta en el medio y participó de esta famosísima exhibición, sino que siguió los pasos habituales para un artista –viajó a París, siguió exhibiendo en Buenos Aires y hasta tuvo una retrospectiva–. Sin embargo, estuvo excluida del éxito comercial desde los 60. Deira, Macció, Noé y de la Vega tuvieron una legitimación institucional de una velocidad inusitada. Exhibieron en Bonino en 1962, al año siguiente de *Otra figuración* y en la sede en Río de Janeiro de la galería Bonino donde tuvieron una importante recepción en el medio artístico carioca.¹²⁵⁴ En 1963 se consagraron con una exposición en el MNBA tras la aparente invitación de Romero Brest.¹²⁵⁵ De hecho, tuvieron varias exhibiciones en ese museo. En 1976 Jorge de la Vega tuvo una retrospectiva y en 1985 se llevó a cabo *Deira, Macció, Noé, de la Vega*.¹²⁵⁶ En 2007 hubo una retrospectiva de Ernesto Deira,¹²⁵⁷ en 2009 se mostró el envío de Luis Felipe Noé a la Bienal de Venecia,¹²⁵⁸ y en 2011 se realizó *Nueva Figuración 1961-1965*. Este veloz ascenso se tradujo en que la obra del cuarteto fue tempranamente coleccionada.¹²⁵⁹ Actualmente, la producción de principios y mediados de la década de 1960

¹²⁵³ Romero Brest en *Carolina Muchnik, Cafés de París*. De todos modos, Muchnik no tuvo una exhibición en el MNBA en 1963 como sí tuvo el cuarteto neofigurativo.

¹²⁵⁴ Jorge de la Vega y Paulo Herkenhoff, “Nueva figuración Río/Buenos Aires”, en *Jorge de la Vega: obras 1961-1971* (Buenos Aires: MALBA, 2004); Diez Fischer, “Introducción”.

¹²⁵⁵ Luis Felipe Noé, “Valoraciones y juicios”, en *Deira, Maccio, Noe, de la Vega* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991), 40.

¹²⁵⁶ En 1981 se realizó una exhibición colectiva en Fundación San Telmo y en 1991 en el Centro Cultural Recoleta. A su vez en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en 2003 se realizó una exhibición de De la Vega. Jorge de la Vega, *Jorge de la Vega: obras 1961-1971* (Buenos Aires, Argentina: MALBA, 2004).

¹²⁵⁷ Deira tuvo exhibiciones individuales en 1970 en el Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa” en Córdoba; 1982 en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” de Rosario; en 1984 en Fundación San Telmo; 1998 en el Centro Cultural Borges; 2001 en Fundación Klemm.

¹²⁵⁸ Noé tuvo exhibiciones retrospectivas en el MNBA en 1995 y 2017 y exhibió extensamente en Argentina y en el exterior, ver Luis Felipe Noé, *Luis Felipe Noé: mirada prospectiva* (Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación. Museo Nacional de Bellas Artes, 2017).

¹²⁵⁹ Mercedes Casanegra, “Jorge De La Vega”, en *De la Vega* (Buenos Aires: El Ateneo, 2003), 11.

de estos artistas alcanza importantes cifras en el mercado internacional de subastas.¹²⁶⁰ En efecto, poco después de 1961 comenzaron a conformarse sólidas carreras. No obstante, la obra de Muchnik no fue abrazada del mismo modo.¹²⁶¹

A su vez, esta artista fue excluida de los relatos canónicos de la historia del arte argentino. Ya en 1987, en su “Breve historia del arte argentino”, Damián Bayón hablaba de *Otra figuración* como una aventura de cuatro artistas varones.¹²⁶² Así, la omisión de Muchnik se volvió constante en los textos sobre *Otra figuración*. En *Escritos de Vanguardia*, se menciona la exhibición pero en una entrada sobre Noé, sin nombrar a Makarius o a Muchnik.¹²⁶³ En su ensayo, Pacheco habla de la exhibición pero sólo nombra a los cuatro varones que posteriormente fueron la Nueva Figuración; y nuevamente en un libro sobre de la Vega,¹²⁶⁴ otra vez, Muchnik solo se encuentra al final en la cronología biográfica del artista.¹²⁶⁵ Lo mismo hizo Casanegra en un volumen sobre arte argentino dedicado a la Nueva Figuración.¹²⁶⁶ Giunta tampoco menciona a Muchnik en el cuerpo del texto cuando brevemente habla de *Otra figuración* como la reaparición de la figuración en medio de las experimentaciones abstractas del informalismo;¹²⁶⁷ Muchnik solo aparece junto con Makarius en las notas al final.¹²⁶⁸ Por su parte, Longoni y Mestman colocaron a la Nueva Figuración como un momento de consolidación de la vanguardia de inicios de la década de 1960, señalaron la vertiginosa velocidad de la consagración de los cuatro artistas tanto a nivel local

¹²⁶⁰ Según Artnet, el récord de precio pagado por una obra de Noé fue en 1999 por 46.000 USD por una obra de 1964 en Christie’s Nueva York; el récord por una obra de Deira fue en 2016 en Roldán por 114.500 USD por una obra de 1965; el récord por una obra de Macció fue en 2018 por 150.000 USD por una obra de 1963 en Bonhams Los Ángeles; y el récord por De la Vega fue en el 2007 por 432.000 USD por una obra de 1964 en Sotheby’s Nueva York; consultado el 4 de diciembre, 2023.

¹²⁶¹ Al 4 de diciembre de 2023, Artnet no presenta registro alguno para Carolina Muchnik. Se pueden encontrar algunos registros de obra de Muchnik subastada en catálogos del mercado local desde los setenta con bajos precios.

¹²⁶² Damián Bayón, “Breve historia del arte argentino”, *Plástica 2*, n° 17 (1987): 38.

¹²⁶³ Katzenstein, *Escritos de vanguardia*, 61.

¹²⁶⁴ Pacheco, “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, 24; sucede nuevamente en un texto breve, Marcelo E. Pacheco, “Paradojas de la nueva figuración”, en *A tale of two worlds: experimental latin american art in dialogue with the MMK collection, 1944-1989: a joint exhibition of the MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires = Arte experimental latinoamericano en diálogo con la colección MMK, 1944-1989: una exposición conjunta entre el MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, ed. Klaus Görner, Victoria Noorthoorn, y Javier Villa (Frankfurt am Main: Bielefeld: Buenos Aires: MMK, Museum für Moderne Kunst; Kerber; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2018); Marcelo Eduardo Pacheco, “Capítulo II. Un poco de historia”, en *De la Vega* (Buenos Aires: El Ateneo, 2003), 25; Pacheco, “Jorge de la Vega. Cronología biográfica”, 266.

¹²⁶⁵ Pacheco, “Jorge de la Vega. Cronología biográfica”, 266.

¹²⁶⁶ Mercedes Casanegra, “El cuestionamiento de la pintura”, en *Nueva figuración* (Buenos Aires: Banco Velox, 2001); Casanegra, “New Figuration 1961-1965”, 76.

¹²⁶⁷ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, 131.

¹²⁶⁸ Giunta, 334.

como internacional pero no nombran a Muchnik o a Makarius como integrantes de la exhibición que da origen al grupo.¹²⁶⁹ Se construyó así una narración en la que la participación de Muchnik es una y otra vez subsumida bajo la presencia de los cuatro artistas varones de la Nueva Figuración. Las investigaciones sobre el arte de los sesenta tomaron a *Otra figuración* en algún punto de sus análisis, pero Muchnik y su particular tejido entre figuración y abstracción sólo entra –cuando consigue entrar– en una nota al pie. Es así como esta artista experimentó la paradoja de la inclusión/exclusión.

De las tres mujeres abordadas en el capítulo, Muchnik fue la única que consiguió una exhibición retrospectiva en vida. Fue en el año 1984 en el MM.¹²⁷⁰ Esto representa un reconocimiento significativo que echa por tierra la idea de que no continuó interviniendo en el medio local luego de *Otra figuración*. La prensa la anunciaba con tono celebratorio y con ansias de un cambio de época: “Una mujer, Carolina Muchnik, ha inaugurado con su exposición lo que podría llamarse el Museo de Arte Moderno de la nueva era, la democrática”.¹²⁷¹ Parecía que la reciente primavera de la democracia traería una sociedad más igualitaria en términos de género para el mundo del arte. Lamentablemente, esta retrospectiva fue la última exhibición individual de Muchnik en un museo.¹²⁷²

¹²⁶⁹ Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68' argentino* (Buenos Aires: Eudeba, 2008), 56.

¹²⁷⁰ Carolina Muchnik; “Invitación municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires” (Secretaría de Cultura, Museo de Arte Moderno, 1984), fs. 3, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”, AMM.

¹²⁷¹ “El alma de los grandes”, *Revista siete días*, 16 de mayo de 1984, fs. 50, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”, AMM.

¹²⁷² En 1990 el MM realizó la exhibición “género: femenino, profesión: artista plástica” en el marco del 8 de marzo, día de la mujer. En esta exhibición se exhibió una obra de Muchnik entre las casi 50 artistas exhibidas, ver Pérez Suarez, *Género: femenino, profesión: artista plástica*.

Silvia Torras en *Arte Destructivo*

Entre el 20 y el 30 de noviembre de 1961 se llevó a cabo en la galería Lirolay *Arte destructivo*.¹²⁷³ Fue una exhibición que interrogó los límites de las prácticas artísticas y el dispositivo de la exposición y que proponía incorporar la destrucción al proceso artístico resultando en producciones innovadoras de las que participaron siete artistas: Silvia Torras; Kenneth Kemble, quien fue la pareja de Torras entre 1956 y 1963; Enrique Barilari; Jorge López Anaya (quien había estado en *¿Qué cosa es el coso?*); Jorge Roiger; Antonio Seguí (esposo de Graciela Martínez) y Luis Alberto Wells.¹²⁷⁴ Torras fue la única mujer con obra plástica en *Arte destructivo*. Se exhibieron varios objetos con claros signos de intervenciones violentas, como paraguas rotos colgando del techo, una bañera goteando pintura que parecía sangre, un sillón desaliñado, ataúdes colocados en una pared y un panel compuesto por muñecas rotas. Aunque Torras no tituló su modesta pero potente intervención en *Arte destructivo*, este trabajo la llama *Las muñecas de la ira*. En esta sección se sostiene que Torras experimentó la paradoja de la inclusión/exclusión ya que estuvo plenamente inserta en el medio artístico cuando participó en *Arte destructivo* pero fue desplazada en las narraciones de la historia del arte.

Arte destructivo ocupa un lugar fundamental en la historia del arte argentino del siglo XX. Fue una exhibición crucial en el desarrollo de las experimentaciones artísticas de los años 60 en tanto se acercaba al happening y la instalación y se trataba de una experiencia corporal y multisensorial. Fue continuamente recuperada como precursora de operaciones artísticas sucedidas a lo largo de esa década.¹²⁷⁵ Ya en 1967 Masotta, nombró a *Arte destructivo* como un antecedente de los happenings y mencionó a Torras.¹²⁷⁶ De manera similar, para Giunta esta exhibición, donde se introducían el desecho junto con la destrucción, fue “uno de los caminos por los cuales los ensamblajes evolucionaron hacia los environments y los happenings”,¹²⁷⁷ en este sentido, la autora entiende que trastocó el paradigma modernista, abriendo la puerta a los lenguajes contemporáneos. Por su lado,

¹²⁷³ *Arte Destructivo* (Buenos Aires: Lirolay, 1961).

¹²⁷⁴ Jorge Lopez Anaya escribió que Olga López participó de *Arte Destructivo* pero su nombre no aparece en el catálogo ni en ninguna de las reseñas consultadas, ver Lopez Anaya, *La vanguardia informalista*, 88; Jorge Lopez Anaya, “Dossier: Informalismo en Argentina. Arte destructivo”, accedido 28 de diciembre de 2022, http://cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/6_destructivo_i.php.

¹²⁷⁵ Aparece en la cronología del informalismo en un catálogo sobre arte venezolano, ver Mari Carmen Ramírez, *Contesting Modernity: Informalism in Venezuela, 1955-1975* (Houston, Texas: Museum of Fine Arts Houston, 2018); Cullen, *Arte [No Es Igual a] Vida*.

¹²⁷⁶ Oscar Masotta, *Happenings* (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967), 14.

¹²⁷⁷ Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, 139.

Longoni y Mestman consideraron a *Arte destructivo* como un hito en la producción artística argentina y la colocaron como parte del primer ciclo de experiencias de vanguardia de la década de 1960.¹²⁷⁸ Entendieron a esta exhibición como el quiebre con la producción plástica anterior y los cánones del momento.¹²⁷⁹ Es así que *Arte destructivo* ha sido considerada una experiencia artística singular e influyente en el panorama de cambios artísticos de la década de 1960.

A su vez, fue incluida en narraciones globales en torno a la destrucción y al arte y la política durante los sesenta; como fue el caso del “Destruction In Art Symposium” en Londres en 1966.¹²⁸⁰ Organizado por el sobreviviente de la Shoá y artista Gustav Metzger y el poeta John Sharkey, fue un evento de varios días que reunió a un importante número de artistas que trabajaban la destrucción en el arte. Fue seguido por un evento similar en Nueva York dos años después. Metzger invitó a Marta Minujín que no formó parte del proyecto argentino pero que para ese entonces había realizado *La destrucción* en París que consistía en que el público mirara cómo se quemaban sus obras escultóricas (Ilustración 169).¹²⁸¹ Luis Alberto Wells fue representante de *Arte Destructivo* en DIAS en Londres; donde se leyeron documentos sobre la exhibición y un texto de Minujín.¹²⁸² Así, desde los años 60, *Arte destructivo* ha estado en diálogo con las experiencias artísticas globales contemporáneas de destrucción y violencia en el arte.

Más recientemente, fue incluida en proyectos curatoriales que revisaron temas de destrucción artística del siglo XX, como *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949--1962*¹²⁸³ y *Damage Control: Art and Destruction since 1950*¹²⁸⁴. *Arte destructivo* ha sido enmarcada como el inicio de un continuum en la relación entre arte y violencia política en América Latina durante la década de 1960, como muestra su inclusión en la exhibición *Archeologies of Destruction, 1958-2014*¹²⁸⁵ y en textos de historia del arte locales.¹²⁸⁶ Sin

¹²⁷⁸ El segundo ciclo sería el de las experiencias de finales de la década.

¹²⁷⁹ Longoni y Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68' argentino*, 56.

¹²⁸⁰ Kristine Stiles, “Survival Ethos and Arte Destructivo Discourse 14 2 (1992)”, *Discourse* 14, n° 2 (1992); Kristine Stiles, “Synopsis of The Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance”, *The Act* 1, n° 2 (1987); Kristine Stiles, “The Story of the Destruction in Art Symposium and the ‘DIAS Affect’”, en *Gustav Metzger: History History* (Vienna: Generali Foundation, 2005).

¹²⁸¹ Metzger Gustav, “Carta de invitación a Marta Minujin para el Destruction in Art Symposium”, 20 de julio de 1966, Archivo Especial Marta Minujín, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.

¹²⁸² Lopez Anaya, *La vanguardia informalista*, 99; Stiles, “The Story of the Destruction in Art Symposium and the ‘DIAS Affect’”, 48.

¹²⁸³ En el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago en el 2013.

¹²⁸⁴ En el Museo Hirschhorn en 2013.

¹²⁸⁵ En la Cantor Fitzgerald Gallery, Haverford College, Estados Unidos.

dudas ha sido leída, estudiada y curada bajo una serie de perspectivas tanto en relación a los cambios artísticos como en relación a lo político y lo social. De este modo, se entiende que Silvia Torras participó de una exhibición fundamental de la década de 1960; no obstante, casi no ha habido estudios sobre su obra en ella.

Torras ya estaba actuando en el medio porteño para cuando fue parte de esa exhibición. Nació en Barcelona en 1936, pero ese año, en el contexto de la Guerra Civil Española, su familia migró a Argentina.¹²⁸⁷ Estudió en la Escuela Preparatoria Manuel Belgrano y la Escuela Superior Prilidiano Pueyrredón.¹²⁸⁸ Realizó pinturas de gran formato y exhibió en espacios clave de la escena artística en Buenos Aires en el corto período de tres años en el que estuvo activa en el medio local, entre 1960 y 1963. Se insertó en la escena a través de su formación en arte y luego participando en salones y en galerías comerciales donde mostró sus pinturas informalistas de gran formato. Cuando expuso en *Arte destructivo*, ya era una artista profesional.

Aunque en *Arte Destructivo* Torras se involucró con objetos encontrados, su producción de la época se enmarca en el informalismo. Produjo pinturas abstractas, no figurativas, de gran formato, a base de óleo que, en su ejecución, combinaron investigaciones cromáticas y un fuerte componente gestual. El MNBA posee una obra de estas características en su acervo desde 2013 (Ilustración 161), la composición enfatiza el eje diagonal del lienzo construido a partir del uso del color yendo de un color claro pasando por los celestes verdes, el azul hasta casi el negro. Por su parte, el MM posee dos obras de Torras en su acervo que, cromáticamente, son más variadas (Ilustración 162, Ilustración 163). De hecho, la única de las tres que tiene título es *Rojo y azul*, nombrada por los colores que en ella sobresalen. Las tres obras contienen pinceladas gestuales y configuran abstracciones cercanas a lo orgánico con formas que no se llegan a concluir. Por su gran tamaño, este cuerpo de obras, con las

¹²⁸⁶ Giunta, “Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew. Arte y política. Mercados y violencia”; Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014), 23; Amigo, 1961, 99–103; Marcos Cabobianco, “La destrucción contra la violencia: tácticas destructivas para representar la violencia en el arte (1955-1970)”, en *A tale of two worlds: experimental latin american art in dialogue with the MMK collection, 1944-1989: a joint exhibition of the MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires = Arte experimental latinoamericano en diálogo con la colección MMK, 1944-1989: una exposición conjunta entre el MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, ed. Klaus Görner, Victoria Noorthoorn, y Javier Villa (Frankfurt am Main: Bielefeld: Buenos Aires: MMK, Museum für Moderne Kunst; Kerber; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2018), 133.

¹²⁸⁷ *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella*, 1963; por un estudio sobre este fenómeno migratorio, ver Bárbara Ortuño Martínez, *Hacia el hondo bajo fondo ... : inmigrantes y exiliados en Buenos Aires tras la Guerra Civil española* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2018).

¹²⁸⁸ *Silvia Torras* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1961).

amplias superficies pintadas, despampana a quienes las enfrentan. En línea con las experimentaciones informalistas, las grandes pinceladas gestuales indican su presencia, lejos están de una pintura sin marcas de autoría como aquella de la abstracción de corte geométrico de los 40. Estas obras son representativas de la producción de la artista.

Participó de premios y salones populares de la época. En 1960 estuvo en el 6to salón de Arte Nuevo.¹²⁸⁹ En 1961, participó del Premio Ver y Estimar y lo haría en tres ocasiones consecutivas,¹²⁹⁰ organizado por la Asociación Ver y Estimar. En 1962 recibió una Mención de Honor,¹²⁹¹ y el catálogo de la exposición colectiva del premio de 1963 reproducía una obra suya (Ilustración 164).¹²⁹² En 1962 obtuvo una mención en el 4to salón ACA donde, en 1958, Yente había ganado el primer premio.¹²⁹³ Y en 1963 fue finalista del premio Di Tella con una de sus pinturas de gran formato; el jurado le otorgó el premio a Noé.¹²⁹⁴ La amplia presencia de Torras en estos certámenes da cuenta de su insistente actuación en el circuito artístico.

Además de participar en exposiciones con jurado, Torras realizó exhibiciones individuales en importantes galerías comerciales. En 1960 estuvo en dos ocasiones en Lirolay, primero de forma individual en junio y en diciembre en *14 pintores de la nueva generación* en la cual la única otra mujer fue Olga López.¹²⁹⁵ En 1960 y 1961 exhibió en Peuser.¹²⁹⁶ La fotografía reproducida en ese catálogo la retrata como una artista en plena creación: está rodeada de pinturas y sostiene un pincel mientras mira directamente a la cámara (Ilustración 165). Emanaba la apariencia de una artista confiada, más que de una mujer joven y femenina que intenta preservar esa apariencia; de este modo, construye la imagen de artista seria. En 1962, estuvo en la exposición *El hombre antes del hombre* donde, entre otros, participó Noemí Di Benedetto.¹²⁹⁷ De hecho, Cordova Iturburu destacó en su reseña de *Arte destructivo* que los artistas eran “perfectamente conocidos” señalando el lugar de reconocimiento que Torras gozaba en el medio local.¹²⁹⁸ Si bien el nombre de la artista es

¹²⁸⁹ *6to Salón de Arte Nuevo* (Buenos Aires: Museo Sívori, 1960), Record ID 743085, ICAA.

¹²⁹⁰ *Premio de honor Ver y Estimar*, 1961; Torras fue finalista en la primera y segunda ronda de votaciones del jurado, ver “Actas de la Asociación Ver y Estimar, Centro de Estudios Espigas”.

¹²⁹¹ Ver reseña biográfica de Torras, *Premio Ver y Estimar* (Buenos Aires, 1963).

¹²⁹² *Premio Ver y Estimar*.

¹²⁹³ *4to Salón ACA* (Buenos Aires, 1962).

¹²⁹⁴ *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella*.

¹²⁹⁵ *14 pintores de la nueva generación* (Buenos Aires: Galería Lirolay, 1960); *Love Story Silvia Torras y Kenneth Kemble 1956-1963*, 1979.

¹²⁹⁶ *Love Story Silvia Torras y Kenneth Kemble 1956-1963; Silvia Torras*.

¹²⁹⁷ *El hombre antes del hombre*.

¹²⁹⁸ Cayetano Córdova Iturburu, “Artistas y exposiciones: La singular exposición de Arte Destructivo”, *El Mundo*, 1960, Record ID 741619, ICAA.

actualmente una referencia poco conocida, una mirada más cercana a los principales espacios de la época revela que era una participante activa del circuito.

Arte destructivo, además de ser una exhibición, fue la culminación de un trabajo colectivo realizado a lo largo de meses. Un grupo de artistas juntaron objetos, los intervinieron mediante procesos destructivos y los mostraron en Lirolay. En una visita a *Arte destructivo*, al ingresar a la galería se podía escuchar una grabación realizada para la ocasión a partir de sonidos, entre los que había fragmentos de discursos, ruidos e instrumentos con distorsiones. Este elemento basado en el sonido proporcionó a la exhibición un componente extravisual que colaboró con la sensación de inmersión.¹²⁹⁹ Al mismo tiempo que Torras, fueron excluidas de las narraciones de *Arte destructivo* las mujeres que participaron en el componente sonoro de la exhibición. En el catálogo, Kemble indicó que Juan Duprat, Eduardo Larre, Edgardo Fiore, David Santana, la bailarina Graciela Martínez,¹³⁰⁰ Felicitas Rueda Zavalía e Isabel Tiscornia colaboraron en él.¹³⁰¹ Es decir, hubo otras mujeres además de Torras en el proceso creativo de la exhibición y sus nombres han quedado borrados aun cuando el componente sonoro fue crucial en la contundencia de la propuesta y en la experiencia multisensorial. Como parte del espíritu colectivo de la exposición, las obras de arte no fueron identificadas por los nombres de sus autores. Pero, gracias a lo recopilado por Lauría y Giunta a finales de los 90, se sabe que Kemble fue el autor de las piezas el sillón, los tres ataúdes y la fuente con cabeza; Seguí, de la bañera; Barilari, una chapa; Wells, las cabezas con cera derretida; Roiger, unas fotografías; López Anaya, el paraguas; y Torras, las muñecas destruidas.¹³⁰²

En medio de la constelación de objetos destruidos, muchos de ellos de gran tamaño e impacto, resulta importante destacar que la intervención de Torras en *Arte Destructivo* fue de dimensiones más íntimas. La pequeña obra contrasta con sus pinturas, normalmente lienzos de gran tamaño. La artista eligió presentar un grupo de muñecas maltrechas, visiblemente

¹²⁹⁹ Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, 64.

¹³⁰⁰ Graciela Martínez estuvo activa en la escena de la danza. En 1963 junto con Marilú Marini y Ana Kamien realizó Danza actual y luego en París formó parte de un trío junto con Teresa Trujillo y Annick Maucouvert, ver Fajardo-Hill y Giunta, *Radical Women*, 332.

¹³⁰¹ Kenneth Kemble, "Arte destructivo", en *Arte Destructivo* (Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961).

¹³⁰² Adriana Lauría, "Confrontación y tradición pictórica", en *Kenneth Kemble. La gran ruptura 1956-1963* (Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2000), 131; Giunta, "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew. Arte y política. Mercados y violencia", 4; Andrea Giunta, "Historia oral e historia del arte. El caso de "Arte destructivo"", *Estudios e investigaciones 7* (1997): 88. Agradezco a la Biblioteca del Instituto Payró por la digitalización de este artículo en 2020.

desmembradas y violentadas.¹³⁰³ En una fotografía que registró esa exhibición se observa que sobre una superficie negra había cuatro muñecas (Ilustración 166). La primera llevaba un vestido, no tenía pies ni cabellos y portaba un agujero en la cabeza. La segunda era únicamente la cabeza de una muñeca sin el resto del cuerpo. La tercera muñeca no estaba vestida, estaba dispuesta al revés del resto, no tenía cabeza, tenía un pie levantado y claramente cortado. La cuarta y última, carecía de un pie, de una pierna, de una mano, no llevaba prendas, y la superficie estaba afectada por quemaduras. Esta inquietante obra alteraba objetos de uso cotidiano vinculados a la infancia suscitando así una imagen siniestra.

Torras seleccionó muñecas, objetos con una importante carga simbólica. Constituyen el ejemplo paradigmático del juguete en la socialización temprana de las niñas; eran los primeros juguetes entregados a ellas y a través de los cuales se les imbuían los ideales de maternidad obligatoria. Ya Beauvoir en *El segundo sexo* describió este uso de las muñecas para las niñas.¹³⁰⁴ Ahí la filósofa francesa encontró uno de los más claros ejemplos para ilustrar cómo a las niñas, desde la más tierna infancia, se les imponían ciertos roles sociales. Quizás Torras tuvo acceso a la lectura de las ideas de Beauvoir o quizás llevó a cabo su propia interpretación. La elección del objeto a intervenir por parte de Torras es probablemente la que menos estuvo librada al azar de todo el conjunto de *Arte destructivo*. De todos los objetos posibles por destruir, la artista eligió muñecas, quizás con el afán de intentar destruir, gestualmente, esa estricta socialización para las niñas. Aquí yace el potencial crítico de *Las muñecas de la ira* que ha pasado desapercibido en las narraciones de la historia del arte sin perspectiva de género.

A la elección de muñecas se le suma la dimensión destructiva, al fin y al cabo, era el componente fundamental de la exhibición. Los artistas que participaron de *Arte destructivo* entre otros procesos balearon, golpearon, derritieron con fuego, tajearon y golpearon objetos. Aldo Pellegrini aludió en el catálogo de la exhibición que la elección de un objeto se podía considerar en tanto un símbolo de una cultura que necesita ser destruida. El texto mencionaba explícitamente a la niñez. “Destruir un objeto feo, monstruoso, sin sentido o falso, significa destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una religión sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados”.¹³⁰⁵ Pellegrini justificó que les artistas efectuaran una operación de destrucción tanto literal como

¹³⁰³ Lauría, “Confrontación y tradición pictórica”, 131; Giunta, “Historia oral e historia del arte. El caso de “Arte destructivo””.

¹³⁰⁴ de Beauvoir, *El segundo sexo*, 207, 218.

¹³⁰⁵ Aldo Pellegrini, “Fundamentos de una estética de la destrucción”, en *Arte Destructivo* (Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961).

simbólica. Si bien escribía desde la generalidad, la única obra que abordaba un objeto relacionado con la niñez era la intervención de Torras por lo que probablemente aludía a *Las muñecas de la ira*. Posiblemente, la artista haya sacado las muñecas de “la quema”, el mismo lugar de donde se seleccionaron otros objetos,¹³⁰⁶ y que las haya cortado, quemado y golpeado, todas acciones que requieren ejercer una cierta violencia contra el objeto. Sus acciones fueron entonces dirigidas hacia ese elemento en particular, un objeto casi obligado para el juego para las niñas y casi prohibido para los niños. Aunque el proceso creativo de todas las obras de *Arte Destructivo* podría haber sido similar en todos los casos, adquiere una connotación diferente para Torras como mujer. Cuando se une objeto y acción, es decir, muñecas y destrucción, se lee en la obra de Torras una crítica hacia el rol adjudicado a las mujeres.

Su intervención cobra sentido al unir el objeto elegido y el proceso destructivo con el género de la artista. Torras ejerció contra las muñecas actos destructivos asociados a la ira. Quizás sea preciso enunciar que la ira suele ser percibida como violencia.¹³⁰⁷ Eso se debe a que las emociones están social y culturalmente construidas, es decir, hay reglas y normas que rigen las experiencias aceptables de las emociones en cada sociedad.¹³⁰⁸ Por este motivo las emociones se encuentran también generizadas, en particular, la ira ha sido codificada como apropiada para aquellas personas leídas como varones, especialmente para aquellos de élites, y como inadecuada para las mujeres.¹³⁰⁹ Ha sido vinculada al ejercicio del poder y, en tanto el poder le pertenecía a los varones, la ira no era apropiada para las mujeres debido a que podría empoderarlas. En consecuencia, las mujeres han sido socializadas para dominar y expresar todas las emociones excepto la ira y para no ser violentas.¹³¹⁰ En cambio, el ejercicio de la violencia constituye un aspecto crucial de la experiencia de socialización de los varones.¹³¹¹ Los usos de la ira y la violencia por parte de las mujeres han sido ampliamente desarrollados

¹³⁰⁶ Giunta, “Historia oral e historia del arte. El caso de “Arte destructivo””, 82.

¹³⁰⁷ Terry L. Allison y Renee R. Curry, “Introduction: Invitation to Rage”, en *States of Rage: On Cultural Emotion and Social Change* (New York: NYU Press, 1996), 2.

¹³⁰⁸ Barbara H. Rosenwein, “Problems and Methods in the History of Emotions”, *Passions in Context I* (2010): 9–10.

¹³⁰⁹ Ute Frevert, *Emotions in history. Lost and found* (Budapest: Central European University Press, 2011), 11, 88–90, 92, 95.

¹³¹⁰ Es en particular curioso que este libro comienza con la reflexión de la autora de cómo su madre le indicó que era una niña con mucha ira porque golpeaba su muñeca. Barbara H. Rosenwein, *Anger. The Conflicted History of an Emotion* (New Haven: Yale University Press, 2020), 87.

¹³¹¹ Se encuentra muy desarrollado el campo del estudio de la violencia, los varones y las masculinidades. Para algunos análisis locales, ver Luciano Fabbri, ed., *La masculinidad incomodada* (Rosario: Homo Sapiens, 2021); José J. Maristany y Jorge Luis Peralta, eds., *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina* (La Plata: EDULP, 2017).

por los feminismos, autoras como Audre Lorde han reflexionado sobre la cualidad de la ira en las mujeres (Lorde está pensando en las mujeres negras en especial). “Cada mujer tiene un arsenal bien cargado de ira potencialmente útil contra esas opresiones, personales e institucionales que generaron esa ira”.¹³¹² Para la escritora, la ira es una respuesta casi automática de las mujeres hacia las opresiones a las que son sometidas, ira que no siempre posee un objeto ante el cual expresarse. Cuando se le presentó la oportunidad de ejercer su ira dentro de un entorno artístico, Torras se propuso destruir un objeto íntimamente ligado a las mujeres y niñas; la artista tenía en su arsenal experiencias formativas que supo transformar en su obra. La atención a estas ideas en torno a las emociones y el género otorga un nuevo sentido a la obra. Destruir algo con violencia no tiene el mismo significado cuando lo hace un hombre o una mujer; por tanto, la lectura de la obra de Torras debe tener en cuenta su género y sus implicaciones. Las mujeres que ejercen violencia debido a la ira se interpretan como actos que desafían a la sociedad. *Las Muñecas de la ira* surgieron en un espacio de insatisfacción con el mundo; sin embargo, su particular desafío al género pasó desapercibido para la historia del arte canónico.

La reciente recuperación de la obra de esta artista se enmarca, además de dentro de la historia del arte feminista, dentro del proceso argentino y latinoamericano que desde 2015, con el movimiento de “Ni una menos”, generó un fuerte interés en conocer la labor de las mujeres del pasado. En 2019 se realizó una exhibición de pinturas de Silvia Torras en el Museo Sívori bajo la dirección de Teresa Riccardi con la curaduría de Florencia Qualina que devolvió centralidad a su figura, mientras que en 2022 se expusieron algunas obras en uno de los edificios de NYU con obra de Torras y de Kemble.¹³¹³ Lamentablemente, en ninguno de los casos se editó un catálogo en formato libro. A pesar de estos esfuerzos, la experiencia paradójica de la inclusión/exclusión en el caso de Torras sucedió desde cuando se llevó a cabo la exhibición. La reseña de *Arte destructivo* en el diario *Buenos Aires Herald*, publicado en inglés, llevaba como subtítulo que siete argentines “destrozaban su camino a la creatividad” y anunciaba que el periodista Robert Cox visitó la galería para ver a los artistas “Kemble,

¹³¹² “Every woman has a well-stocked arsenal of anger potentially useful against those oppressions, personal and institutional, which brought that anger into being” Audre Lorde, “The Uses of Anger”, *Women Studies’ Quarterly* 9, n° 3 (1981): 8; por una lectura de la ira en la experiencia de las mujeres trans, ver Susan Stryker, “My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix”, *GLQ* 1 (1994); por un acercamiento local y popular, ver Malena Pichot, “Solidaridad mafiosa | Enojate hermana”, Pagina 12, de diciembre de 2017, <https://www.pagina12.com.ar/81092-solidaridad-mafiosa>.

¹³¹³ En una exhibición sobre Marta Minujín, tuvo un lugar especial *Arte Destructivo*, ver de Lacaze Mohrmann, *Born of Informalismo: Marta Minujín and the Nascent Body of Performance*.

Barilari, López Anaya, Roiger, Seguí and Wells” (Ilustración 167).¹³¹⁴ El subtítulo daba a entender que eran siete artistas pero sólo se nombraron seis: los seis artistas varones, incluso cuando en dos de las cuatro fotografías reproducidas junto al artículo aparecía Torras (que a su vez, era pareja de Kemble quien trabajaba en el diario). A lo largo de todo el texto, que ocupó una página entera, el diario no nombró a la artista. La reseña en la prensa auguraba el olvido en el que entró la participación de Torras en *Arte destructivo*.

Su exclusión estuvo cruzada por el fin de su relación con un artista clave en el medio: Kenneth Kemble. La pareja se formó en 1956 y se disolvió en 1963. La duración de esta pareja fue la instancia conclusiva de un período de producción artística sumamente prolífico para ambas. Tras la separación, Torras se asentó en México donde falleció en 1970, menos de diez años después de *Arte destructivo*.¹³¹⁵ La separación supuso el fin de la participación de Torras en el escenario artístico local. El hecho de que ya no estuviera activa ni presente en Buenos Aires y que no se actuara en representación de su obra para promoverla hizo que apenas circulara después de 1963.¹³¹⁶ En cambio, Kemble vivió hasta 1998, logró construir una exitosa carrera como artista en Argentina y en el exterior. Sin duda, la prematura muerte de Torras complicó su reconocimiento en las décadas posteriores a su muerte.

La exclusión de Torras de las narraciones de *Arte destructivo* se dio a la par del protagonismo del rol de Kemble en el marco de la autoría colectiva del proyecto. El impulso para la producción colectiva, casi anónima, contribuyó a que no se conociera qué obra había realizado Torras. Aunque el proyecto planteaba una autoría colectiva, desde el mismo catálogo, Kemble estableció que *Arte destructivo* surgió de

una idea que se me ocurrió hace poco más de un año (...) se me ocurrió que sería interesante canalizar esta tendencia destructiva del hombre (...) se me ocurrió pensar en qué pasaría si un grupo de artistas se dedicasen a destruir, a romper objetos u obras de arte.¹³¹⁷

Kemble se arrogaba así la autoría intelectual y organizativa del proyecto desde el texto que lo daba a conocer. Construyó discursivamente su protagonismo en este proyecto colectivo desde el momento de la exhibición.

¹³¹⁴ Robert Cox, “Destruction is new art form”, *Buenos Aires Herald*, 27 de noviembre de 1961, Record ID 741863, ICAA.

¹³¹⁵ Florencia Qualina, *Silvia Torras, Resplandor 1960-1963* (Buenos Aires: Museo Sívori, 2019).

¹³¹⁶ Posiblemente con la excepción de *Love Story Silvia Torras y Kenneth Kemble 1956-1963*, el libro de Perazzo, *El grupo informalista argentino*; y una exhibición en homenaje a Alberto Greco del Museo Moderno, ver “Lista de obras, exposición ‘La importancia de ser informalista’ - Homenaje a Alberto Greco”, 1990, AMM.

¹³¹⁷ Kemble, “Arte destructivo”.

Su protagonismo ha persistido en las narraciones de la historia del arte. Pacheco analizó la exhibición como un evento crucial en el giro en la producción artística en Argentina entre finales de la década de 1950 e inicios de la siguiente; pero al mismo tiempo que advirtió que *Arte destructivo* intentó ser una obra colectiva, la consideró como si únicamente hubiese sido obra de Kemble.¹³¹⁸ Este énfasis en condensar esta experiencia en Kemble también se puede encontrar en el texto “El cuestionamiento de la pintura” de Casanegra y en *Vanguardia, internacionalismo y política* de Giunta.¹³¹⁹ El rol protagónico de este artista en los textos fundamentales de los estudios sobre el arte de los 60, significó, como sucedió con *Archeologies of Destruction*, ubicarlo como autor principal de *Arte destructivo*.¹³²⁰ Su apabullante protagonismo y su posterior carrera en el medio contribuyeron a la exclusión de Torras de *Arte destructivo*.

La paradoja de la inclusión/exclusión resulta escandalosa debido al rol central que Torras tenía en el campo a inicios de los sesenta y a la abundante bibliografía que trató a *Arte destructivo*. Su gesto destructivo en *Las muñecas de la ira* fue desatendido. La artista allí seleccionó muñecas y con su accionar sobre ellas realizó una crítica a la sociedad y en especial a las formas de socializar de las niñas y los roles asignados a quienes son consideradas mujeres. En lugar de utilizar su propio cuerpo como lugar de experimentación – una indagación central de las artistas en los años siguientes—¹³²¹ Torras enmarcó su ira hacia la subordinación de las mujeres a través del uso de muñecas de juguete. Estuvo plenamente activa en la escena del arte, exhibiendo en galerías comerciales prestigiosas, participando de importantes premios y realizó una de las experimentaciones más radicales de inicios de la década de 1960. No obstante, permaneció hasta recientemente desaparecida de la consideración de disciplina.

Para recapitular, en cuanto a lo que nos sugiere atender a las intervenciones de Zilzer en *¿Qué cosa es el coso?*, Torras en *Arte destructivo* y de Muchnik en *Otra figuración*; por un lado, las tres exhibiciones han sido consideradas cruciales en relación con las experimentaciones de la década de 1960. En menor o mayor medida, dan cuenta de cambios en las formas de pensar y producir arte y forman parte de los estudios sobre arte argentino del

¹³¹⁸ Pacheco, “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”, 21–22.

¹³¹⁹ Casanegra, “El cuestionamiento de la pintura”, 18; Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*, 139.

¹³²⁰ *Arqueologías de Destrucción, 1958-2014*.

¹³²¹ Por una discusión de los cambios de la iconografía del cuerpo fomentados por las mujeres artistas, ver Fajardo-Hill y Giunta, *Radical Women*.

siglo XX. En este sentido, el capítulo complejizó cómo se entiende a este momento informalista y estas exhibiciones míticas. Por otro lado, al rescatar del olvido la producción de las tres artistas que participaron de las mencionadas exhibiciones, Zilzer, Muchnik y Torras, se vuelve evidente que las lecturas sobre sus obras fueron obturadas. Muchnik desarrolló una nueva figuración atormentada por los horrores de la guerra, Torras pudo cristalizar la ira de las mujeres previo a la conformación del movimiento de mujeres, y las prácticas artísticas de Zilzer fueron tan radicales y escurridizas como su propia vida. El capítulo, entonces, logra ubicar a estas mujeres como partícipes de estos hitos expositivos.

A su vez, atender la producción de estas artistas permite una revisión historiográfica que demuestra cómo fueron borradas sus contribuciones y el contexto en el cual se dieron estas exhibiciones ya que estas mujeres estaban insertas en el medio, produciendo y exhibiendo. Al estudiar la crítica del momento y las formas en las que aparecen y desaparecen de las narraciones del arte, se comprende que el canon no se construyó en base a criterios objetivos de originalidad, innovación y talento, sino a historias personales, contextos políticos desfavorables y olvidos.

Conclusiones

Narrar, con suerte, para regar los brotes de sentidos
en los que cobijar nuestras existencias,
para darle lugar a nuestros contratiempos,
para inscribir los fugaces tartamudeos de otros mundos.¹³²²

Vir Cano

El 6 de junio de 1963, Marta Minujín convocó a una multitud para presenciar su obra *La destrucción* en el Impasse Ronsin de París. Con una sonrisa pícaro, delante de las cenizas y las flamas, una fotografía muestra la instantánea de un momento cuando las mujeres fueron protagonistas del arte moderno y tuvieron, aún si fugaz, acceso al éxito (Ilustración 169). El fuego consumía sus obras realizadas en la ciudad francesa, mientras la artista finalizaba un modo de entender la abstracción inaugurando lenguajes contemporáneos que perduran hasta el presente. De cierto modo, la tesis también versó sobre creaciones y destrucciones; de destrucciones creativas como la de Yente con Juan Del Prete y de obliteraciones del canon como las de Silvia Torras, Carolina Muchnik, Noemí Di Benedetto, y Vera Zilzer.

A lo largo de los capítulos de la presente tesis doctoral, se abordó al arte abstracto argentino en el período entre 1937 y 1963, atendiendo a las imbricaciones que el género y la sexualidad tuvieron en las posibilidades de producción de los artistas, los discursos generados y las lecturas de las obras. Este marco temporal implicó evaluar cambios y permanencias en el reconocimiento, la circulación y la consagración de los artistas. También se acercó a momentos de la historia de la abstracción donde se perfilaron disidencias al canon y al sistema sexo-género. En este sentido, se habló de abstracciones disidentes en forma amplia.

Uno de los principales ejes de análisis fue la sexualidad. Ya desde el primer capítulo que se aproximó las masculinidades de los varones de los 40 resultó fundamental atender a la heteronorma. Por un lado, la escena presentó una clara homosocialidad entre varones y, en función del análisis de tres de ellos, Tomás Maldonado, Gyula Kosice y Raúl Lozza, se encontró una intensa demostración de heterosexualidad. Dichas prácticas fueron una estrategia para encarar la sospecha que investía al arte abstracto de un carácter asociado a la homosexualidad y la amoralidad. Esta premisa se observó en los discursos del controvertido Oscar Ivanissevich, quien declaró al arte abstracto como amoral, un término que en los 40, de forma codificada, aludía a lo que hoy entenderíamos como varones gay.

¹³²² Cano, *Borrador para un abecedario del desacato*, 48.

Entrando en la década de 1950, se constituyeron redes de socialidad queer en Buenos Aires que se expusieron mediante la figura de Alberto Greco. El artista había intentado un acercamiento a las artes plásticas, pero comenzó la década publicando un libro de poemas. Su círculo social trataba de jóvenes interesados en la literatura como María Elena Walsh y Sara Reboul, expandiéndose hacia la escena literaria, que contuvo figuras como Manuel Mujica Lainez, Héctor Bianciotti y Ernesto Sábato, y hacia el existencialismo como Carlos Correas, Oscar Masotta y Juan José Sebreli. Una de las mujeres parte de esta socialidad fue Mane Bernardo que tuvo como pareja a Sarah Bianchi, dando cuenta así de las escurridizas vidas lésbicas que existieron en las escenas del arte. Como artista, Bernardo presentó momentos figurativos y no figurativos, así como una potente imagen pública que fue analizada en el cuarto capítulo. En los 50, Greco realizó varios viajes al exterior, que se reconceptualizaron como séxodos, y donde el artista se reconfiguró como artista plástico y homosexual. Teniendo en cuenta esta transformación, se leyó la serie *Pinturas negras* como un cuerpo de obras monocromas donde exploró su subjetividad disidente a la heteronorma.

Otro de los principales ejes de análisis fue el género. La tesis se acercó tanto al estudio de las mujeres como al de los varones. En cuanto a las masculinidades, se emprendió un análisis de las vanguardias del 40. Se examinó el discurso de los textos publicados en *Arturo*, *Arte Madí Universal*, *Perceptismo* y las publicaciones de la AACI, se dio cuenta de que los artistas varones proyectaron una obra abstracta, científica, no figurativa y pura. Se detectó que concebían al arte como masculino y ejecutado por varones, donde ellos se pensaron como los productores ideales de las obras. El ejemplo más claro es el del poema de Edgar Bayley en *Arturo*: el autor unió belleza pictórica con el fluido de un varón cis, ubicando al cuerpo del artista como modélico para llevar a cabo el proyecto invencionista.

Además del discurso, se examinaron las prácticas de masculinidad. A partir del esquema de jerarquía de masculinidades de Raewyn Connell que permite dimensionar las relaciones entre varones, se pudo notar que los varones artistas estudiados, Lozza, Kosice y Maldonado, desplegaron prácticas de masculinidad hegemónica. Estas se encontraban en sintonía con el modelo de artista de vanguardia europeo y con la masculinidad hegemónica en Buenos Aires.

Adicionalmente, la tesis abordó masculinidades subordinadas como aquellas de los entendidos, los varones de clases acomodadas que se vinculaban sexoafectivamente con otros varones. En el IAM, promovido por Marcelo De Ridder, se configuró un espacio abierto a las socialidades disidentes, especialmente en sus inauguraciones. La prensa señaló su mariposeo

enguantado, es decir, la actuación de quienes fugaron a la heteronorma, explicitando los límites de lo aceptable para ciertos varones.

El eje del género en cuanto al estudio de las mujeres recorrió varios senderos. Primero, se consideraron las desiguales dinámicas entre varones y mujeres en las escenas del arte abstracto. Mujeres como Diyi Laañ, Matilde Werbin y Lidy Prati forjaron espacios para publicar sus ideas, allí donde los varones buscaron liderar grupos y sus voces acapararon las publicaciones que editaron. Por su lado, Grete Stern, Germaine Derbecq y Yente encontraron cómo ser parte de la escena por fuera de las agrupaciones dándole forma a las vanguardias. Luego, en la segunda mitad de la década del 50, Sarah Grilo, Martha Peluffo, Josefina Robirosa, Noemí Gerstein y Mane Bernardo negociaron con agrupaciones como GAMA, ANFA, BOA, Arte Nuevo, entre otras. Luego se observó como Zilzer, Muchnik y Torras, siendo las únicas mujeres artistas en las exhibiciones de las que participaron (*¿Qué cosa es el coso?*, *Arte destructivo y Otra figuración*), resultaron excluidas de las narrativas de estas.

Segundo, se reparó en las vidas personales de las mujeres para evidenciar cómo congeniaron sus carreras profesionales con sus parejas y familias. En este sentido, Grilo, Sabsay y Minujín lograron conciliar y hasta incorporar ambas a su imagen pública. En otros casos, sus carreras profesionales se vieron trucas como le sucedió a Diyi Laañ. Para Yente, Silvia Torras, Lidy Prati, tener parejas varones artistas representó períodos de productividad artística. Aunque para Torras y Prati, las separaciones también significaron un fin a ese momentum. Incluir este factor personal tuvo la intención de mostrar su influencia en los derroteros artísticos sin constituirlo como el único factor.

Tercero, se analizaron las propuestas e intervenciones de las artistas en el medio. Se estudió el recorrido de Yente hacia la abstracción a finales de la década de 1930, convirtiéndose en una pionera junto con Grete Stern y Germaine Derbecq. La pesquisa contempló a la danza madí por Renate Schottelius y Paulina Ossona, y la escritura madí de Laañ. Desde la AACI, la pianista Matilde Werbin asentó sus ideas sobre la música, que ella denominó elementarista. Mediante el análisis se confirmó el rol central de Lidy Prati en *Arturo* y en la AACI por la inclusión de obra de Mondrian, sus numerosas viñetas y sus tempranas obras de marco recortado. A su vez, dio a conocer en la revista *Lyra* en 1956 su genealogía del arte abstracto, opuesta a la propuesta por los varones, especialmente aquella de Tomás Maldonado.

Cuarto, se miró el segundo lustro de la década del 50 cuando las mujeres que realizaron obra abstracta alcanzaron gran visibilidad y reconocimiento, como fue el caso de

las escultoras Alicia Penalba y Noemí Gerstein, y de pintoras como Marta Minujín, Sarah Grilo, Martha Peluffo, y Josefina Robirosa. El informalismo representó un quiebre para el vínculo entre mujeres y la abstracción que recorre la segunda mitad de la tesis. En este sentido, Noemí Di Benedetto exploró una poética que giró en torno a los cuerpos de las mujeres. Sabsay, en su serie *Las novias*, reinterpreto la ceremonia nupcial como crítica a la situación de las jóvenes mujeres en la institución matrimonial. Torras se movió de su producción pictórica hacia los objetos, aprovechando el tema de la destrucción para romper, al menos simbólicamente, el rol de madres esperado para las mujeres. Y, Muchnik formó una figuración abstracta atravesada por la experiencia desgarradora de la guerra. A través del análisis detallado de la obra de las artistas, se planteó cómo el informalismo, cercano a la filosofía existencialista, abrió posibilidades expresivas a las artistas para abordar su subjetividad y las experiencias de las mujeres.

En quinto lugar, a través del eje del género se pensó la escritura de las mujeres en la historia del arte. Una de las hipótesis base de esta investigación fue que las mujeres artistas habían sido marginadas de los relatos canónicos. Sin embargo, al adentrarse en el estudio de la segunda mitad de los 50, la aparición de la figura de Marta Minujín, sin duda la artista viva más famosa del país, demostraba lo contrario. Esta aparente contradicción entre el excepcional éxito de Minujín y el olvido en el que se encuentran otras artistas derivó en la evaluación de las formas de reconocimiento, consagración e inscripción en las historias del arte de las mujeres que emergieron en ese mismo período: como un caleidoscopio, se examinó a Grilo, Peluffo, Robirosa, Gerstein, Penalba y Minujín. Una coyuntura social y política favorable hacia las mujeres jóvenes y el arte moderno, la posibilidad de agruparse, factores socioeconómicos, la circulación local e internacional de sus obras, así como los movimientos geográficos hacia los centros mundiales del arte, incidieron positivamente en sus trayectorias, aunque no estuvieron exentas de las contingencias de la vida. Pero, a pesar de las dos historias disímiles que se pueden contar a partir de Minujín o a partir de otras artistas como Josefina Robirosa y Martha Peluffo, el capítulo III generó un relato unificado del proceso historiográfico de la disciplina en convertir a una sola artista en la excepción que ingresó al canon.

Un último eje que atraviesa la tesis de forma transversal es el de la revisión historiográfica. Se realizaron nuevas lecturas de fuentes hartamente transitadas como los discursos de Ivanissevich o el poema de Edgar Bayley en *Arturo* iluminando las ideas en torno a las masculinidades y la sexualidad que contenían. Se propusieron nuevas lecturas de obras de

mujeres como Grete Stern y Di Benedetto y textos de Lidy Prati, Matilde Werbin y Diyi Laań para dar cuenta de las múltiples exploraciones sobre la abstracción que desarrollaron. Se revisaron las historias de la conformación de grupos como Perceptismo y Nueva Figuración. Aquí fueron entendidos no como desarrollos meramente artísticos sino por los procesos de la socialidad que los originaron. En esta línea, mediante un diálogo con la historia de la danza, se pudo concebir cómo la multidisciplinariedad de Madí fue gracias, en parte, a las mujeres que bailaron en sus veladas. Este eje conceptual fue más pronunciado en el último capítulo donde se examinaron exhibiciones como *Arte destructivo* mostrando que contenían en sí obra con una crítica de género diferenciada. Capítulo a capítulo, la tesis revisó los modos en los que los relatos de la historia del arte fueron borrando a las mujeres selectivamente (mientras elevaron a Minujín a un estatus excepcional) y develando cómo, incorporando el género y la sexualidad, se narra otra historia sobre el arte abstracto producido desde Buenos Aires.

Uno de los principales aportes de la tesis fue su análisis de las obras de mujeres artistas y la complejización de las lecturas homogeneizantes sobre su fortuna crítica. Dado los escasos trabajos sobre las mujeres, sus obras y sus intervenciones por fuera de las artes visuales de la década de 1940, esta investigación representa un aporte a los estudios del período. Así como también, constituye un aporte su aproximación a la obra de las mujeres que produjeron desde la segunda mitad del 50, como Robirosa, Gerstein, Peluffo, Di Benedetto, Bernardo, Sabsay, Zilzer, Torras y Muchnik. Especialmente se destacan las lecturas de las obras de Di Benedetto, la obra no figurativa de Mane Bernardo, *Las Muñecas de la ira* de Torras, y *Las novias* de Sabsay.

Asimismo, la tesis introdujo la sexualidad para reflexionar sobre un período en el cual las identidades no heteronormadas no estaban organizadas políticamente, y su estudio ha probado ser huidizo a las categorías de análisis actuales. De algún modo, otro de los principales aportes fue sacar del closet a la relación entre arte abstracto/arte moderno y las sexualidades no normativas, especialmente de varones, abriendo una serie de interrogantes con respecto a las relaciones, tanto materiales como discursivas, de la sexualidad y el arte en otros momentos de la historia argentina. La tesis permitió ver cómo parte de los prejuicios en contra del arte moderno en los años cuarenta estaban fundados en la homofobia hacia varios promotores del arte moderno.

Esta pesquisa representa uno de los primeros textos académicos sobre la obra de varias mujeres artistas por lo que espera iniciar caminos para continuar analizando su producción y experiencias, así como de otras artistas que aún esperan investigaciones sobre

sus poéticas. Algunas líneas de investigación que requieren profundización son las socialidades entre mujeres en las escenas del arte moderno, en especial en torno al informalismo, y las actuaciones de mujeres que se desarrollaron en ámbitos culturales ya sea como coleccionistas o gestoras.¹³²³ Es necesario estudiar las producciones artísticas (y aquellas no consideradas arte) de mujeres que no provengan de sectores étnica y socioeconómicamente privilegiados. Otros trabajos podrían apuntar hacia las obras de artistas varones atendiendo a sus prácticas sexuales y cómo la heteronorma impactó en sus trayectorias profesionales y vitales. También sería pertinente que futuras investigaciones indaguen en la producción tardía de las artistas ya que en varios casos sólo se considera los inicios de sus carreras. Por otro lado, la tesis dispara preguntas con respecto a las formas en las que la abstracción pudo ser el espacio de escape para sus protagonistas. Es preciso continuar observando esta relación en particular para las disidencias sexuales. En esta línea, se podría examinar la obra y las posibilidades que la abstracción pudo haber abierto a quienes escaparon al binarismo de género previo a la década de 1980.

En términos generales, la pregunta de investigación propuesta en esta tesis de doctorado implicó, a través de una perspectiva feminista atenta a las sexualidades, ver qué era posible descubrir del arte abstracto argentino del siglo XX. Principalmente, resulta que una historia donde solo sobresalen los aportes a la cultura realizados por varones no llega a comprender la gama de apropiaciones que se hicieron de la abstracción. Si bien cada capítulo se extendió a distintos casos de estudio, unas veces en torno a las mujeres, otras en torno a los varones y las disidencias, esto no impide que el relato enunciado en la tesis presente una continuidad. El recorrido de la tesis confirmó que la abstracción tuvo sentidos disputados con relación al género y la sexualidad. Por momentos, estos sentidos llevaron a varones artistas que se aferraban al despliegue de una masculinidad hegemónica para no ser asociados a quienes se desviaban de la heteronorma. Por otros momentos, el arte abstracto fue la cortina de fondo a la conformación de espacios de socialidad queer. También, confirmó que las mujeres hicieron uso de la abstracción, interpretándola en poéticas y lecturas múltiples que, posteriormente, quedaron relegadas en las historias del arte.

A lo largo de la tesis se identificó al canon de la historia del arte abstracto argentino como un problema nodal. Principalmente, el abordaje en un mismo trabajo de los ejes de

¹³²³ Algunas investigaciones en curso en este sentido son Paula Miranda Vera, “Selección de artistas latinoamericanos en el MNBA’: la colección del MSSA bajo la dirección de Carmen Waugh” (Workshop Arte, Género y Diversidades Intercambios para Nuevas Investigaciones, Buenos Aires, 2023); Lucía De Francesco, “Aproximaciones al consumo de arte asiático en Buenos Aires desde una perspectiva de género” (Workshop Arte, Género y Diversidades Intercambios para Nuevas Investigaciones, Buenos Aires, 2023).

género y sexualidad asumió la interseccionalidad, una clave necesaria para un análisis feminista. En un momento donde a nivel nacional e internacional se debate si los estudios feministas, decoloniales y trans deben ser parte de los programas académicos, si las mujeres y disidencias merecen derechos (derecho a decidir si continuar un embarazo, derecho a tener atención médica para transformar el cuerpo, derecho a elegir el propio nombre, derecho a vivir una vida libre de violencia), donde términos como “ideología de género” son el enemigo de la derecha autoritaria y conservadora, resulta crucial poder articular en una misma investigación cómo las historias de las sexualidades no normativas y de las mujeres son difíciles de separar, ya que el canon de la historia del arte fue construido privilegiando a los varones cis, blancos, heterosexuales, propietarios; y por ende excluyendo (e incluyendo únicamente de forma excepcional) a las mujeres y a quienes escaparon a la heteronorma. Este enfoque posiblemente represente el aporte más significativo a las discusiones actuales en torno al campo de la historia del arte. Precisamente, esta investigación apuntó a narrar una historia que nos incluya a todes.

Anexo de imágenes

Ilustraciones del capítulo I



Ilustración 1: Detalle de *Perceptismo 3* (1951).

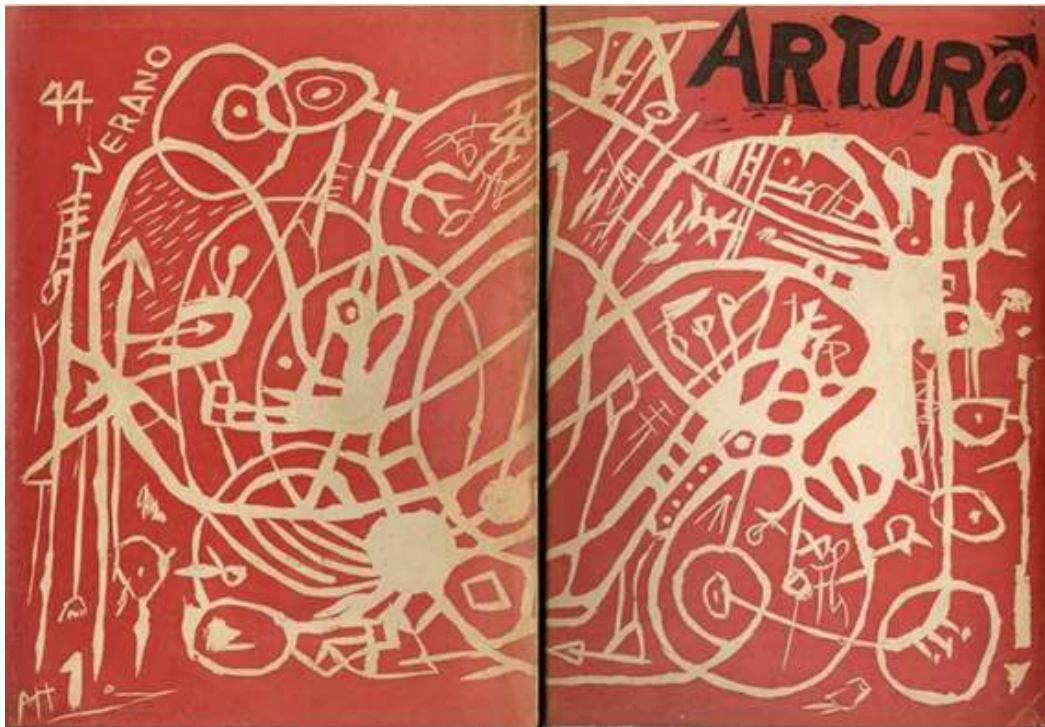


Ilustración 2: Tapa y contratapa de *Arturo* (1944).

SEGUNDO POEMA EN CION

Está bien podemos ser tristes
Umumumumumumumumu
mumumumumu ERTEMUR
Detrás de la cortina se ha detenido
el remanente
El pez se pone en la tarde como
si fuera una tarjeta postal
Y yo que estoy en la semana
me siento

 por esa razón
muy triste y escribo:
lujo de la joroba en la muerta
Detrás vienen vagones
Ahora se sabe
que los vinos enredan los yugos
que la hierba crece de preferencia
en el cielo
y que un bello cuadro
es una

EYACULACION

Pero fundamentalmente
soy persuadido
por los colores y los años
y los mismos cementerios me persuaden
La persuasión es acaso necesaria
La voz y el piquete de fusilamiento
Se ha llegado
Y los grupos de hombres y mujeres jóvenes
que disparan entre sueños al paisaje
Es la nadadora azul en la guerra
Doblado sobre el mar bajo la ternura
Vuelven y establecen sobre el tiempo
Ahora definitivamente ganada la batalla
Desafío
Interrogó: ¿es preciso ser persuadido de este hecho?
Piedras para los inventores
Solos horadan el porvenir
Esta máquina reconstruye la luna

Buenos Aires, Marzo 1944.

E D G A R B A Y L E Y

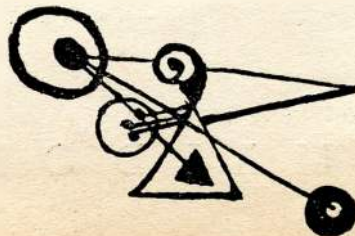


Ilustración 3: Detalle de página con el poema de Edgar Bayley "Segundo poema en Ción", *Arturo* (1944).

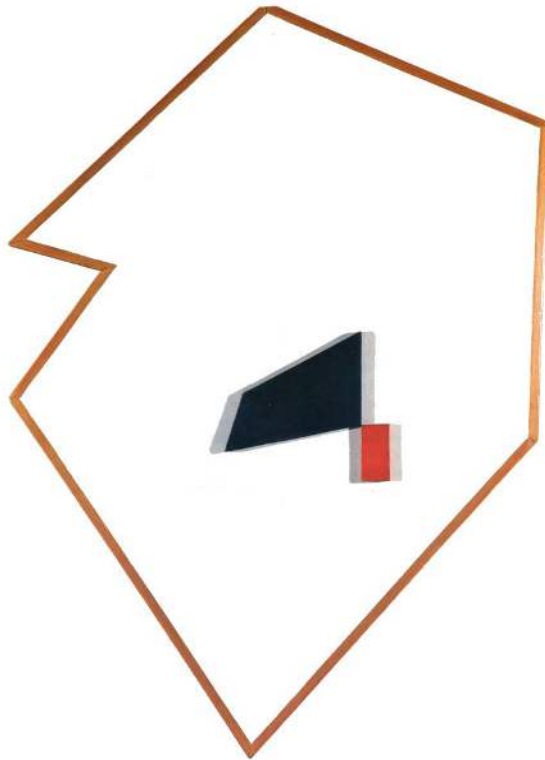


Ilustración 4: Tomás Maldonado, *Sin título*, 1945, témpera sobre cartón pegada sobre esmalte sobre cartón, 79 x 60 cm., colección particular en *Arte abstracto argentino* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2002).



Ilustración 5: Gyula Kosice, *R yi*, 1944, madera, 70,5 x 81 x 15,5 cm., MALBA en <https://coleccion.malba.org.ar/royi-n2/>.



Ilustración 6: Raúl Lozza, *Pintura N°153*, 1948, óleo sobre hardboard, 104,5 x 114 cm., MNBA en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9202/>.



Ilustración 7: Tomás Maldonado con imagen de Marilyn Monroe, c.1955 en *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico* por Laura Escot (Buenos Aires: Patricia Rizzo, 2007), 330.



Ilustración 8: Arriba: Tercera exposición Madí, 1946, CSB-CEE (UNSAM)-FE, y abajo: Invitación a la exposición del Movimiento Madí en el Bohemien Club, s/f, AMK.

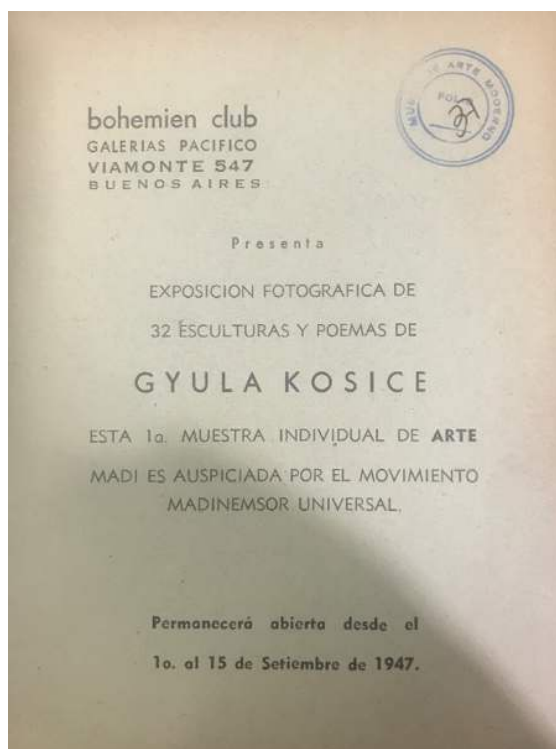


Ilustración 9: Exposición fotográfica de 32 esculturas y poemas de Gyula Kosice, 1947, fs. 37, sobre de grupos número 10 “Artistas Madi”, AMM.



Ilustración 10: Izquierda: publicidad del Bohemien Club, *Cabalgata 1* (1946): 19 y derecha: publicidad del Bohemien Club, *Cabalgata 2* (1946): 11.



Ilustración 11: Publicidad del Bohemien Club con la exposición de arte madí, s/f, AMK. Corresponde a la publicidad del Bohemien Club en *Cabalgata 4* (1946): 11.



Ilustración 12: Izquierda: Publicidad del Bohemien Club, *Cabalgata 5* (1946): 15 y derecha: Publicidad del Bohemien Club, *Cabalgata 6* (1946): 21.



Ilustración 13: Oscar Ivanissevich en el Salón Nacional en 1948, en Oscar Ivanissevich, “Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas: Positivos valores del arte nacional congrega la importante muestra”, *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Artística Argentina* 2 n° 29 (oct. 1948), Record ID 824379, ICAA.



Ilustración 14: Marcelo de Ridder en <https://www.olympedia.org/athletes/85084>.

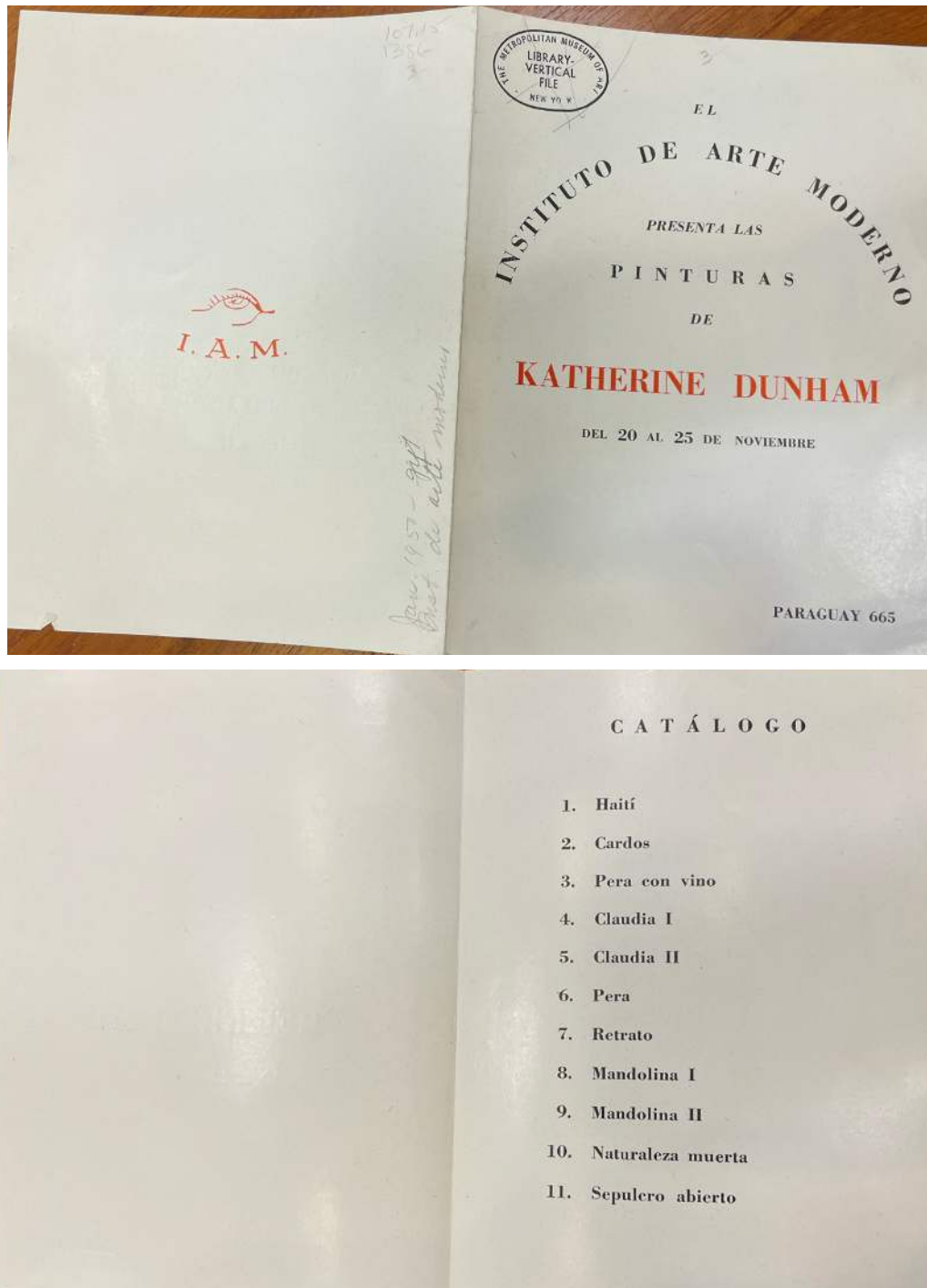


Ilustración 15: Tapa, contratapa e interior de *Pinturas* de Katherine Dunham (Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, s/f), Thomas J. Watson Library Library, Metropolitan Museum of Art.



Ilustración 16: Enlace Manuel Mujica Láinez - Ana de Alvear. Saliendo de la iglesia San Martín de Tours, septiembre de 1934, 250237, AGN.



Ilustración 17: Detalle de página de “‘Vernissage’ de una exposición de pintura abstracta”, *El Hogar* 2073, (agosto 1949) en *Abstract Crossings: Cultural Exchange between Argentina and Brazil* por María Amalia García, traducido por Jane Brodie (Oakland: University of California Press, 2019), 91.

El Instituto de Arte Moderno

Quando se constituyó el llamado Instituto de Arte Moderno los artistas argentinos concibieron algunas risueñas esperanzas. Pensaron que, probablemente, la flamante entidad vendría a llenar el vacío dejado por la desaparecida y benemérita Asociación de Amigos del Arte que tan importante papel representó en la tarea de crear en nuestra ciudad, hace ya algunos años, un clima propicio para el desarrollo de las actividades artísticas. Casi no hay artista argentino maduro de alguna significación en nuestro medio que no sea deudor, en mayor o menor medida, de aquella Asociación de Amigos del Arte, tan noble e inteligentemente presidida por la señora Lía Sansinena de Elizalde. Con criterio amplio, sagaz y de espíritu decididamente argentino, la desaparecida asociación estimuló las nuevas tendencias y facilitó a los entonces jóvenes artistas de nuestro país la posibilidad de ponerse en contacto con el público, proporcionándoles su prestigiosa sala de la calle Florida y, en más de un caso, hasta poniendo a disposición de estos artistas los medios para trasladarse a Europa a fin de perfeccionar sus estudios.

¿Ha hecho algo análogo, en algún sentido, el flamante Instituto de Arte Moderno? Resulta de estricta justicia subrayar, a más de un año de constituido, el saldo absolutamente negativo que arrojan sus operaciones. El Instituto de Arte Moderno, lejos de favorecer el desarrollo progresivo de las artes entre nosotros, no puede considerarse sino como un elemento desorientador. Su dirección—esto es de absoluta evidencia—carece de un criterio estético que oriente su funcionamiento y de un sentido elemental en lo que se refiere a la estimación de valores. No se explicaría, de otra manera, la presentación de exposiciones de pintores europeos de tercer orden que, además de su falta de calidad intrínseca, añaden a sus visibles limitaciones la particularidad de representar tendencias tan deplorables por sus deméritos estéticos como por la sustancia de descomposición decadente que integra su contenido.

El número de nuestros artistas que ha recibido del Instituto de Arte Moderno el menguado beneficio de la prestación de su sala de exposiciones es tan escaso que hay motivos para pensar que el ar-

te argentino carece de interés para esa institución. Más aún, sobran razones para autorizar a suponer que incluso el Arte, así con mayúscula, poco o nada representa para la dirección de esa casa de reuniones. Salta a la vista que, por encima de todo otro tipo de consideraciones, es un prurito de vanidad y ostentación, de boato estrepitoso de recién llegados a la fortuna, lo que mueve al reducido grupo que orienta las actividades del instituto con pretensioso y, en definitiva, poco justificado espíritu de clase. Esa bambolla y ufanía denotan, por lo contrario, un efecto invertido. Nada más lejano de la natural humildad y recato de los artistas que el esplendor de brillos falsos con que ese apretado círculo reviste todos sus actos con olvido de que una entidad de arte se prestigia, no por el despilfarro de una noche de *vernissage*, entre humo, licores y bocadillos, sino por la calidad y dignificación de sus tareas. Esos *vernissages* ostentosos, por otra parte, consumados en un ambiente de mariposeo eaguantado, no han merecido en la ciudad otros comentarios que los del risueño buen humor, cuando no los de la burla cachadora, por el desaprensivo y equívoco espíritu, tan poco alentador para los verdaderos artistas, que predomina en ellos.

El Instituto de Arte Moderno—en una palabra—no sirve al país. Sólo sirve a las tendencias extranjerizantes de un esnobismo sin bases del menor refinamiento que propugnan un arte sin destino ni vinculación alguna con nuestra realidad o nuestras posibilidades. Ese pequeño grupo de *nouveaux riches*, que siendo nativos sólo hablan el francés en su propia tierra, erigidos por un azar de la fortuna en pretendidos mecenas, no ayudan al arte ni a los artistas argentinos. Sólo se ayudan a ellos mismos utilizando al arte y a los artistas como un pedestal levantado en beneficio de ciertas ávidas vanidades insatisfechas. La Argentina necesita mecenas que sepan discriminar valores y estimular de verdad a nuestros artistas, y no espectáculos de tilingüería ofrecidos entre gallos y medianoche.

Dirige el Instituto de Arte Moderno, como presidente, el señor Marcelo de Ríddere.

Ilustraciones del capítulo II

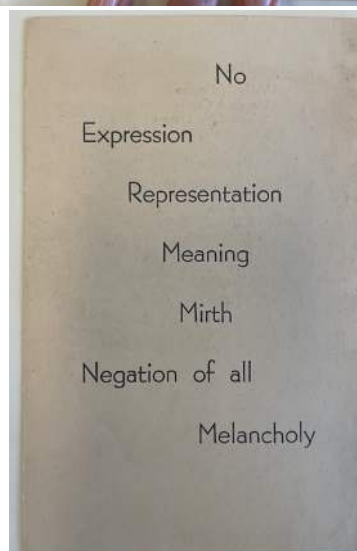
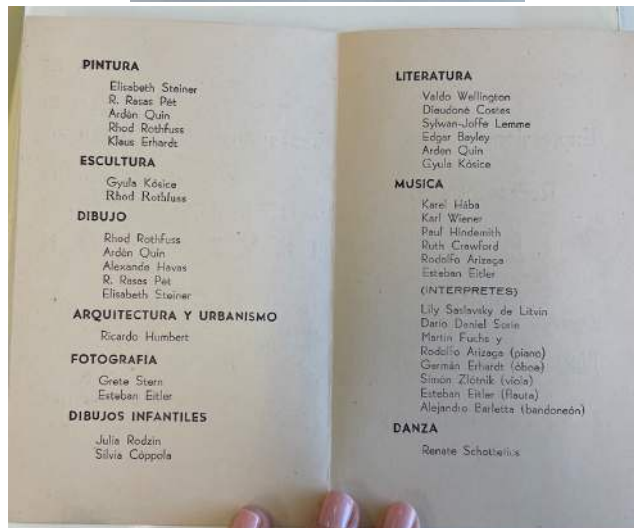


Ilustración 19: Folleto invitación a la exhibición en la casa de Grete Stern, 1945, Barbara Doyle Duncan Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin.

EN LA CASA DE
GRETE STERN
ASCASUBI 1173 — RAMOS MEJIA

EL MOVIMIENTO DE
ARTE CONCRETO
INVENCION

Realizará la 2ª muestra de sus
obras y una audición de música y danza
elementaristas

EL 2 DE DICIEMBRE A LAS 19 HORAS
BUENOS AIRES — 1945



Algunos concurrentes y expositores de la 2ª Exposición de
Arte Concreto Invención.

Obsérvese contra la pared (al centro) una pintura articula-
da de Rothfuss, haciendo jugar ya al espacio como función pic-
tórica anexa.

Ilustración 20: Detalle del folleto "Arte concreto invención ha sido disuelto", 1947, CSB-CEE (UNSAM)-FE.



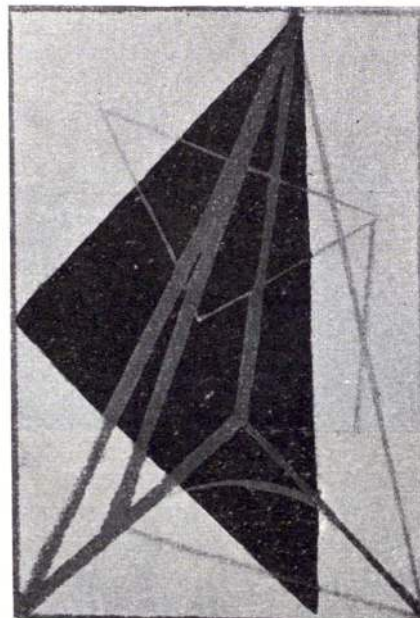
Ilustración 21: Fotografía de la exhibición en la casa de Grete Stern, 1945, Barbara Doyle Duncan Papers, Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin.



Ilustración 22: Detalle de página con fotografía intervenida “Segunda Exposición Movimiento Arte Concreto Invención, casa de Grete Stern en Buenos Aires, 1945” en *Arte Madi* por Gyula Kosice (Buenos Aires: Gaglianone, 1982), 21.



Ilustración 23: Grete Stern, *Madi-Ramos Mejía*, 1947, fotomontaje sobre papel (impresa en 1995), 25,5 x 23 cm., MALBA en <https://coleccion.malba.org.ar/madi-ramos-mejia/>.



GERMAINE/DERBECQ

Ilustración 24: Reproducción en blanco y negro de obra de Germaine Derbecq, *Arte Madi Universal 7-8* (1954), 50.

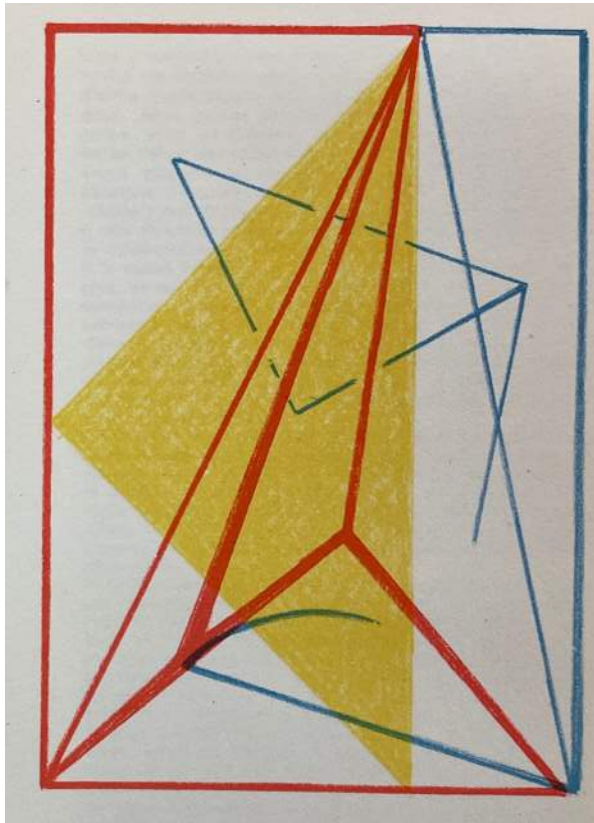


Ilustración 25: Detalle de reproducción a color de litografía de Germaine Derbecq, *La torre en Germaine Derbecq* por Maurice Reynal (Buenos Aires: Talleres Gráficos Russo, 1953), 15.

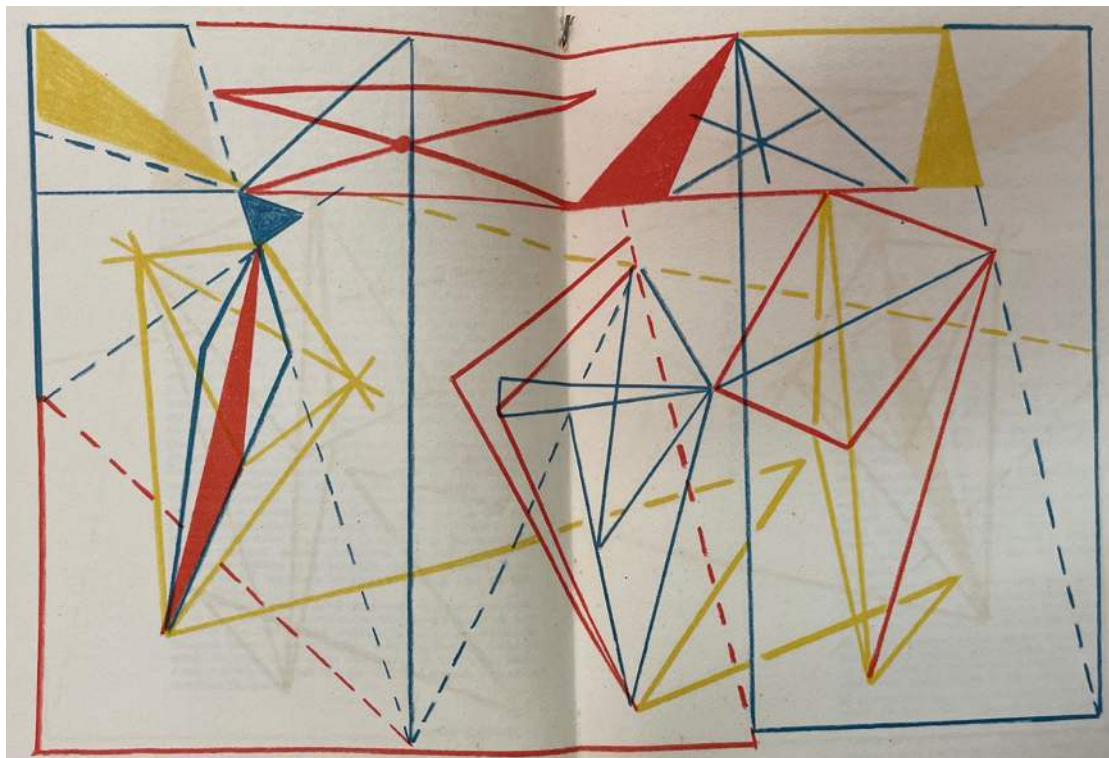


Ilustración 26: Detalle de reproducción a color de litografía de Germaine Derbecq, *Paraíso perdido* en *Germaine Derbecq* por Maurice Reynal (Buenos Aires: Talleres Gráficos Russo, 1953), 22-23.

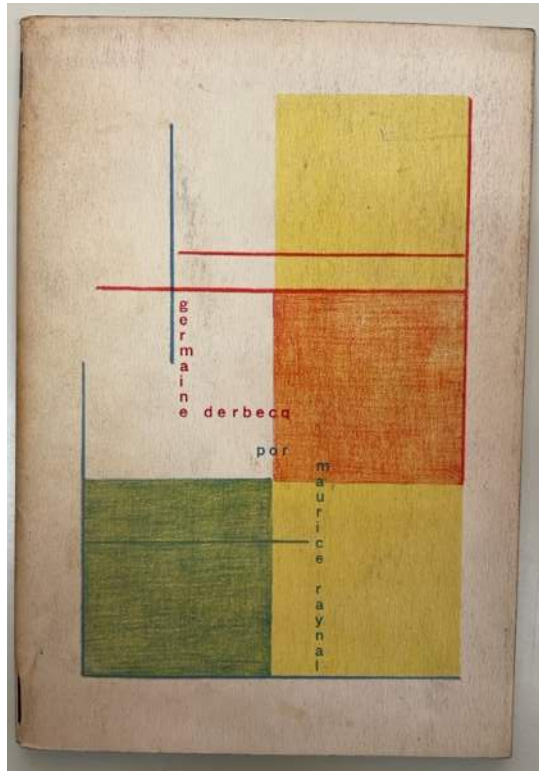


Ilustración 27: Tapa de *Germaine Derbecq* por Maurice Reynal (Buenos Aires: Talleres Gráficos Russo, 1953).



Ilustración 28: Casa del arroyo en Mar del Plata, 1949 en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Casa_del_Puente_-_Amancio_Williams.jpg.



Ilustración 29: Delfina Gálvez Bunge de Williams en la construcción de la llamada Casa sobre el arroyo en Mar del Plata: visibilizando el patrimonio de las arquitectas modernas” por Carolina Quiroga, *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano* 4 3 (2021): 142.



Ilustración 30: Yente, *Vida venturosa de Onofrio Terra d'Ombra*. Capítulo “El encuentro”, 1952, libro de artista, témpera sobre papel montado sobre cartulina, 38,5 x 50,3 cm., colección particular en *Yente-Del Prete: vida venturosa* (Buenos Aires: MALBA, 2022), 86.



Ilustración 31: Yente, *Serafina, León y la prima Octavia*, 1931, lápiz y acuarela sobre papel, 44,3 x 36 cm., colección particular en *Yente-Del Prete: vida venturosa* (Buenos Aires: MALBA, 2022), 134.

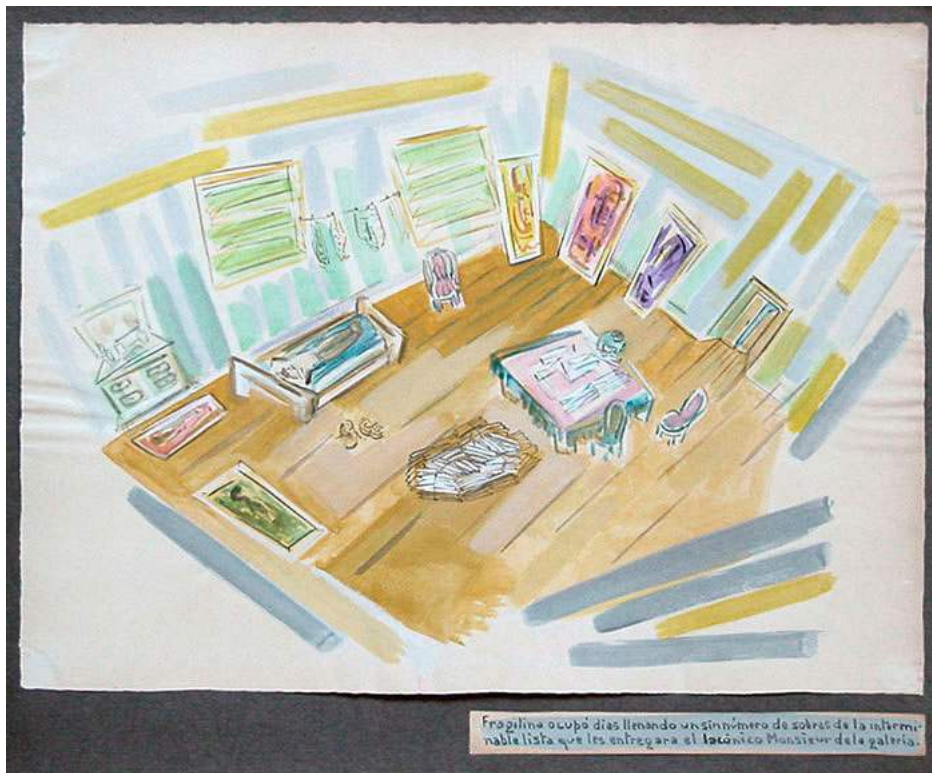


Ilustración 32: Yente, *Vida venturosa de Onofrio Terra d'Ombra*. Capítulo "El viaje", 1955, libro de artista, colección particular en *Yente-Del Prete: vida venturosa* (Buenos Aires: MALBA, 2022), 86.



Ilustración 33: Yente, *Las muchachas*, 1937, témpera sobre papel, 65 x 50 cm., colección particular en *Yente-Del Prete: vida venturosa* (Buenos Aires: MALBA, 2022), 142.



Ilustración 34: Yente, *La caccia*, 1967, collage con fotomontaje y témpera sobre cartulina, 49,9 x 35 cm., colección particular.



Ilustración 35: Yente, *Tapiz N°6*, 1958, lana, y pintura sobre tela, 121 x 46,9 cm., MoMA en <https://www.moma.org/collection/works/401491>.



Ilustración 36: Juan Del Prete, *Desnudo acostado*, 1941, óleo sobre cartón, 92 x 145 cm., MNBA en *Yente-Del Prete: vida venturosa* (Buenos Aires: MALBA, 2022), 89.



Ilustración 37: Juan Del Prete y Yente, 1949, f02556, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas.



Ilustración 38: Arriba izquierda: Detalle de página con el recorte de la fotografía de Yente y Del Prete en *Obras destruidas de Del Prete* por Yente (Buenos Aires: Artes Gráficas, 1971), 56. Arriba derecha: Detalle de página con el recorte de la fotografía de Yente y Del Prete de *Obras destruidas de Del Prete* en *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete* por Yente (Rosario: Iván Rosado, 2019), 37. Abajo: Tapa con la fotografía completa en *Yente-Del Prete: vida venturosa* (Buenos Aires: MALBA, 2022).

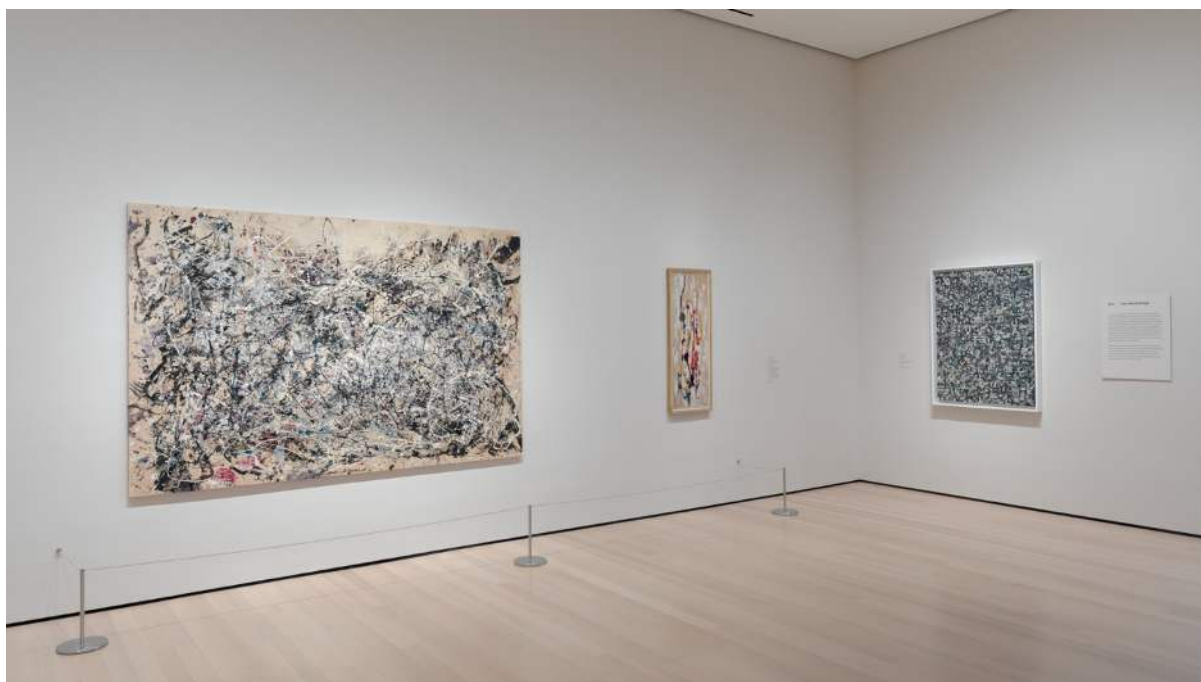


Ilustración 39: Detalle de la sala 401 “New World Stage” del MoMA. A la izquierda se encuentra la pintura de Jackson Pollock *Number 1A*, 1948; en el centro el *Tapiz N°6*, 1958 de Yente; y a derecha, la pintura de Lee Krasner *Sin título* de 1949, marzo 2023, fotografía de Emile Askey en https://www.moma.org/collection/works/401491?artist_id=131916&page=1&sov_referrer=artist&installation_image_index=0.



Ilustración 40: Matilde Werbin c.1945-1948, Archivo Matilde Werbin-Maldonado, gentileza de Susana Maldonado.



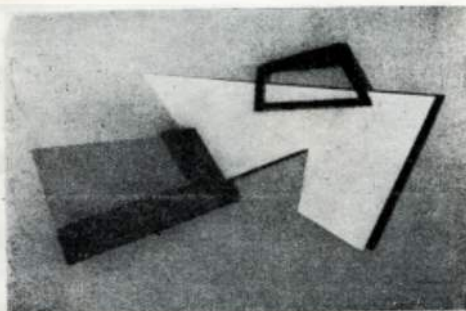
Ilustración 41: Comida grupal. Matilde Werbin, centro, Lidy Prati al costado en comida, s/f, Archivo Manuel Espinosa.



Ilustración 42: Comida en la casa del artista Juan Melé, septiembre 1948 en *La vanguardia del cuarenta* por Juan Melé (Buenos Aires: Ediciones Cinco, 1999), 134.

ESTA PUBLICACION HA SIDO
GENTILMENTE DONADA
POR RAUL LOZZA de
PESAJA

hacia una MUSICA INVENCIONISTA



Tomas Moldonado

El mundo musical de la idolatría representativa, de la ficción y de la plutocracia artística llega ya a su fin. Su estado actual desvirtúa su porvenir progresista; pues al mantener hoy sus bases expresionistas y representativas ha caído en la negación de sus funciones estéticas y en la especulación idealista y decadente sobre un pasado renovador.

Es así como sobre las bases de una trayectoria vivamente progresista de la música, hemos comprendido la necesidad y la posibilidad, de emprender nuestro movimiento decisivo y revolucionario en la estética musical, hacia la invención concreta de sus valores.

Partimos de la base que el único elemento de la música es el sonido, y establecemos las relaciones elementaristas del mismo como estructura musical. En este aspecto fundamental, toda la historia de la música, desde sus épocas primitivas, ha significado una renovación constante de valores producidos todos ellos, naturalmente, dentro de un círculo que consideraba al sonido solamente como un medio representativo. Las últimas renovaciones musicales, aún las composiciones abstractas atemáticas no han logrado superar su contenido expresionista. La expresión ha sido en realidad su elemento estructurante. Actualmente consideramos superflua toda elevación de valores de un sistema superado, y establecemos un nuevo sistema de relaciones liberando al elemento sonoro de las extrañas funciones en que es sometido por los trasnochados apóstoles de la decadencia.

Solamente a través de un verdadero conocimiento estético real del sonido, es como se llega a concretar su calidad objetiva su función en la composición invencionista.

La nueva relación de sonidos en base a la valorización y objetivización del tiempo y vibraciones sonoras, trae como consecuencia la anulación de la frase musical y el rechazo de todo problema relacionado con los acordes. Se comprende que ello no implica la reducción de la variedad sonora ya que nosotros los invencionistas impulsamos secundariamente todo desarrollo técnico que aporte nuevos sonidos; mantenemos, además en otros sistemas posibles en los instrumentos y en la orquestación. Es necesario aclarar una vez más que a través del desarrollo técnico se han concretado variadísimos sonidos musicales para la composición, y nuevos sonidos se están logrando sin duda con la elaboración de nuevos instrumentos. Pero un sonido no es la música, ni tampoco un nuevo sonido equivale a una nueva estética. Ella surge de la relación de sonidos entre sí, y de las relaciones totales como unidad de la obra. No hemos de rechazar ningún valor para el sonido musical propiamente dicho, logrado por el desarrollo técnico. Contrariamente (a excepción de la voz humana), exaltamos todas las calidades sonoras. Solo rechazamos la vieja combinación de los sonidos en base a la subestimación de sus valores elementales de relación; rechazamos la composición de los sonidos sobre una supuesta valorización sentimental de los mismos.

La práctica invencionista llevada a cabo por nuestra compositora Matilde Werbin ha impuesto también un desarrollo extraordinario en la escritura musical. Las viejas fórmulas técnicas de escritura han debido ser rechazadas, alteradas y ampliadas fundamentalmente, debido a inconvenientes insalvables presentados dentro del viejo sistema, especialmente para la valorización del tiempo sonoro como elemento de relaciones.

El problema del tiempo y de la intensidad es considerado por el invencionista como un factor concreto para las relaciones del sonido, y deberán estar ambos supereditados a la calidad sonora y no a la representación de vivencias psicológicas individuales del compositor. Contra el tiempo metafísico del sonido, exaltamos el tiempo físico del mismo: una esencia realista de la duración y la relación. Llegamos así a la conquista objetiva en el campo sonoro temporal de la música y sentamos las bases para la nueva estructura de la música invencionista, para la unidad del tiempo sonoro.

Entendemos la creación musical como un suceder de relaciones sonoras y no como una subdivisión de frases musicales con su clásico desarrollo. La música invencionista no puede dividirse en partes mediante la frase musical, pues ésta impondrá como condición la prioridad de determinados tonidos. Estamos contra la subestimación de un sonido o conjunto de sonidos y reclamamos un paralelismo elementarista. Todo desarrollo de una frase musical impone la aceptación de parte independiente y parte derivadas. La estructura musical invencionista ha de basarse en una sucesión de sonidos paralelos en su valor. Esa nueva relación que se establece recién cuando el elemento sonoro es considerado en su valor real, ha sido la médula vital de la invención musical concreta.

Así como no hemos aceptado la superposición de sonidos utilizados en muchos casos para la estructura musical, por significar ella una subestimación del valor concreto del sonido, también hemos rechazado totalmente el silencio en la música, al no considerarlo ni como elemento ni como medio de relaciones. El silencio, que en toda la música pasada y especialmente en la romántica y expresionista donde ha sido exaltado, ha jugado un papel especial, se torna un contrasentido para la composición musical realista; atenta contra los valores sonoros, que en la invención se equilibran esencialmente mediante las relaciones sucesivas del tiempo-sonido. Ese suceder sonoro quedaría trunco, y así la invención, introduciendo elementos expresionistas como lo es el silencio.

Frente a las amplias posibilidades abiertas a la creación artística por nuestro movimiento, objetivando y humanizando sus propios elementos estéticos constitutivos, el hombre inicia una nueva era en su vivencia estética. Como todas las manifestaciones artísticas, la música recibe con la invención concreta un soplo realista y renovador.

La juventud tomará la antorcha de esta nueva concepción revolucionaria de la estética musical, pues representa una realidad donde la naturaleza humana se da plenamente.

Tal es la invención, contra la representación sonora. La invención contra la metafísica y el idealismo estético de la música decadente.

RAUL LOZZA

3

Ilustración 43: Detalle de página con el texto de Raúl Lozza "Hacia una música invencionista", *Arte concreto invención* (1946): 3.

tronera

NO TODO EN EL LETRISMO se reduce a la asociación de letras con relación a sílabas y palabras inventadas —no gramaticales—, según parece surgir de los ejemplos que da Guillermo de Torre en "La Nación" del 21/III/1948. En los diez poemas "graves" que publicó Isou en su *Introduction à une nouvelle poésie*... los versos alternan con auténticas palabras. Tomemos una estrofa cualquiera:

louad! louad!
cloacalaclooun, foulacloaloun
SALE JUJIF, saljuif!
.....
jésuschrist
JESUS CHRIST!
CHRIST!
jouill — chich — bouu — jann
gall — faul — hroll!
All grolgoll! jarch!
.....
golgota, golgota... march...
.....
[march...
.....
volvota... volvota
O! Hier, pierre, pa-velle, paul
en la que nos hallamos con vocablos como
sucio, piedra, ayer, judío, etc. Pero
no es este el problema que plantea el
letrismo. De lo que se trata, en realidad,
es de que a la falta de material
poético, se une la ausencia de originalidad,
ya que los dadaístas de 1916, nos
habían dado muchísimos versos del si-
guiente tenor:

oua aah oua aah oua aah
.....
.....
el idealista ha mirado tanto el sol
que su rostro se aplastó
taratatatatata
.....
Y si a ello agregamos que M. Iliad
reivindicó, el año pasado, la paternidad
del letrismo, llamándose el creador del
lenguaje "zaum" (verso orquestal), lle-
garemos a la conclusión de que sólo se
busca la notoriedad aunque más no sea
por veinticuatro horas. La reacción le-
trista, con sus rondas onomatopéyicas,
no tiene ninguna conexión con la poe-
sía ni con la revolución en el arte. Es
una objetivación —¿por qué no subje-
tivación?— de la parte más follida de
Tzara. Además, "el lenguaje, como dice
Henri Hell, no es un ruido, tan musical,
tan imitativo, por más letrístico que él
sea" (Note sur la jeune poésie. Fon-
taine, N° 62). Es algo más que se que-
rará siempre en el caos del letrismo en
tanto sus exponentes no busquen la im-
agen poética y el rigor de su estructura.

Juan Rousseau

Además de la tradición ideológica revolu-
cionaria, hay en los poetas de hoy una tra-
dición revolucionaria específicamente poé-
tica. Yo quiero hablar de ella, la cual remonta
sus fuentes a los renovadores, a los poetas
malditos, a su espíritu
casi heroico, frente a
los conformismos de la
burguesía y que a tra-
vés de Nerval, Baudelaire, Lautréamont,
Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Saint-Pol-
Roux y Apollinaire, nuerian las distin-
tas tendencias yendo de lo maravilloso
al humor, en una visión del mundo de
la que, hoy todavía, no podría renegar la
poesía. Toda adquisición valorable en
el dominio del espíritu debe ser negada
y asimilada a la vez. El retorno puro y
simple a las formas fenecidas es un des-
mentido a la ley de progresión y debe
ser considerado como reaccionaria. Tri-
stán Tzara. *Le surréalisme et l'après-
guerre*.

ALBERTO MOLENBERG, uno de los
más fuertes valores de Arte Concreto-
Inventiva, trabaja intensamente para
ofrecer una muestra individual de sus
cuadros.

El Primer Salón Argentino de los Nue-
vos Realizados. Así se denominará la
más grande exposición de pintura mo-
derna a realizarse en la galería Van Riel
en el mes de setiembre. Intervendrán
los mejores pintores y escultores del país
y algunos artistas europeos. Ya se han
dado los primeros pasos para que la co-
misión organizadora inicie su labor.

Meditabas en la sombra de las llaves,
de las corrientes, de las ropas rayadas,
[de las cercas de alambre,
juntabas palabras duras, piedras,
[cimiento, bombas, inventivos,
anotabas con lápiz secreto la muerte
[de mil, la boca sangrienta
de mil, los brazos cruzados de mil.

Además de la tradición ideológica revolu-
cionaria, hay en los poetas de hoy una tra-
dición revolucionaria específicamente poé-
tica. Yo quiero hablar de ella, la cual remonta
sus fuentes a los renovadores, a los poetas
malditos, a su espíritu
casi heroico, frente a
los conformismos de la
burguesía y que a tra-
vés de Nerval, Baudelaire, Lautréamont,
Rimbaud, Mallarmé, Jarry, Saint-Pol-
Roux y Apollinaire, nuerian las distin-
tas tendencias yendo de lo maravilloso
al humor, en una visión del mundo de
la que, hoy todavía, no podría renegar la
poesía. Toda adquisición valorable en
el dominio del espíritu debe ser negada
y asimilada a la vez. El retorno puro y
simple a las formas fenecidas es un des-
mentido a la ley de progresión y debe
ser considerado como reaccionaria. Tri-
stán Tzara. *Le surréalisme et l'après-
guerre*.

ALBERTO MOLENBERG, uno de los
más fuertes valores de Arte Concreto-
Inventiva, trabaja intensamente para
ofrecer una muestra individual de sus
cuadros.

El Primer Salón Argentino de los Nue-
vos Realizados. Así se denominará la
más grande exposición de pintura mo-
derna a realizarse en la galería Van Riel
en el mes de setiembre. Intervendrán
los mejores pintores y escultores del país
y algunos artistas europeos. Ya se han
dado los primeros pasos para que la co-
misión organizadora inicie su labor.

fundamentos para una música elementarista

matilde werbin

El sistema dodeceton al aportó un nuevo modo de estructurar, que se diferencia radicalmente de la armonía clásica, donde la libertad de invención quedaba limitada por la dependencia forzosa con respecto a una tonalidad y el acatamiento de ciertas reglas (quintos u octavas consecutivas, tónicas, sensibles, etcétera). En el dodecetonismo, en cambio, todos los tonos poseen el mismo valor y pueden combinarse de infinitos modos. Culmina así, con este movimiento, el proceso iniciado en la segunda mitad del siglo XIX, y que se encaminó, a través de sus diversas etapas, hacia relaciones sonoras derivadas, no ya de una asociación auditiva con emisiones de voz u otros complejos sonoros reales (origen de la armonía clásica), sino de las propiedades objetivas de los tonos, independientemente de cualquier reminiscencia representativa.

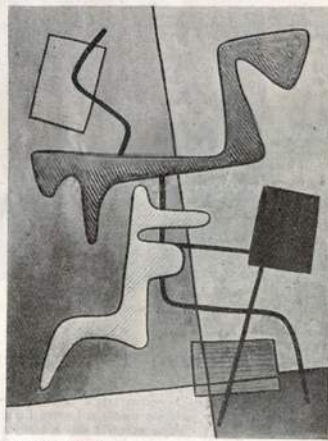
Como, en nuestro concepto, aun los más avanzados músicos dodecetonistas recién todavía en resabios representativos, conviene que digamos algunas palabras sobre lo que entendemos por **representación** en la música.

Toda la música conocida, desde los cantos gregorianos hasta Wagner e incluso Debussy —no obstante la diversidad de estilos— se ha basado en com-

plejos sonoros revestidos de un valor convencional, expresivo; es decir, que al compositor le estaba prácticamente vedado trabajar con los elementos de la música, organizándolos en estructuras absolutamente inventados por él; para el compositor del pasado, la elección de un tono implicaba forzosamente y fatalmente el acompañamiento de ciertos sonidos que le estaban subordinados (en otras palabras: cada sonido era concebido en una determinada relación con otros, que se consideraban afines, y no como una unidad susceptible de combinarse libremente con otros de su misma naturaleza, según el criterio inventivo del artista) y a partir de estos sonidos iniciales, todos sus combinaciones sonoras no podían apartarse de las leyes de la armonía, que le obligaban a modular, esto es, a realizar únicamente aquellas relaciones tonales que el concepto expresivo y convencional de la música del pasado consideraba válidas.

Vale decir, que, en la nueva música, los sonidos deben estar organizados o compuestos, no en función de un propósito representativo (ilustración sonora de temas literarios, traslación al campo musical de vivencias personales definidas) sino en virtud de una finalidad inventiva (organización de los sonidos, atendiendo a sus propiedades específicas o sea, que se intenta lograr una estructura unitaria, perfectamente coherente para la sensibilidad del oyente, pero que no se funda ya en complejos de sonidos que han alcanzado el valor de casi una expresión verbal). Como en la pintura más avanzada de los últimos tiempos, los nuevos músicos no realizan sus composiciones de afuera hacia adentro, sino en sentido absolutamente contrario.

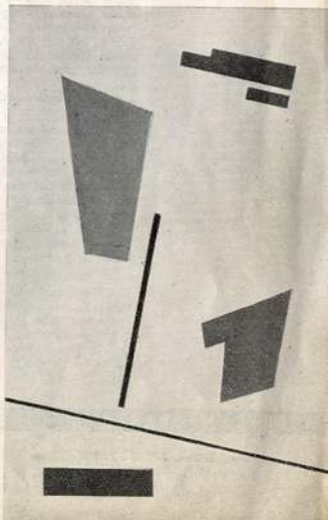
Pero si desde nuestra posición elementarista no resultan admisibles las relaciones representativas de la antigua música, tampoco podemos admitir en los compositores dodecetonistas el descuido de un problema que, para nosotros, tiene tanta importancia como el que plantea la estructura clásica. Nos referimos a la simultaneidad de sonidos (verticalidad) en que incurren la mayoría de los compositores modernos, y que, sin lugar a dudas, constituye otra forma de representación. El músico moderno encuentra aquí otro escollo para su capacidad inventiva, y es preciso dar la batalla para eliminarlo; es preciso restituir a los elementos de la música su tiempo real y específico desechando toda suerte de relaciones representativas, ya sean de carácter armónico o meramente simultáneo. Este es el camino para asegurar, en nuestros días, una música real y concreta, acorde con el magnífico poder inventivo del hombre.



José mimó mena
abstracción

El mes pasado quedó inaugurada la Galería Madi con un salón permanente de exposiciones. Iniciaron la muestra de exposiciones. Iniciaron la muestra de exposiciones. Carmelo Ardén Quin, Martín Blaszkó, Salvador S. Rojas, Ignacio Blosszko y otros artistas de diversas tendencias como Ed. Levin, Juan Esteban Fassio, Semeer Macareus, de Egipto, y Peter Reiner. En tal ocasión Esteban Eitler dió una conferencia ilustrada de música moderna. Ardén Quin expuso por primera vez, en esta Galería, pintura abstracta en superficies curvas planteando nuevos e interesantes problemas de orden estético.

En uno de los talleres de Arte Concreto, se inauguró hace poco, una exposición de pintura y escultura a cargo de Juan N. Mele, Gregorio Vardónega y Virgilio Villalba. La esfera de Vardónega —construcción lineal en superficie cóncava— ya expuesta con anterioridad en el Salón Kraft, fué una de las esculturas que despertó mucho interés en el público. Mele, por su parte, pronunció una conferencia sobre pintura bidimensional.



Juan n. mele
invención 110

Ilustración 44: Detalle de página con el texto de Matilde Werbin "Fundamentos para una música elementarista", *Contemporánea. La revolución en el arte 1* (1948), Record ID 730375, ICAA, gentileza de Susana Maldonado.



Ilustración 45: Retrato de Diyi Laañ por Grete Stern, 1945, en *Kosice: autobiografía* por Gyula Kosice (Buenos Aires: Asunto impreso, 2010), 44.



Ilustración 46: Diyi Laañ en AMK.

1o- La mujer quiere vivir con su tiempo. El hombre le pone obstáculos.
2do. la joven ansía estar al ritmo de la época. Comparte sueños, proyectos, problemas del joven.

3ro. la mujer casada, entra en un período de relache o de abandono de tensiones emocionales, se realiza como mujer y como madre. Al principio, perfecto. Después aburrimento, hastío.

4to. período crucial-después de diez años de matrimonio, entre los 30 y los 40 años.

La mayoría de los hombres no cuentan sus problemas a la esposa. Solamente de una manera superficial. No obligan a las mujeres a compartir responsabilidades. SE LAS AHORRAN. La argentina tiene una vida muy fácil en ~~comparación~~ comparación con las mujeres europeas y concretamente con las de Francia, donde he vivido. Dispone de tiempo para ella, dispone de pausas, de respiros, pero en cambio está ahogada por la hipocresía, que para mí, es la enfermedad número uno que nos ~~acosa~~ acosa. Atención, no es mentir, ni engañar, es dejarse vivir pensando solamente en el QUE DIRAN.

Se ha llegado al extremos de que el confort no es necesario por si mismo (heladera, lavarropa, televisión y aun el auto, sino en función de los demás. Porque alguien que nos rodea en el medio familiar lo tiene. La mujer europea solo tiene tiempo para ocuparse de si misma y no de los demás. Está agobiada por su falta de tiempo. Solo comprendí lo que es auténticamente trabajar cuando vi a la madre francesa con numerosa familia, de la que el estado se ocupa en forma orgánica y pedagógica, trabajar ocho a diez horas, compartir problemas y tribulaciones con el marido, y más que eso diría, yo, ahorrárselas y ser el verdadero sostén del hogar.

Esa falta de hipocresía se extiende a la vida de relación. Mientras que aquí una gran mayoría oculta al resto que es separada y vuelta a casar como si fuera un delito o una carga, cuando los problemas de tipo sexual, es lo que más se comenta de tal o cual personaje, milite en política, plástica o literatura, y no su real valor como tal, a quien puede interesar que Simone de Beauvoir sea lesbiana. Es Simone de Beauvoir y su talento es lo que da lugar al comentario y nada más.

La mujer tiene aquí un campo mucho más restringido, pero también lo es porque es muy cómoda, y en lugar de salir a la lucha, se queda tranquila entre las paredes de su casa. Habla de la generalidad. Vegeta. Pero entre los 30 y 40 años, comienzan los problemas. Despierta. Quiere retomar el hilo, volver a ser la COMPAÑERA del esposo, pero el matrimonio, en lugar de diálogo se ha convertido en dos monólogos, solitarios. El esposo comparte sus problemas con la amante, que por lo general se ha realizado vocacionalmente y no sentimentalmente. La esposa se siente frustrada, con angustias y trata de encauzarse fuera del hogar. Es el momento cuando muchas mujeres con suficiente madurez, pueden asumir el rol que como antes actuantes de un país vital y orgánicamente joven. Pero una enorme cantidad desaparece en el anonimato. Las que lo superan han dado el gran salto y han aterrizado bien. De las otras nada sabemos, imaginamos todo.

En la plástica y la literatura ~~argentina~~ la argentina se defiende bien. El medio es muy duro. La que ha llegado a sobresalir no es solamente por talento o inteligencia, sino por voluntad, garra para luchar con dientes y uñas en un ambiente cruel, que no perdona el menor "dejarse estar". En cambio en Italia

Ilustración 47: Diyi Laañ, Detalle de página de un manuscrito inédito "1ro la mujer quiere vivir con su tiempo", c.1963, AMK.

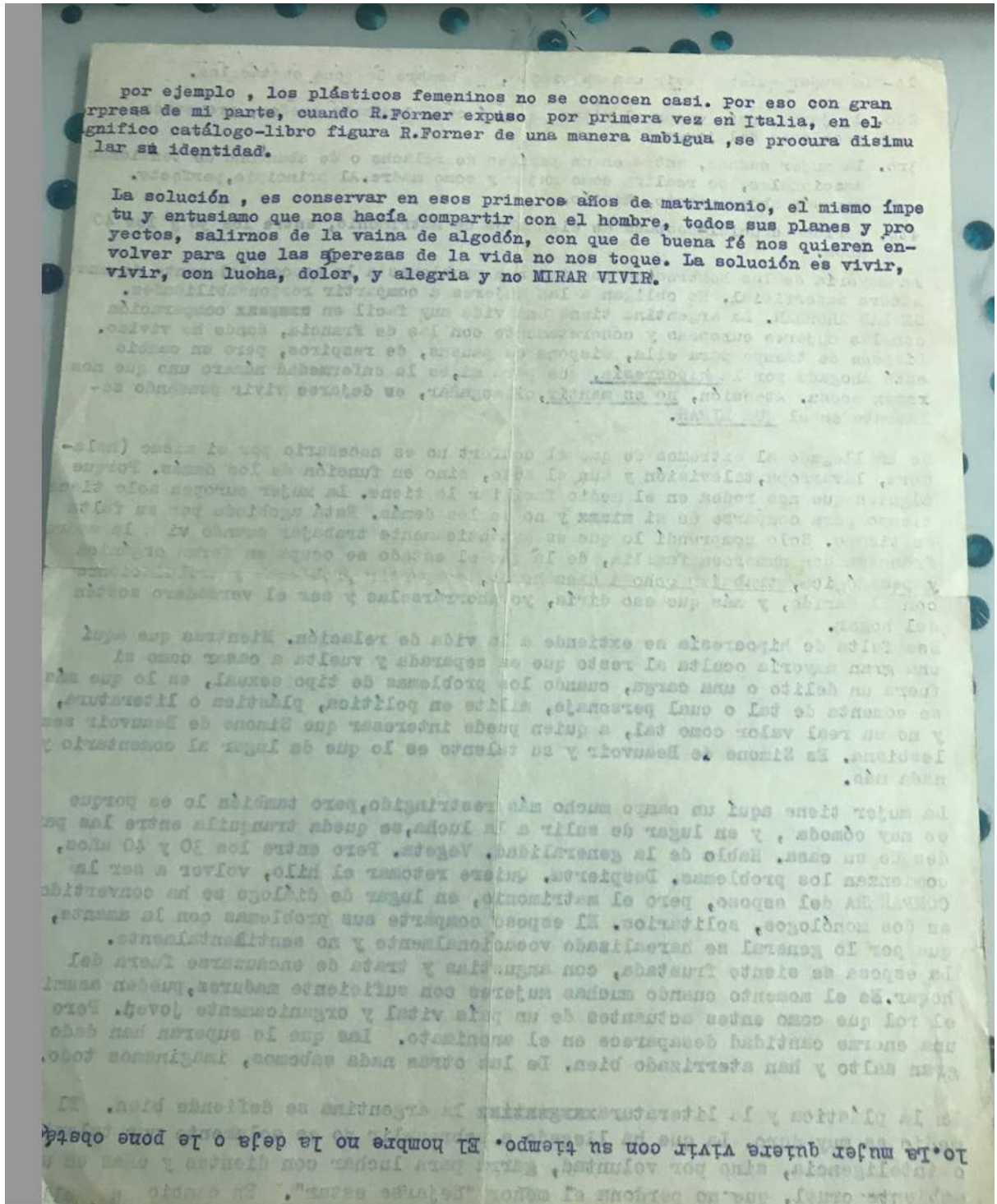


Ilustración 48: Diyi Laañ, Detalle de página de un manuscrito inédito "Iro la mujer quiere vivir con su tiempo", AMK.

ART et Style MADI

L'art qui au commencement du siècle avait gagné pour son essentialité la non figuration sous sa forme primaire, s'est développé génésiquement entre les réactions de l'artiste contre les conditions matérielles et idéologiques environnantes et l'aspiration de plus en plus constructive de laisser pour toujours la représentation de l'objet.

Ce n'est que depuis peu de temps que la production esthétique a atteint un style et une discipline propres. Si l'on compare Madi avec les écoles antérieures, on voit que c'est un mouvement qui a fait des trouvailles originales dont on ne saurait se passer.

Coincidant avec les profondes transformations que régitre l'histoire de l'humanité, l'art s'est tout à fait détaché des réalités préfigurées pour laisser passage à de nouvelles inventions et a de nouvelles théories.

Pour centrer l'art de Madi dans les courants de l'art non-figuratif, il suffit de citer les étapes internes pré-madiques suivantes: Abstraction et Automatismes (Groupe Arthur) B-Avior, Elémentarisme, Art Concret-Invention, et finalement son dernière étape, Madi ou Madinensor. Le mode, la manière et le style sont par définition et antonomasiquement une synthèse dynamique de l'art nonfiguratif poussée à des conséquences spatio-temporelles que n'avaient été prévues par tout le développement antérieur de la non-figuration.

Pour apprécier le calibre des contributions qui sont déjà devenues un point de départ ou d'appui dans la création, qu'elle soit de Madi ou non, observons le caractère de "mouvement" qui a été donné à l'objet plastique como principe non-démarcatif de la distance (connaissance et utilisation de l'espace). Et sur un meme plan d'égalité, la pénétration temporelle dans le devenir poétique littéraire.

Une prolongation de la tension esthétique dans la composition jusqu'à la pousser à la connaissance catégorielle, sans que y on apertiove aucun attachement romantique, va par elle-meme au delà de la périphérie de toute expression, représentation, signification. Quelques uns des facteurs concourants qui empêchent de comprendre nos travaux dans leur totalité ressortent surtout à la connaissance. Il y en a, a cause d'une sujétion de parneté ou de "ressemblance", qu'ils cherchent au en dehors de l'oeuvre, n'ont pas su différencier la valeur intradauisible de l'objet créé, c'est à dire son annulation par des dépen-

dances équivalentes. Mais l'incompréhension sur ce point surmontée, la question: à quoi cela ressemble-t-il? devient une question infantile procédant de la lamentable déviation de tout l'art figuratif actuel.

Madinensor, en rétablissant des différences théoriques et pratiques, en humanisant la création artistique — puisque le role inventif ne peut se manifester que par l'homme—, réinstalle la personne dans toute son intégralité, dans toute sa fonction, qu'il doit avoir sans être filtrée par les aspects subsidiaires de l'oeuvre mais dans une étroite relation avec son contenu social.



PINTURA

DIYI LAAR

Ilustración 49: Detalle de página con imagen madi de Diyi Laañ, *Arte Madi Universal 2* (1948).

PROSA Y RELATO

Es lícito deducir que toda palabra lleva adherida su imagen, su carga de asociaciones, su propia y generosa sombra. La palabra nunca llegará a ser la "cosa en sí", por la simple razón de que sus alcances, van siempre a una realidad manifiesta y, no sólo al valor de la designación.

En la **prosa inventada** y más fundamentalmente en el **relato madí**, la captación espacio-temporal de un movimiento situado dentro y fuera del o de los personajes, responde a motivaciones discernibles a medida que el lector acepta y se adentra, en principio, al campo ideológico y estético que impulsa al narrador a presentar, con características peculiares su asunto.

En consecuencia la palabra aislada o su acumulación, su sentido propio o figurado, carecen por completo de fuerza narrativa. Es más, se corre el riesgo de que el imán de ciertas palabras, cambie el curso de una idea, y no a la inversa, como debiera ser. Decir cosas, no es todavía decir.

En el terreno de lo intuído y lo previsto, las relaciones entre la forma de decir y lo que se quiere decir, pugnan para imponer su voluntad. A tamaña técnica o estilo, tanta corporización y transmisión del mensaje.

Aldous Huxley, bajo los efectos de la mescalina, droga que sondea y cambia la perspectiva de la conciencia (compuesto proveniente de cactus que se encuentran en el suelo mexicano) dice en su libro *The doors of perception*: "Los símbolos pertenecen a esferas de experiencias que mutuamente se excluyen" y agrega, "Las palabras se pronuncian pero no logran aclarar las cosas y acontecimientos a que se refieren".

Incluyo esta cita para advertir que en cada relato, contrariamente a lo expresado por Huxley, debe haber un resplandor interno que empape a cosas y acontecimientos, que de hecho se basten a sí mismos.

Son las palabras de siempre y de nunca; de hipótesis y de imaginación puestas en marcha y en conexión por sus hilos conductores: tema, exaltación de su autonomía vivencial. Prosa dicha y contada.

No se trata, por otra parte, de caer en el error, en que se incurre habitualmente, mantener unidos por una trama, un nutrido "collage" de palabras.

¿Cómo verificar, entonces, la autenticidad que se pretende, sin cotejar, sin yuxtaponer al cuentista de antes que nos participaba lindamente sus emociones privadas, sus secretos sufrimientos, su patetismo, a costa de cualquier cosquilleo sensual o sensiblero?

En el relato madí no hay enigmas; subsisten, eso sí, las alusiones, pero aún éstas, al madurar, entran en vías de transformación directa a la realidad. De manera que un todo ficticio participa y evoca otra vida y no una crónica persuasiva del acaecer diario.

Por lo menos una experiencia, una repercusión física debe subsistir antes de fecundar, diría, en lenguaje, nuestra necesidad de invención. En primera instancia todo debe pentagramarse en nosotros; sólo así se justificará y tendrá fuerza de convicción, la poesía, la prosa y el "érase una vez...", transfigurado en el "se es" de los protagonistas. Recién estamos delectando su apariencia, esclareciendo su móvil, persiguiendo su esencia, pisándole los talones a las emociones más ignoradas, captando empeñosamente el cauce de una nueva luz. Y describirlo. Aunque sea, limitándose sin querer.

Porque nada revela tanto la geografía espiritual de la narración como el deseo de infundir acción, sabiendo de antemano de su lógica (y reiterada) finitud. A pesar que esto no signifique en substancia, la negación de repentizar en la mayor escala posible, nuestra prolongación humana de infinito. Y de mediodía verbal.

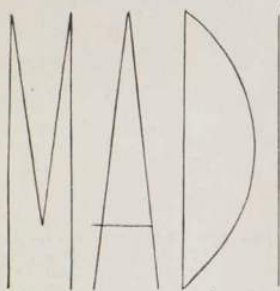
DIYI/LAÑ

21

Ilustración 50: Detalle de página con el texto de Diji Lañ "Prosa y relato", *Arte Madí Universal* 7-8 (1954): 21.

ELMENTARISMO UTOPICO	ELEMENTARISMO CIENTIFICO (INVENCION)
PINTURA color y plano con superposición, ilusión de perspectiva y marco rectangular.	PINTURA color y plano, armónicamente estructurados; planismo absoluto marco irregular, estructurado de acuerdo a la composición de la pintura.
ESCULTURA masa y volumen con forma es- tática.	ESCULTURA volumen articulado y formas des- plazadas.
DIBUJO linea y plano con superposición e ilusión óptica.	DIBUJO punto y linea sobre superficie.
MUSICA sonido y tiempo (docetonalismo, microtonalismo, atonalismo etc)	MUSICA sonido y suceder.
POEMAS palabras e imágenes expresivas, animistas, oniristas, significativas, figurativas, (subjetivismo.)	POEMAS palabra e imagen inventada. No sentido.
ARQUITECTURA volumen y ambiente (funciona- lismo, racionalismo.)	ARQUITECTURA ambiente, volumen, DANZA plástica y movimiento.

Ilustración 51: Elementarismo utópico, s. f., CSB-CEE (UNSAM)-FE.



Nemser N° 0 del Movimiento
Madi Universal
Director: Kasice
Redacción y correspondencia:
Sarmiento 3485 Dto. 1.
Buenos Aires
En Uruguay: Chuy 3260
Montevideo
En Francia:
55 Boulevard Lannes — Paris
Fotos tomadas del
noticiero Argentino Emelco
y de ~~Grate Stereo~~
Registro de la
Propiedad Intelectual N° 238.535

SE RECONOCERA POR ARTE MADI (Nemserismo) la organización de elementos propios de cada arte en su continuo

En ello está contenida la presencia, la ordenación dinámica móvil, el desarrollo del tema propio, la ludicidad y pluralidad como valores absolutos, quedando por lo tanto abolida toda ingerencia de los fenómenos de expresión, representación y significación.

El **dibujo** madi es una disposición de puntos y líneas sobre una superficie.

La **pintura** madi color y bidimensionalidad. Marco recortado e irregular, superficie plana y superficie curva o cóncava. Planos articulados, con movimiento lineal, rotativo y de traslación.

La **escultura** mádica, tridimensionalidad, no color. Forma total y sólidos con ámbito, con movimientos de articulación, rotación, traslación, etc.

La **arquitectura** madista, ambiente y forma móviles, desplazables.

La **música** madi, inscripción de sonidos en la sección áurea.

La **poesía** madista, proposición inventada, conceptos e imágenes no traducibles por otro medio que no sea el lenguaje. Suceder conceptual puro.

Teatro madi, escenografía móvil, diálogo inventado.

La **novela** y **cuento** madies, personajes y acción sin lugar y tiempo localizados o en lugar y tiempo totalmente inventados.

La **danza** madi, cuerpo y movimientos circunscritos a un ambiente medido, sin música.

Ilustración 52: Detalle de página, *Arte Madi Universal* 0-1 (1947).



DIALECTIC
THOUGHT

ELEMENTARIST
DANCE
RENATE SCHOTTELIUS

Invention appears to unify concrete art and
against the metaphysical speculation of surrealism.

Compasses and ruler. Number and structure.
Construction and order. The object of harmonic
law.

Nctre art est le
de l'esprit construc
époque. C'est un
élémentariste, géo
tfiguratif, objectif,
réaliste.

000041.43 WS

Ilustración 53: Detalle de 2da muestra Arte Concreto en Buenos Aires, 1945, CSB-CEE (UNSAM)-FE.

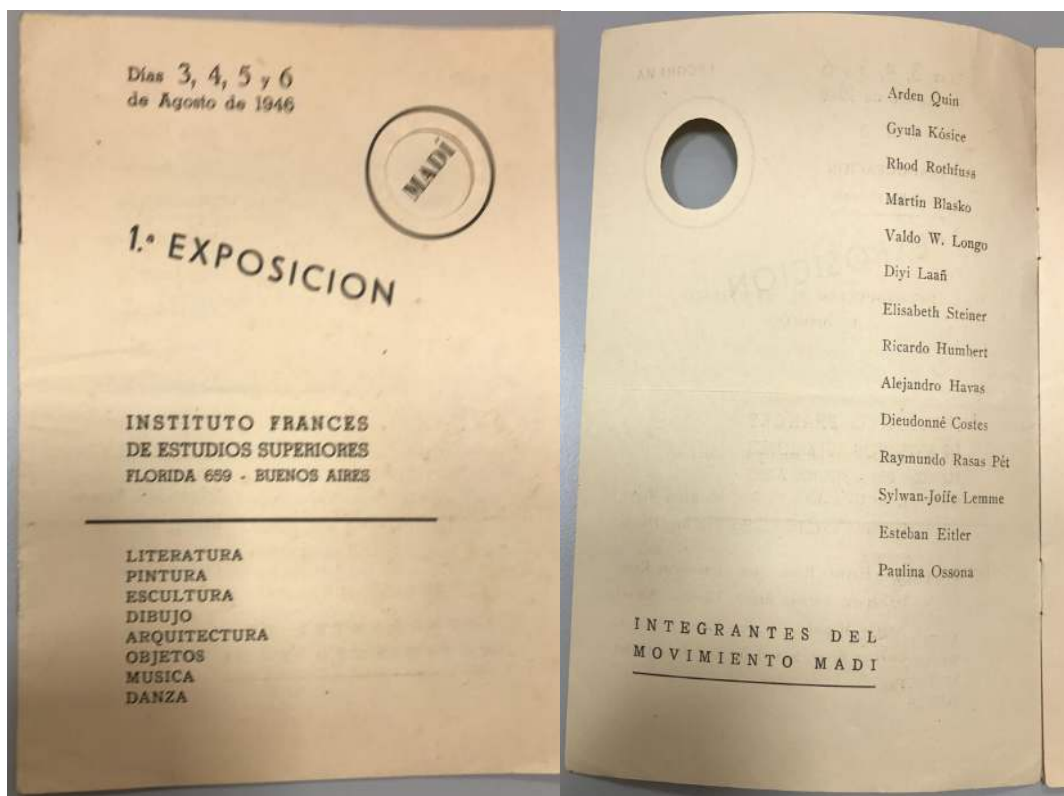


Ilustración 54: Primera exposición madi, CSB-CEE (UNSAM)-FE.



Ilustración 55: Detalle de página, *Arte Madi Universal 0-1* (1947).

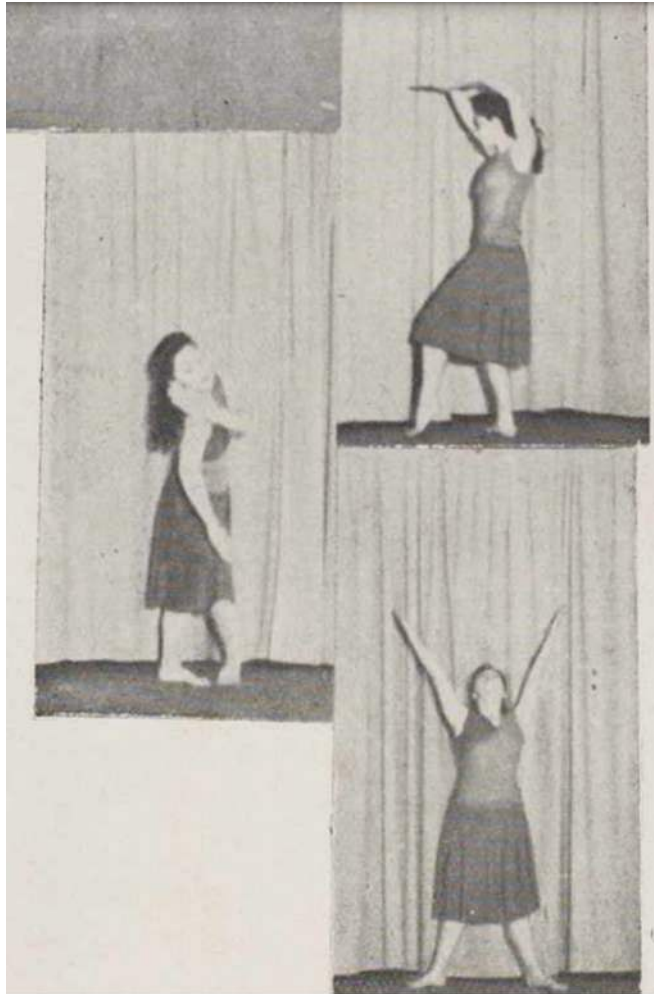


Ilustración 56: Detalle de las imágenes de Paulina Ossona, en *Arte Madi Universal* 0-1 (1947).



Ilustración 57: María Teresa Domínguez, *Arte Madi Universal* 5 (1951).

Córdoba

7-3-53

Kosice:

Te escribo estas líneas para pedirte que si puedes me envíes los números 0 y 1 de Madi-bajo formal promesa mía de cuidarlos y devolverlos en menos de una semana-El pedido te lo hago pues hay aquí un Sr. que tiene interés en escribir un artículo sobre el movimiento y me pide que se las consiga a la brevedad posible. En caso de que haya alguna otra cosa que te parezca quele puede servir me la mandas y yo te la devuelvo con las revistas.

Con respecto a mis actividades te dire' que he comenzado a estudiar pues pienso dar como libre una materia ya sea a mediados o a ~~principios~~ fines de mayo.

Mis demás cuestiones marchan ~~mas~~ más o menos, tengo ahora una serie de problemas que me hacen difícil poder planear un próximo viaje a esa como tenía pensado antes de venir aquí. En fin por ahora sigo trabajando en la Danza y también en lo que se refiere a escribir.

Espero que todo por allí ande bien. Recuerdos a todos de

María Teresa

P.D. Por favor, envíame las revistas.

Ilustración 58: María Teresa Dominguez, Carta a Kosice, 7 de marzo de 1953, carpeta 3, AMK.

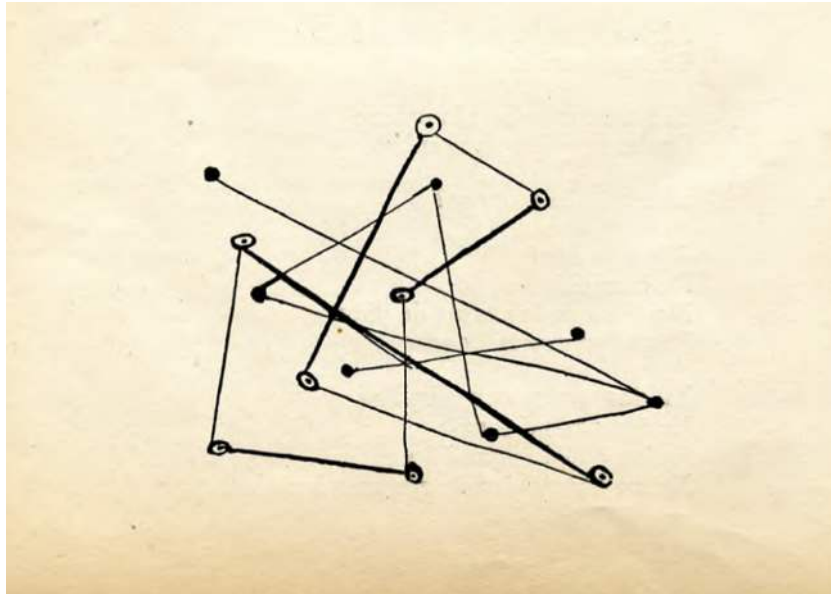


Ilustración 61: Detalle de página con viñeta de Lidy Prati, *Arturo* (1944).

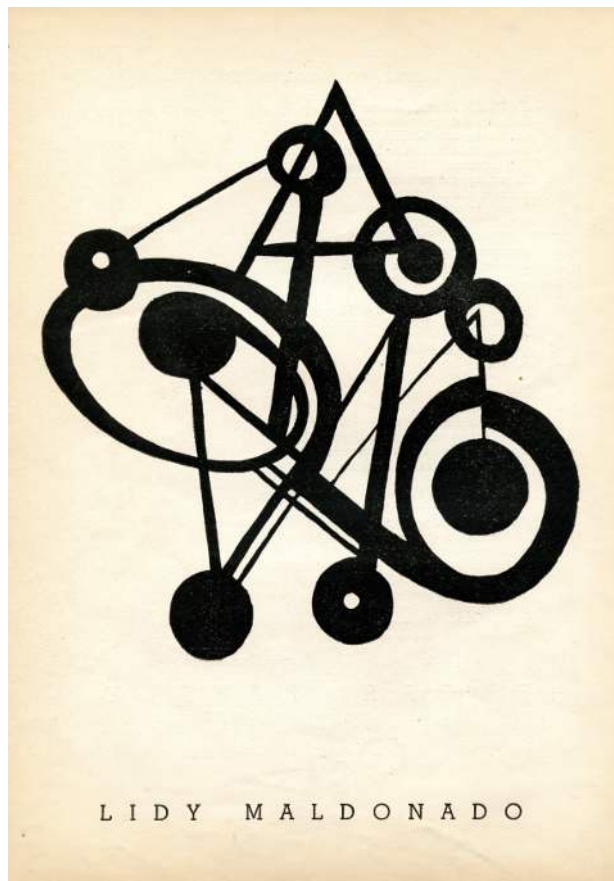


Ilustración 62: Detalle de página con viñeta de Lidy Prati firmada como Lidy Maldonado, *Arturo* (1944).

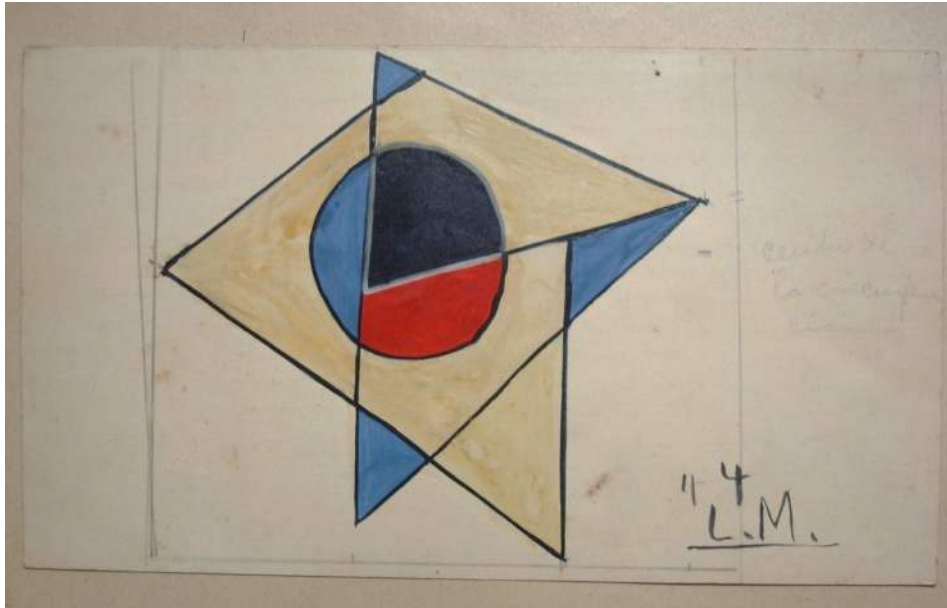


Ilustración 63: Lidy Prati, *Sin título*, c.1944-1945, lápiz negro y óleo sobre cartulina (marco cortado), 7,5 x 9 cm., en *Yente-Prati* (Buenos Aires: Fundación Costantini, 2009), 104.



Ilustración 64: Lidy Prati, *Concreto*, 1945, óleo sobre madera, 62 x 48 cm., colección particular, en *Abstract Art from the Rio de la Plata. Buenos Aires and Montevideo 1933-1953* por Mario H. Gradowczyk y Nelly Perazzo (New York: The Americas Society, 2001), 122.

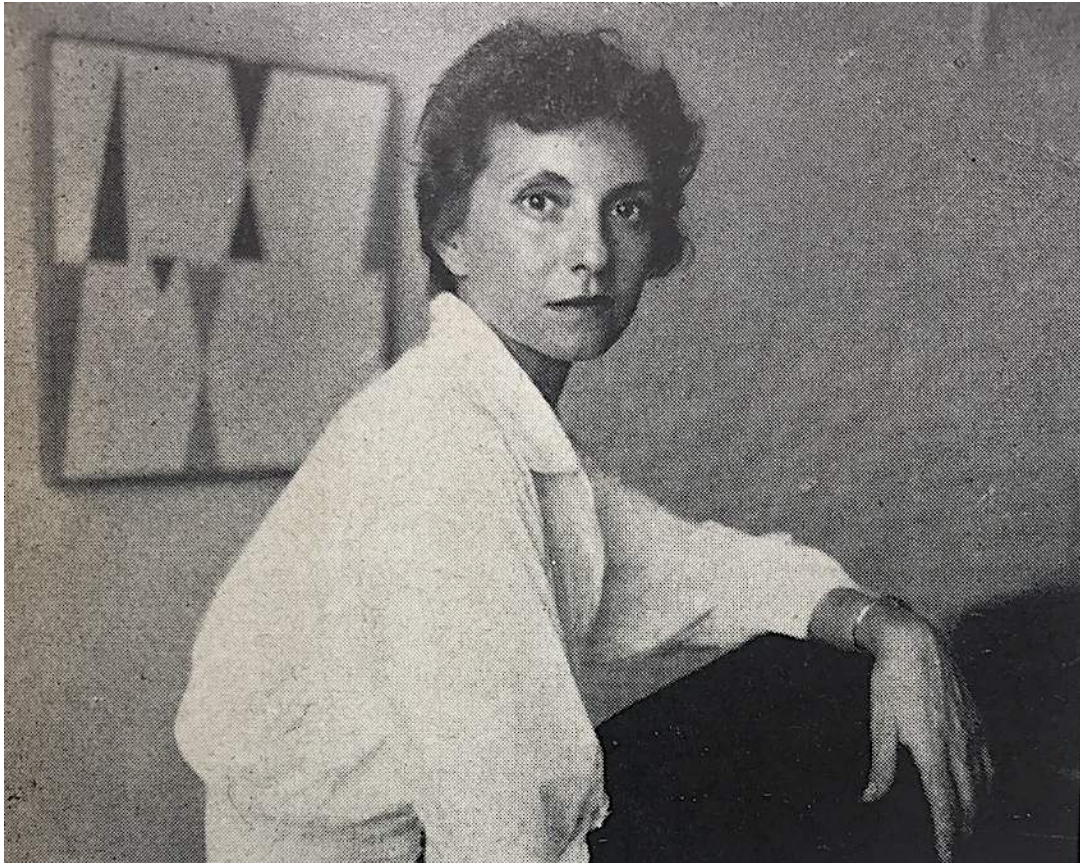


Ilustración 67: Detalle de la fotografía en la entrevista a Lidy Prati, *Lyra* (1956).



Ilustración 68: Lidy Prati, *Sin título*, c. 1948, óleo sobre tela, 50 x 50 cm., colección particular en *Yente-Prati* (Buenos Aires: Fundación Costantini, 2009), 113.



Ilustración 69: Detalles de la entrevista a Raquel Forner, *Lyra* (1956).

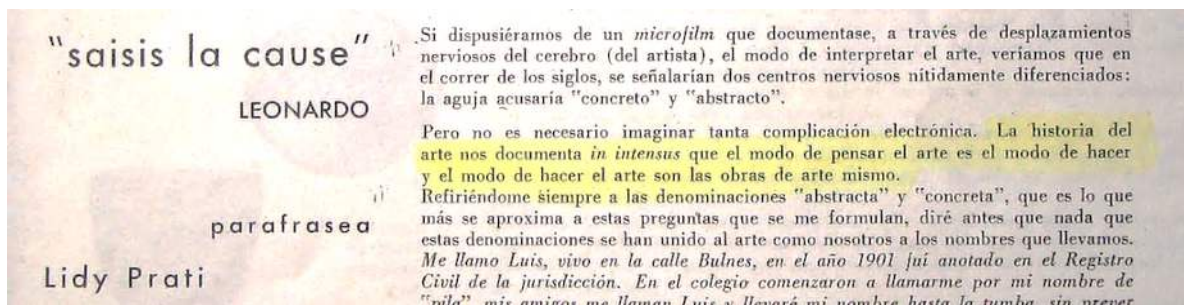


Ilustración 70: Detalle de la entrevista a Prati resaltada, Archivo Lidy Prati, gentileza de María Amalia García.



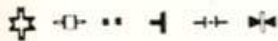
vaso etrusco



bordados koryaks
tela peruana



vasijas
de barro
Finlandia
Perú



diseño que representa
la estrella, arapahos

Abstracto y concreto han sido siempre, dentro de la historia del arte, "dos fuerzas naturales" que a la manera de bomba atómica, se ha logrado materializar con la desintegración del átomo. El gradual progreso de las matemáticas por un lado y progresos sistemáticos de todo orden supera ahora esta exposición.

A partir de la crisis teórica hace estallar "su bomba" el cubismo. Es el cubismo la abstracción tan concreta que contiene en su germen elementos concretos (*collage*); es la radioactividad que logran los Curie en su laboratorio, pero que recién en Nevada (Estados Unidos de Norteamérica), en el año 1944, estalla una gran fricción que hace posible visualizarla, documentarla, analizarla, experimentarla, para el bien del progreso y de la humanidad (así lo espero). Hacen crisis en el cubismo las leyes más sagradas de la Academia, leyes que habían perdido vigencia, leyes que su uso había agotado. Estas leyes del arte fueron siempre los utensilios de los cuales el artista se valió para expresarse y que el artista tuvo derecho a declararlas "ineficientes".

¿Discutimos hoy la innecesidad de una peluca o de un Ford "a bigote"?

Nuestros progresos mecánicos son tales que nos han creado la necesidad de viajar a la Luna o a Venus.

¿Para qué vamos a ir a la luna? —se preguntarán millones de personas, con todo derecho. Son éstas las personas que no tienen la "necesidad" de hacerlo o la "curiosidad"; ¿pero es acaso su abulia la que impide y determine a que otras viajen, aunque fracasen tantas veces antes de lograrlo?

Porque es historia decir, que todo lo que el hombre se ha propuesto emprender lo ha logrado, algunas veces antes o muy después.

Leonardo "imaginó" que el hombre podía volar. Y Leonardo no voló. Y dispuso de un material teórico, técnico y especulativo; material que hoy con ternura y admiración nos hace decir que "Leonardo fué un genio". Ha sido un "genio" Leonardo porque "no" consiguió volar.

Hablando de Leonardo ahora como pintor, ¿lo consideramos genio, porque nos "gusta"?; ¿es la pintura una motivación del gusto, por encima de toda otra consideración?; ¿es el "gusto" que experimentamos para con Leonardo, igual que para con Carpaccio?

La pintura del cuatrocientos es tan querida por "amigos y enemigos". Sin embargo, Leonardo no fué Piero della Francesca, no fué Giotto.

Dejamos de admirar a Leonardo para decir luego: ¿Miguel Angel? ¿Rafael? Hombres que han sido casi contemporáneos en nada se asemejan. Cualquiera de nosotros acostumbrados a ver libros de arte, sin ninguna fatiga podrá decirnos que en nada se asemejan si bien los temas que "representan", son acaso los mismos. Todas fueron o son la madre de Jesús, pero sus personajes pictóricos son diferentes. ¿Se cubrió alguna vez un fresco de Giotto para dar cabida a uno de Miguel Angel? Si Miguel Angel pintó la cúpula de la Sixtina en San Pedro se debió a que fueron contemporáneos. Miguel Angel no fué a Padova a la *capella degli Scrovegni* ni a *San Giovanni in Laterano* (Roma).

Bárbaros fueron los Papas al destruir la arquitectura romana (coliseo, templo, acueductos, villas), para utilizar mármoles para levantar iglesias. Pero es a través de ellas que también se hace historia de la pintura; nos dejaron arqueología y nos presentaron un arte "inédito". Este arte inédito se conformó en primera instancia con un modo de interpretar una realidad, también inédita. Y no como hasta el siglo XIX, que pretendió hacer olla común con la documentación. La documentación y la copia son atributos de la periferia del arte.

¿En qué se diferencia el "Sposalizio della Virgine" del Museo de Brera del "Guernica" de Picasso?; en el modo de interpretación.

¿Una mujer de Picasso es menos mujer que una *madonna* de Rafael?; son tan abstractas la una como la otra. ¿Puedo yo cambiar su posición, o mirarlas de perfil, o dejarlas de ver en su totalidad, separar el rojo de su túnica y pensar que podría estar extendido en el suelo?; evidentemente, no; porque responden a un todo y este todo es, además, la composición y el color.

¿Es peyorativo decir que el "cuatrocientos" carece de pomposidad o monumentalidad? (¿descalifica en algo su contenido?).

Ilustración 71: Detalle de la entrevista a Lidy Prati, *Lyra* (1956).

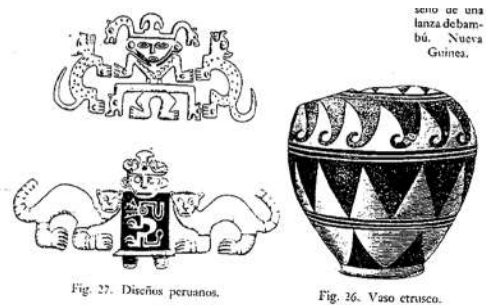


Ilustración 72: Detalle de vaso etrusco en *El arte primitivo* por Franz Boas (Fondo de Cultura Económica, 1947), 41.



Ilustración 73: Detalle de bordado koryak en *El arte primitivo* por Franz Boas (Fondo de Cultura Económica, 1947), 50.

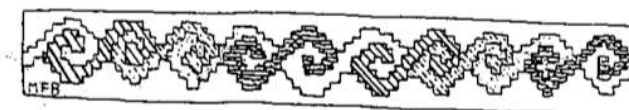


Ilustración 74: Detalle de tela peruana en *El arte primitivo* por Franz Boas (Fondo de Cultura Económica, 1947), 57.



Ilustración 75: Detalle de vasijas de barro de Finlandia y Perú en *El arte primitivo* por Franz Boas (Fondo de Cultura Económica, 1947), 62.

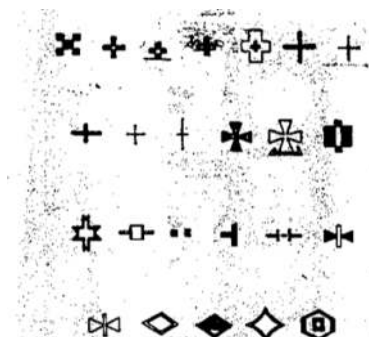


Ilustración 76: Detalle de diseños arapahos en *El arte primitivo* por Franz Boas (Fondo de Cultura Económica, 1947), 108.

"Seno" de Sonno



Es Giotto iniciador del Renacimiento, y la crítica de arte coincide que en ninguna otra época los límites de la expresión han sido arbitrariamente ensanchados (Wifflic). ¿Qué pensamos ahora de Guerrica? ¿Qué Giotto permanencia siendo un hombre? ¿Qué Giotto es grave, reservado, lógico? Si, es todo esto cierto, aunque en Giotto encontramos la mística de San Francisco, la ternura de un pájaro, y la gravedad de un Einstein, pero Giotto no fue ni San Francisco, ni un pájaro, ni Einstein, porque Giotto (como Luis) fue un artista que comunicó su tiempo. Y como Giotto todos los hombres que han hecho arte y serán artistas, no fundando capillas que se llamen "abstracta" o se llamen "concreta", se llamará pintora.

No quiero someterme a la tiranía de los "abstáculos", personalmente, ideológicamente, esto dentro de lo que queremos viajar a la Luna, y mi "imaginación quiere" que los planos voladores ligeros de Marie y mi realidad no es la abstracción, es el color, es la composición, es los "campos radioactivos" del plano, y es mi sensibilidad que es el hombre mismo.

No tengo ni compromiso con las madonnas, ni con las manzanas, porque las manzanas me las como (Eva), y las madonnas... ¿me han evaporado? y ahora mi "religión" es la fe en el hombre, con sus fracasos, con su amor, con su aventura, con su deseo de comunicación y con sus responsabilidades.

Conversación a modo de epílogo

—Hemos leído en "Art Digest", revista norteamericana de arte moderno sus recientes declaraciones inglesas de Oscar Kokoschka. En ellas, el maestro expresionista se confiesa "antimoderno". "Todo se hace con alexandros uniformidad" —dice—. En París, Oslo, en los Estados Unidos, en todas partes del mundo se forjan hoy los mismos. Arte abstracto. Hemos olvidado hasta lo que esto significa. Todo gran arte es abstracto.

—No hay ninguna ley, que nos prohíba ser "antimodernos", elegimos. Todo gran arte es arte.

—... pero hemos olvidado lo que esto significa. Tramos de alambres retorcidos y planos geométricos, no son arte. Ni siquiera ciencia. Eso tiene un nombre y se lo dice: materialidad absoluta.

—Un trazo de pincel es tan sutil como un alfiler o un blanco (color).

—Un trazo de alfiler, recogido o concentrado, en cualquier punto llega a comunicarse: reina, guerra y cualquier otro tipo de "sensaciones".

—De la cuerda hace un "pájaro" de Brancusi; del alfiler, una "superficie sin fin" de Max Bill, y del blanco un Malevich, hace un "fantangelos".

—Hay aún más. Kokoschka se pregunta el origen del formalismo y declara: "Lo que pasa es que los chicos se dedican a mirar los libros. Ven ahí algunas reproducciones; luego después algunas cosas sobre nuestra civilización occidental y la era atómica y asuntos del estilo y se persuaden a sí mismos de que, en realidad vienen eso, cuando lo que pasa, sencillamente, es que están preparando el camino de su frustración. Y nadie se atreve a decirle a un muchacho lo que la pintura es, en realidad..."

—Nadie jamás ha imaginado que los libros son una "frustración"; y a un "muchacho" se le puede decir que es la pintura, educándolo, siempre y cuando tal muchacho sea capaz y haga como cualquier de los mortales.

—Aparte de lo que dice Kokoschka, voy a añadir lo he citado por pretenses a uno de los maestros del modernismo, convalida todo conmigo en que la calificación de "intelectual" sobre el arte abstracto que dan el artista figurativo y el profano, no es enteramente calumniosa. Observe usted a un pintor de vanguardia; digo, a un pintor, no a un repetidor o a un fanático, o a los "chicos" de Kokoschka. ¿No hay en este artista un tratadista filosófico y sociológico, junto con un teorizador plástico? Se suele imponer en él un punto de vista intelectual, o sea, "verbal", y se sí mismos genéricos, "literarios". Ahora bien, cuando un arte no vive de su propio impulso y necesita interpretarse en función de otro —en este caso, la plástica de la literatura—, pierde independencia y vigor, y, por tanto, autenticidad. Usted se ha referido con pasión al "Quattrocento", ¿Recuerda qué calificada parte de los artistas florentinos de entonces era literaria? En el Museo de Sevilla habrá visto igualmente, cuadros maestros de pintores que no sabían firmar. Aquello es que insistió De Chirico, acerca de que toda la experiencia plástica ultramoderna, es de la literatura, recurriendo a un giro insolente, que patentó Verliorin, no está exento de razón.

—Repito: Saís la causa, como aconsejaba Leonardo. Lo que determina el arte no siempre las causas.

"Fórego en el espacio" (1919) (Bronce). Constantin Brancusi.



"Unidad tripartita" (1947-48) (oro con cromo y níquel). Max Bill.



—El espectador común no puede penetrar en los problemas filosóficos que plantea el arte, el abstracto en ningún subterráneo oculto. Se sigue por la "Summa", canónica del beato de Aquinas y Santo Tomás. Le también filósofo a su modo. Habla en prosa, sin saberlo, como monsignor Jordani. Cree en dos cosas: primero en que pudieran ser así cosas placar, y, segundo, en que pudieran haber sido, o sea, que lo bello (en traducción neorrealista) es aquello que agrada cuando son la "se" y que siempre "la belleza tiene claridad". Lo demás no le interesa. El pueblo no "entiende" el arte contemporáneo. Claro es que podrá seguir usted, que no han novedad ninguna de que lo "entienda" o que resulte mejor confinarlo a las élites...

—Preguntas. Por cuanto no lo entiendo, no lo acepto. Es un derecho inalienable el que ejerce. Si es que debe entender el arte a través de una conferencia, el artista resultará entonces el conferenciante y no el pintor. Todo esto es de una claridad élida. Con todo, en nuestros días las páginas de la historia del arte, las colecciones y las salas galerías de pintura impresas a que usted se refiere, observamos cómo los apóstoles de Ezra, los críticos y viragos literarios (aun un cracífico "abstracto" localista en Ato, San Francisco), los amigos románticos y los ascetas y monjes de Giotto, eran "entendidos" en sus épocas respectivas, no sólo por el artista, o el letrado o el togado, sino por el hombre común, por el bécot callejero, aun cuando ninguno de estos tipos de representación a que nos hemos referido, fuese resultado directo de una experiencia sensible. ¿Será quizás que el sentido común de dichos períodos históricos, se agrita por el "reconocimiento" en tanto que el de nuestros días, lo hace por la "sensibilidad"? ¿Cómo explicaría usted todo esto?

—Las figuras de Giotto no son menos abstractas que las de Brancusi que Guerrica.

—Por otra parte, al Fra Angélico la "entenda" solamente una élite; hoy es el mensaje más acabadamente estético (hay mucha letratura para yo proseguir) ¿qué me contesta?

—Estamos haciendo allá de abogados del diablo, sin tener partido al respecto. No interprete como posición personal nuestro interrogatorio. Cierta vez símos de él al abstractista italiano Antonio Corpora algo parecido a lo siguiente: "El arte se asemeja hoy más que nunca, a la ciencia y la filosofía; es un medio de investigación y conocimiento, reservado a un número limitado de individuos. Las competencias de los artistas modernos se divulgan en un lenguaje convencional y simbólico, el cual, por reflejo, pasa al dominio público. La humanidad termina siempre por aceptar cualquier cosa, con tal que se haga convencional y usadera... Perfectamente. Pero lo bueno es que el hombre de la calle resiste la influencia del arte de vanguardia, con un tomo de que no ha dado muestras para rechazar, por ejemplo, la más innovadora o nueva de las corrientes políticas o santificadas, por ejemplo, y esto durante el ya largo medio siglo en que se mueve la experiencia modernista. El nazismo, el capitalismo dirigido, la democracia "popular", el simbolismo y el psicoanálisis a la romana, consiguieron popularizarse, pero no así el surrealismo, el dadaísmo y el expresionismo, por ejemplo. ¿Cuáles impulsos sociológicos o psicológicos promoverían, según usted, dicha actitud?"

—El asunto es muy complejo para dilucidarlo aquí; a más, se extendería indefinidamente el reparaje. Ustedes también son víctimas "literarias"; me equivoque un mundo: estudiaremos la posibilidad de editar un "Reader's Digest".

—Le voy a ofrecer una nueva oportunidad para que ejecute sus gaitas, siempre que no las afille demasiado. Se dice que la civilización mecanizada ha originado la crisis artística. En los Estados Unidos, por ejemplo, Méx y Jerusalén de la técnica, observamos que poco menos de la mitad de los exponentes en los salones plásticos, son artistas figurativos, o el, preferimos otros nombres, representativos u objetivos, y tanto éstos como calificada parte de la crítica, según anota el "Life", del 12 de setiembre de 1955, demuestran prarda, o sea, "figurativas"; a las obras de los abstractistas y prardistas, es decir, algo que me resulta más parecido a "necesarios", a sus cultores. ¿Cómo explicaría usted esta aparente paradoja?

—"Life", no es ni ha sido nunca patrón de medida para cultivar el arte; la distorsión y la propaganda pueden ser usadas con propósitos de diferente intención.

—Pero es que "Life" es sólo, amda...

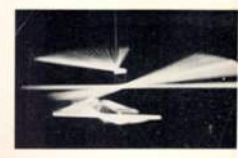
—La anatación también es un juicio. Si no, no se hace...

Pregunta facultativa.

—¿Qué opina usted acerca de la reciente reorganización del Museo Nacional de Bellas Artes? ¿Cree útil el principio de transformar en instituto didáctico "la galería del Estado"? ¿La misión de un museo plástico es "cultural", o nada más que pedagógica?

—El mundo se hizo en siete días. Creo en las organizaciones culturales bien dirigidas.

"Albino indio" (1946). Bruno Munari.



Si un ciego abriera los ojos, no siendo artista vería árboles, ríos o montañas; pero si lo fuera vería líneas, formas y colores.

LEONARDO

Ilustración 77: Detalle de la entrevista a Lidy Prati, Lyra (1956).

Ilustraciones del capítulo III



Ilustración 78: Josefina Robirosa en *Josefina Miguens* (Buenos Aires: Galería Bonino, 1961).



Ilustración 79: Interior de *Sarah Grilo* (Madrid: Galería Palma, 1949), Box 7, José Antonio Fernández-Muro and Sarah Grilo Estate Archive, Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA).



Ilustración 80: Sarah Grilo, *Pintura*, s/f, óleo sobre tela, 83 x 102 cm., Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez.



Ilustración 81: Sarah Grilo, *Pintura (en rojos)*, 1958, óleo sobre tela, 94,5 x 94,5 cm., MNBA en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7171/>.

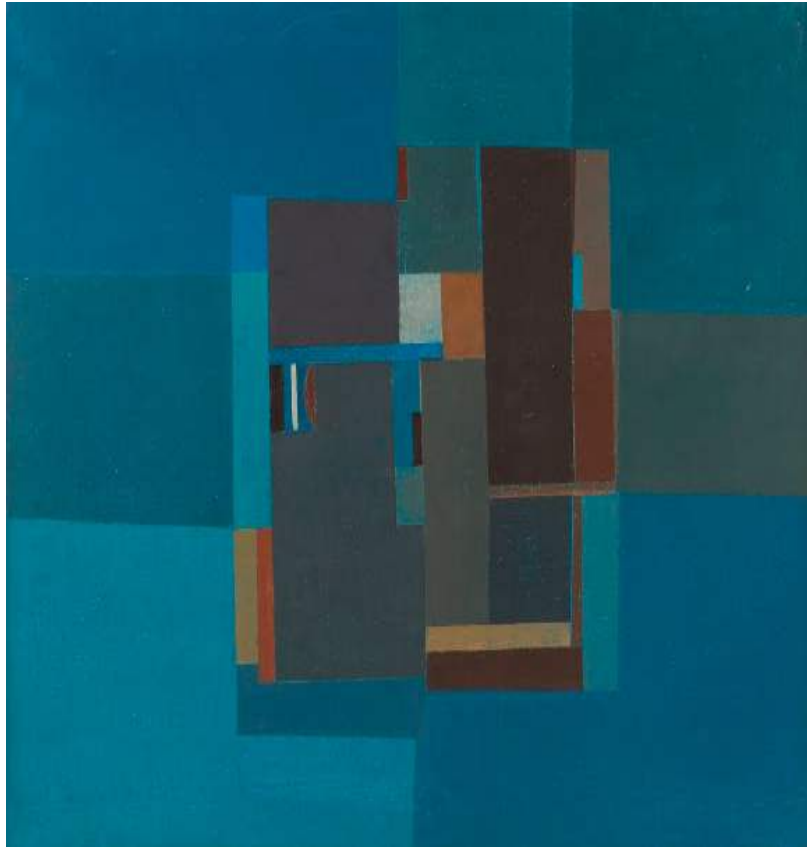


Ilustración 82: Sarah Grilo, *Temas en azules*, 1955, Art Museum of the Americas en <https://artsandculture.google.com/asset/temas-en-azules-sarah-grilo/sgHB2sS0HNhILQ>.



Ilustración 83: Josefina Robirosa, *Sin título*, c. 1956, técnica mixta sobre papel, 18,5 x 38 cm., colección particular en *Josefina Robirosa* por Rafael Cippolini (Buenos Aires: Vasari, 2012), 15.



Ilustración 84: Josefina Robirosa, *Sin título*, c. 1956, óleo sobre tela, 50 x 70 cm., colección particular en *Josefina Robirosa* por Rafael Cippolini (Buenos Aires: Vasari, 2012), 19.



Ilustración 85: Josefina Robirosa, *Pintura*, 1960, óleo sobre cartón, 146 x 114 cm., MM en <https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/16458>.

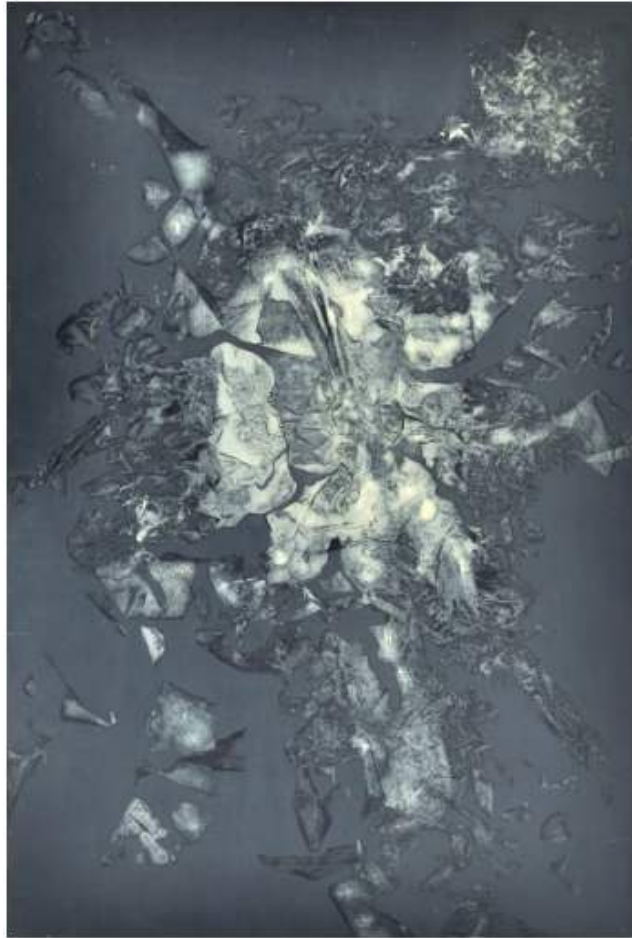


Ilustración 86: Martha Peluffo, *Pintura*, 1958, óleo sobre tela, 122 x 82 cm., Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”, en *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la colección* por Florencia Suárez Guerrini, et. al. (La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”, 2017).



Ilustración 87: Martha Peluffo, *Las pieles de la tierra*, 1962, óleo sobre tela, 80 x 80 cm., Banco Ciudad en *Martha Peluffo: esta soy yo* por Victoria Verlichak (Buenos Aires: Fundación Ceppa Ediciones, 2007), 122.



Ilustración 88: Martha Peluffo, *Esa ave confesora del planeta*, 1963, óleo sobre tela, 162 x 114,5 cm., Museu de Arte Contemporânea da Universidade de Sao Paulo en *Martha Peluffo: esta soy yo* por Victoria Verlichak (Buenos Aires: Fundación Ceppa Ediciones, 2007), 124.



Ilustración 89: Marta Minujín, *Las 4 estaciones de Vivaldi*, c.1959, óleo sobre tela, 130,5 x 151 cm., en *Marta Minujín: obras 1959-1989* editado por Victoria Noorthorn (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2010), 43.



Ilustración 90: Marta Minujín, *Testimonio para una joven tumba*, 1959-60, yeso, arena, cemento y esmalte sobre tela, 129,5 x 160,5 cm., MM en <https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/16758>.



Ilustración 91: Detalle de obra en *Marta Minujín* (Buenos Aires: galería Lirolay, 1962), fs.7, sobre de artista 31a, AMM.



Ilustración 92: Noemí Gerstein en *Noemí Gerstein* (Buenos Aires: Galería Bonino, 1957).

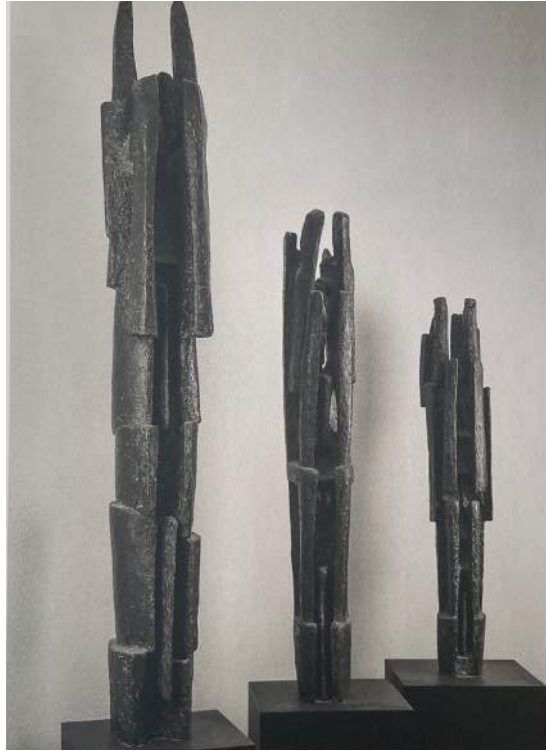


Ilustración 93: Alicia Penalba, *Trois totems d'amour*, 1954, bronce, 136 x 26 x 20, 97 x 21 x 15, 84 x 22 x 13 cm., en *Alicia Penalba: escultora*, editado por Mario Kier Joffé (México D.F: RM, 2016), 61.



Ilustración 94: Noémí Gerstein, *La ronda*, 1953, bronce, 30 cm., en *Noémí Gerstein* (Buenos Aires: Art Gallery International, 1969).

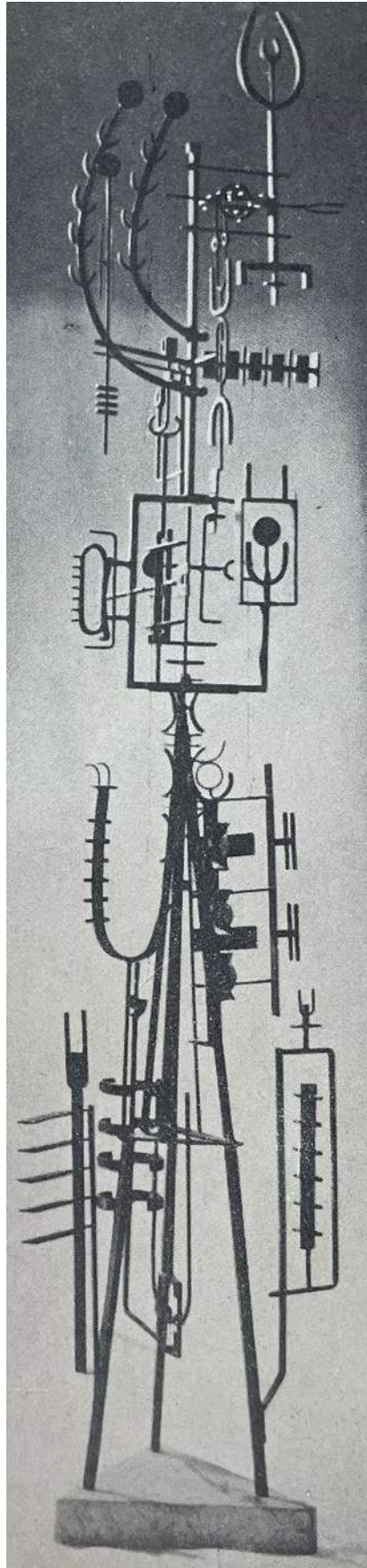


Ilustración 95: Noemí Gerstein, *Scherzo*, 1958, hierro, 210 cm., en *Noemí Gerstein* (Buenos Aires: Art Gallery International, 1969).

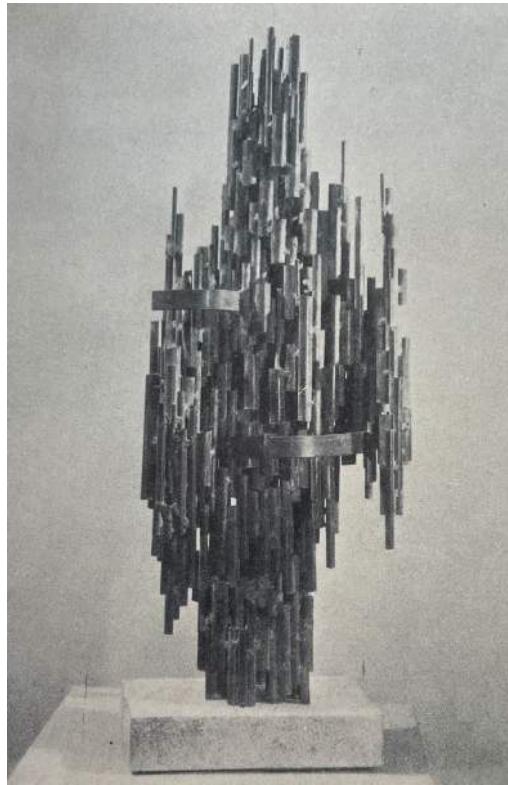


Ilustración 96: Noemí Gerstein, *La niña*, 1959, latín con plata, 65,4 cm, MoMA, en *Noemí Gerstein* (Buenos Aires: Art Gallery International, 1969).



Ilustración 97: Noemí Gerstein rodeada de artistas varones en *20 pintores y escultores* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas).



Ilustración 98: Grilo, Maldonado, Iommi, Aebi, Hlito, Fernández-Muro y Girola, Grilo y Ocampo, GAMA, Galería Viau, 1952, I.C.2., Box 3, José Antonio Fernández-Muro and Sarah Grilo Estate Archive, Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA).



Ilustración 99: Testa, Ocampo, Fernández-Muro, Grilo y Sakai, 1960 en *Sarah Grilo, José A. Fernández-Muro: obras sobre papel* editado por Galería Jorge Mara (Buenos Aires: Galería Jorge Mara-La Ruche, 2007), 6.

Ilustraciones del capítulo IV

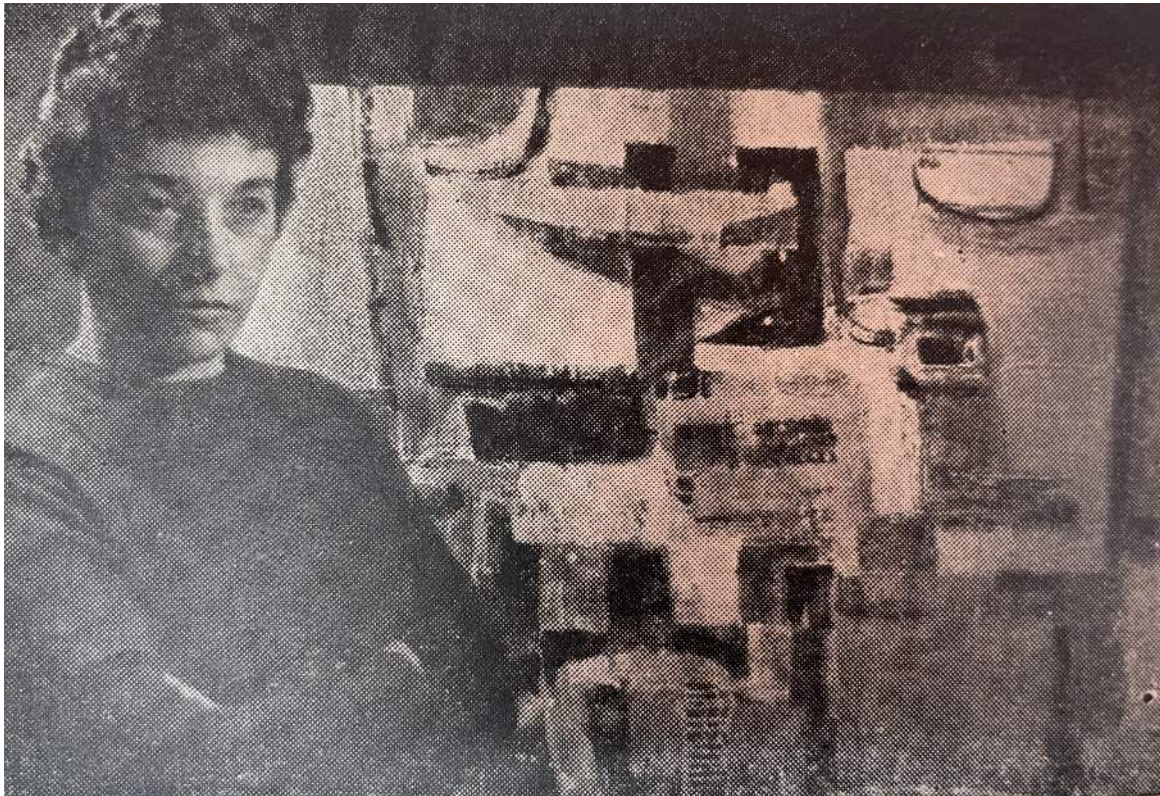


Ilustración 100: Noemí Di Benedetto, 1959 en *Grupo ene* (Buenos Aires: Galería Van Riel, 1959).



Ilustración 101: Fotograma del Noticiero de América. Sofia Sabsay junto a sus hijos, 1959, 836.C35.1.A, Legajo: 1023, Filmación: 30/5/1959, AGN.



Ilustración 102: Sofía Sabsay, *Conejos*, 1959, óleo, 60 x 80 cm., colección particular, gentileza de Daniel Sabsay.



Ilustración 103: Fotograma del Noticiero de América. Sofía Sabsay junto a sus hijos mientras pinta, 1959, 836.C35.1.A, Legajo: 1023, Filmación: 30/5/1959, AGN.



Ilustración 104: Sofía Sabsay junto a sus hijos en Galería Bonino, 1963, Archivo Sofía Sabsay, gentileza de Daniel Sabsay.



Ilustración 105: Retrato de Sofía Sabsay por Sameer Makarius, gentileza de Leila Makarius.

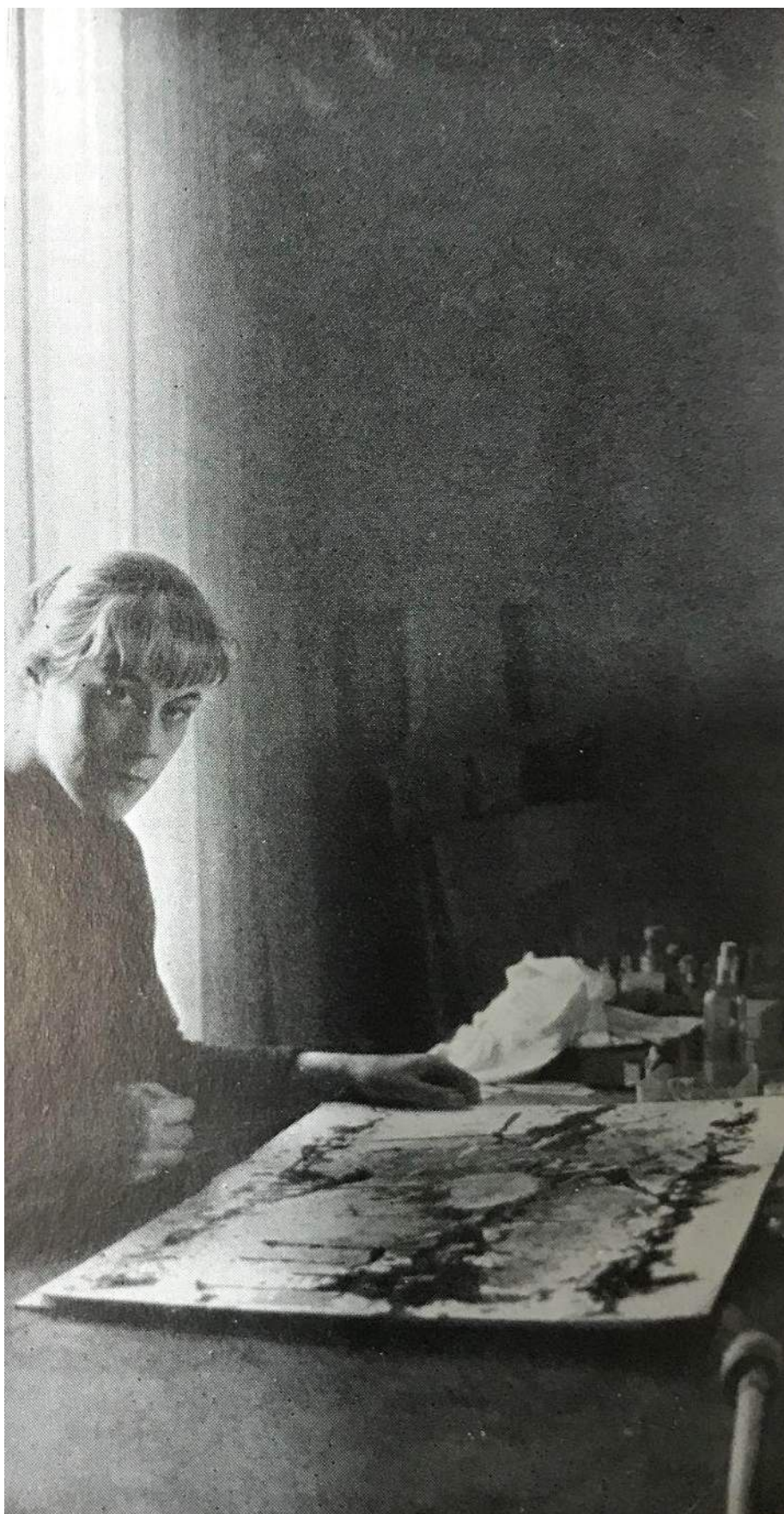


Ilustración 106: Martha Peluffo junto a su obra en *7 pintores abstractos* (Buenos Aires: Galería Pizarro, 1957).



Ilustración 107: Martha Peluffo en la inauguración de su exhibición individual en la galería Pizarro, 1958, f00080, Archivo Galería Pizarro, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.



Ilustración 108: Martha Peluffo en Telesemanario Femenino, 1958, Archivo Martha Peluffo.

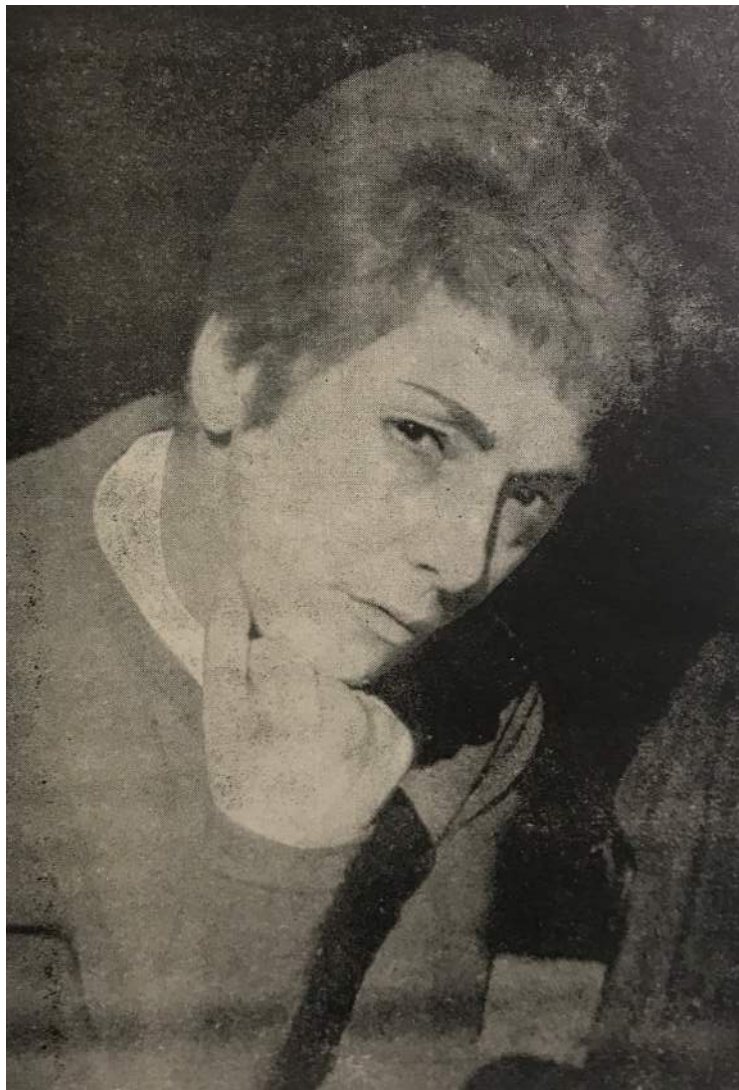


Ilustración 109: Noemí Di Benedetto en *Noemí Di Benedetto* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1962).



Ilustración 110: Retrato de Noemí Di Benedetto en *Makarius. Retratos* por Sameer Makarius (Buenos Aires: Vasari, 2009).

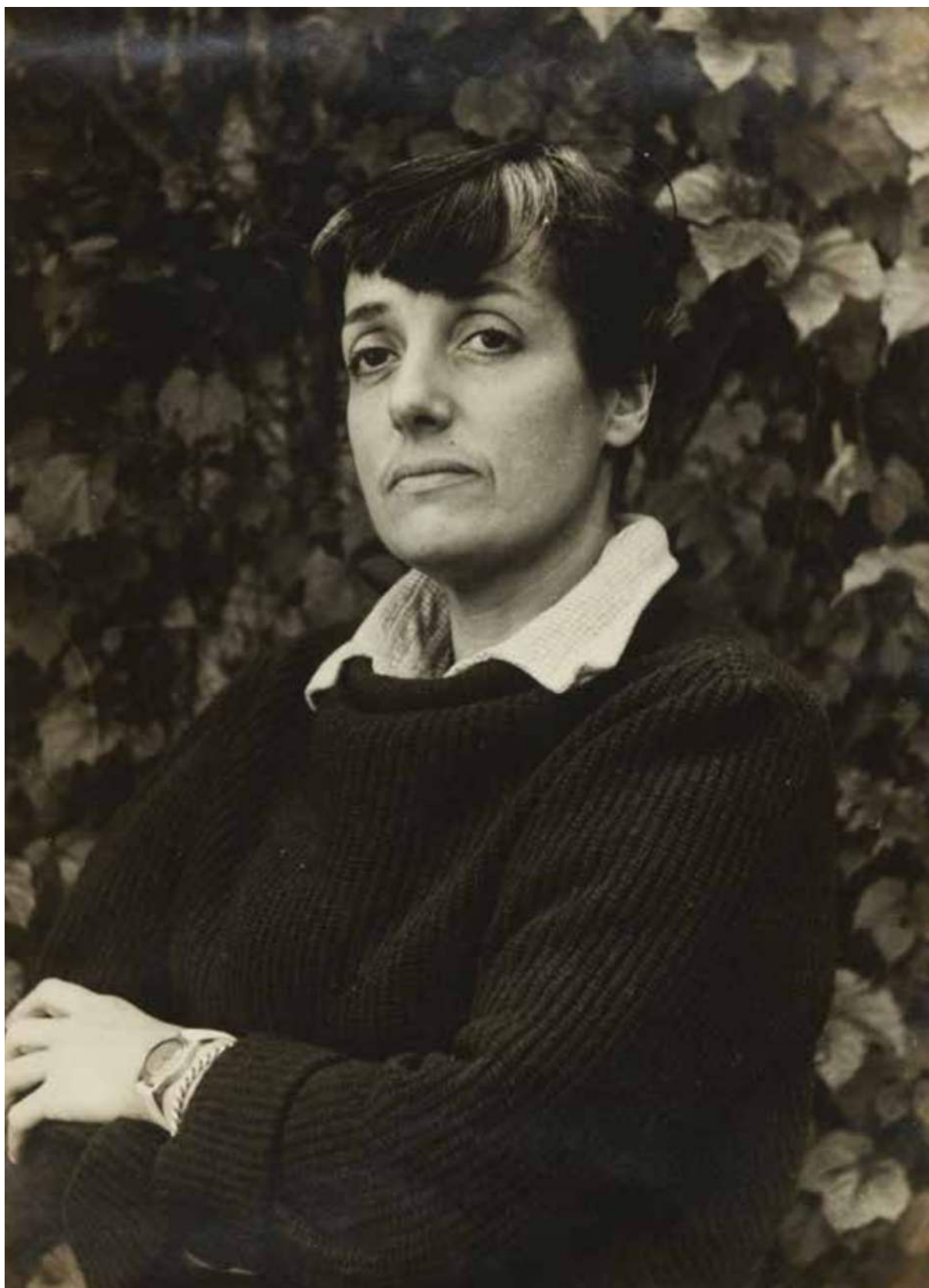


Ilustración 111: Retrato de Mane Bernardo por Ilse Fusková, 1958 en *Ilse Fusková* editado por Ricardo Ocampo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ricardo Ocampo, 2019), 22.



Ilustración 112: Mane Bernardo, *Autorretrato*, 1933 en *Mane Bernardo* (Buenos Aires: Dirección de Cultura, Departamento de Artes Plásticas, 1962).



Ilustración 113: Mane Bernardo y Rodolfo Cárdenas Behety en la galería *Saber Vivir* en Fondo Carmen Valdés, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas.



Ilustración 114: Izquierda: *Sin título* en “Martha Peluffo”, *Criterio*, 1958, Archivo Martha Peluffo; derecha: Martha Peluffo, *Sin título*, 1958, óleo sobre tela, 80 x 50 cm., colección particular, gentileza de Verónica Llinás.



Ilustración 115: Tapa del catálogo *Martha Peluffo* (Buenos Aires: Galería Pizarro, 1958).



Ilustración 116: Mane Bernardo, *No figurativo*, 1948, óleo, en *Mane Bernardo* (Buenos Aires: Departamento de Artes Plásticas, Dirección de Cultura, Ministerio de Educación, Provincia de Buenos Aires, 1962).



Ilustración 117: Mane Bernardo, *Elementos pictóricos compositivos*, 1959 en *Exposición arte no figurativo* (Buenos Aires: Galería Van Riel, 1959).

Buenos Aires - agosto 23 - 1962.

Mrs
Jacqueline Barnitz.

Dear Miss: Invitada by a su conferencia por medio
comin amigo Rafael Squirru e imposibilitada de asistir
a su interesante acto le envío estas líneas para solicitarle
una entrevista personal por las siguientes causas: Invitada
por el Departamento de Estado de los E.E.U.U. para visi-
tar ese país por dos meses y vincularme con colegas
para fomentar un intercambio cultural estare allí
el próximo mes de diciembre. Deseo conocer su opinión
sobre mis últimos obras pictóricas, algunas de las cuales espon-
dré en los E.E.U.U. En el mes de setiembre se realiza
en el Riverside Museum de New York una exposición
reconjuñto en la cual figurar dos obras mías - Le
adjunto un catálogo de mi última exposición de 30 años
de labor, periodos figurativo y no figurativo. Además tengo
el honor de invitarla a un espectáculo vivio en nuestro
país que se realiza en ese mismo lugar donde Ud. da
hoy su conferencia los sábados a los 22hs. y domingos 18hs.
Le adjunto programa. Mucho desearia que pudiese Ud. verlo
para que me he en dije los posibilidades del mismo en
su país.
Mrs Jacqueline Barnitz, le deseo un buen éxi-
to en su disertación de hoy y espero comunicarme con
Ud. ya sea por intermedio del Señor Saint John de la
Embajada o directamente a mi estudio.

Reciba Ud. mis mis cordiales saludos.

STUDIO: PIEDRAS 905

teléfono: 26.3081-77-9729.

Mane
Bernardo

Ilustración 118: Carta de Mane Bernardo a Jacqueline Barnitz, 23 de agosto, 1962, en Jacqueline Barnitz Papers, Benson Latin American Collection, University of Austin at Texas.



Ilustración 119: Mane Bernardo, *Sin título*, 1957, acuarela y aguada sobre papel, 63 x 48 cm., Museo Reina Sofía en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sin-titulo-474>.



Ilustración 120: Noemí Di Benedetto, *Collage blanco*, 1960, tul, rejilla y trapos encolados sobre madera pintada, 80 x 120 cm., en *Alto concepto baja resolución. El arte en los años '60 en Argentina* (Buenos Aires: Roldán, 2017).



Ilustración 121: Noemí Di Benedetto, *Collage*, 1961, madera y arena con cola quemada sobre terciada, 132 x 66 cm., MM en <https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/12766>.



Ilustración 122: Noemí Di Benedetto, *Transparencias*, 1963, collage con medias, 61 x 81 cm., en <https://www.artsy.net/artwork/noemi-di-benedetto-transparencias>.



Ilustración 123: Noemí Di Benedetto, *Entraña terrenal*, 1961, técnica mixta, 100 x 130 cm., Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.



Ilustración 124: Noemí Di Benedetto, *Rojo*, 1964, óleo, esmaltes industriales, arena, telas sobre arpillera, 115 x 85 cm., MM en <https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/12667#>.

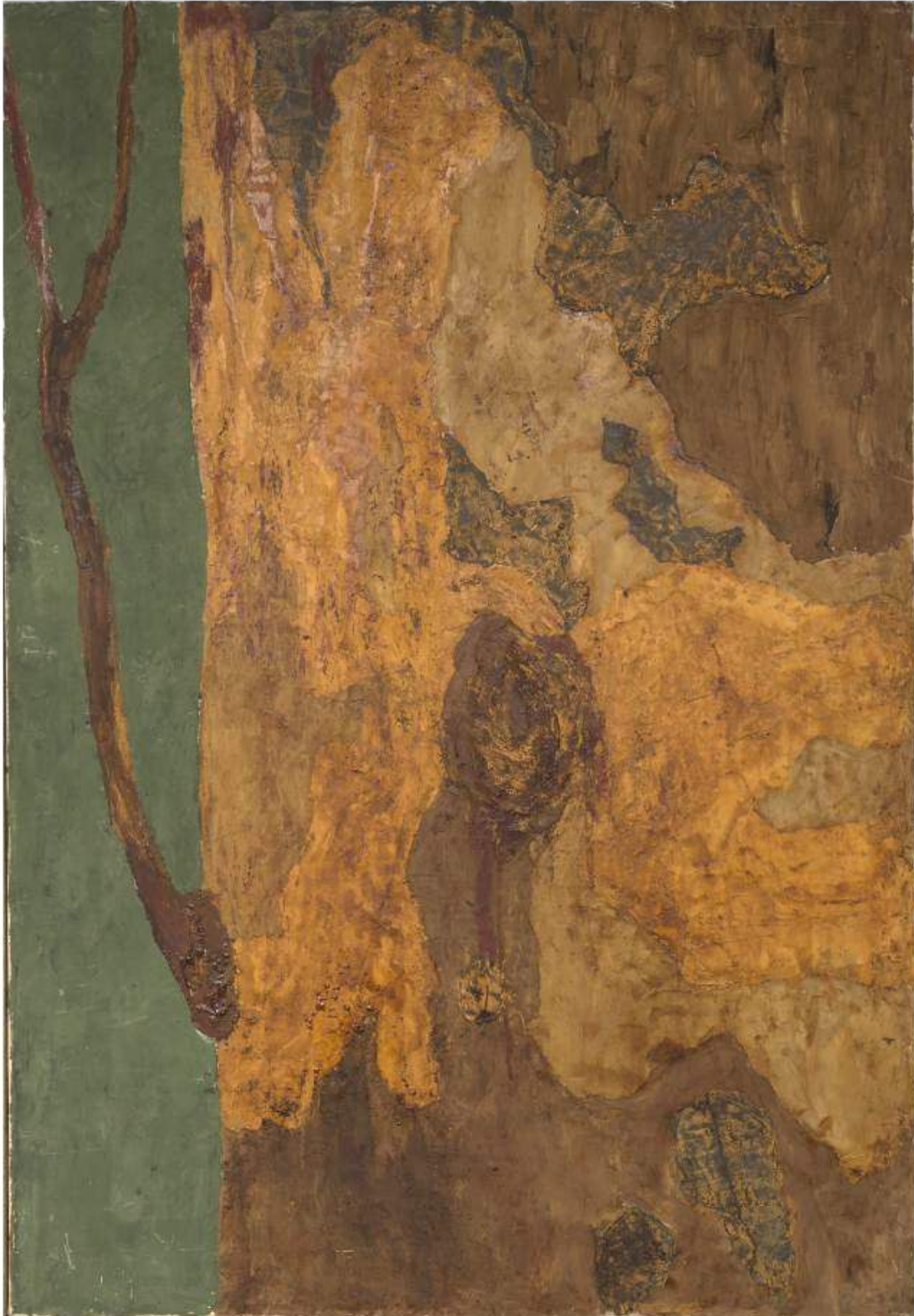


Ilustración 125: Sofia Sabsay, *Pintura*, c. 1960, óleo sobre tela, 100 x 70 cm., MM en <https://coleccion.museomoderno.org/index.php/Detail/works/16106>.



Ilustración 126: Izquierda: Sofia Sabsay, *Novia*, 1963, óleo y collage sobre tela, 40 x 60 cm., colección Luciana Sabsay; derecha: Sofia Sabsay, *Novia*, 1963, óleo y collage sobre tela, 40 x 60 cm., colección Luciana Sabsay, ambas en *Sofía Sabsay: creatividad y memoria* por Jacobo Fiterman y Micaela Patania (Buenos Aires: Fundación Alon, 2014), 90.



Ilustración 127: Sofia Sabsay, *Viva la Lola*, 1963, óleo sobre tela, 90 x 70 cm., colección Daniel Sabsay en *Sofía Sabsay: creatividad y memoria* por Jacobo Fiterman y Micaela Patania (Buenos Aires: Fundación Alon, 2014), 91.



Ilustración 128: Sofía Sabsay junto a su obra *Púrpura y fetichismo* en la galería Bonino, 1963, Archivo Sofía Sabsay, gentileza de Daniel Sabsay.

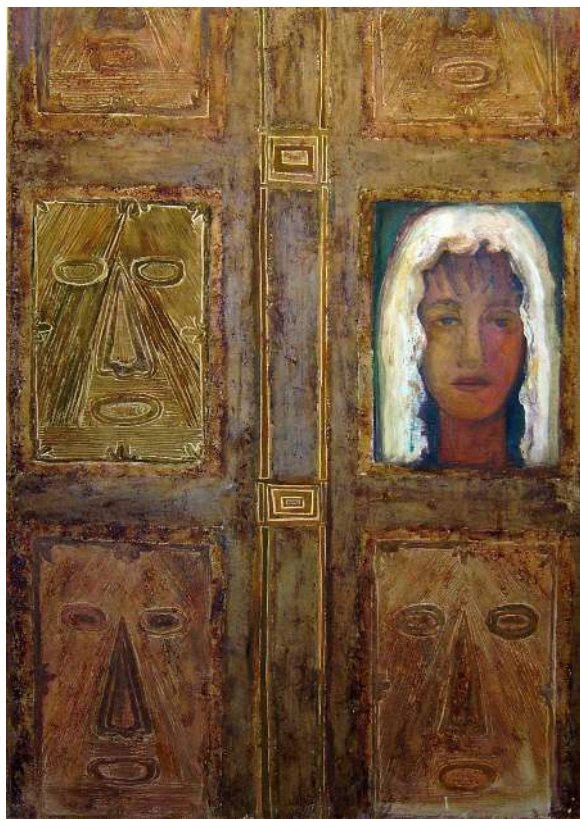


Ilustración 129: Sofía Sabsay, *Novia de Tenerife*, 1963, óleo sobre tela, 90 x 60 cm., colección Daniel Sabsay en *Sofía Sabsay: creatividad y memoria* por Jacobo Fiterman y Micaela Patania (Buenos Aires: Fundación Alon, 2014), 93.

Ilustraciones del capítulo V

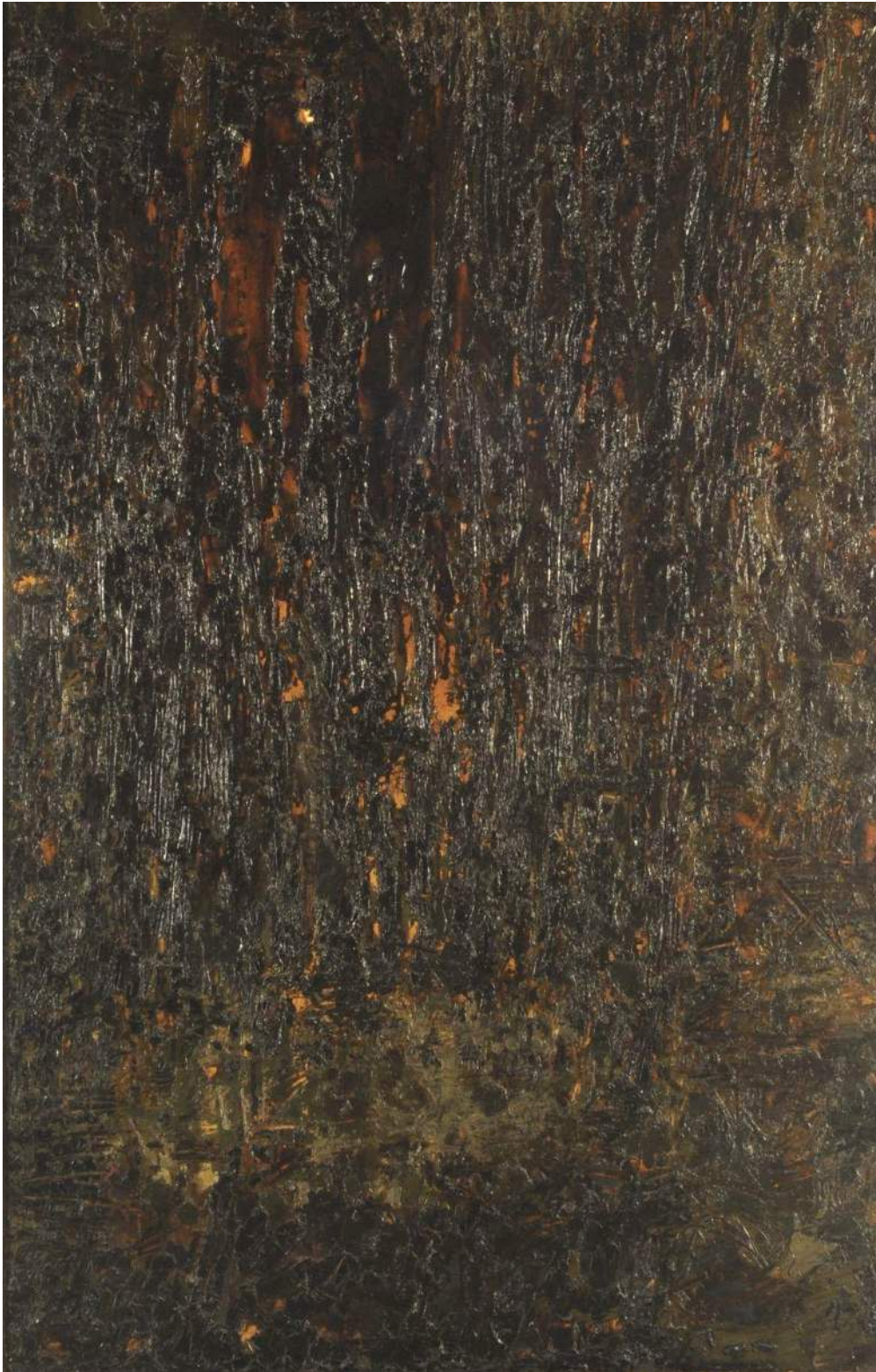


Ilustración 130: Alberto Greco, *Sin título*, 1960, óleo, brea, bleque sobre tela, 200,5 x 100,8 cm., MNBA en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/9393/>.



Ilustración 131: Alberto Greco, María Elena Walsh, Juan Ramon Jiménez y, posiblemente, Sara Reboul, 1948 en “María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez : desencuentros y encuentros” por Fernando Copello, *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia* 9 (2013).



Ilustración 132: Billy Whitelow y Manuel Mujica Lainez con Elena Battle Planas, Leopoldo Torres Agüero y Raquel Forner en la galería Bonino, 1957 en *Manucho* por Oscar Hermes Villordo (Buenos Aires: Planeta, 1991), 100.



Ilustración 133: Héctor Bianciotti y Alberto Greco en Roma, 1955 en *Alberto Greco* por Francisco Rivas (Valencia: Fundación Cultural MAPFRE Vida, 1992).



Ilustración 134: Retrato de Alberto Greco por Ilse Fusková, 1957 en *Ilse Fusková* editado por Ricardo Ocampo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ricardo Ocampo, 2019), 20.



Ilustración 135: Retrato de Héctor Bianciotti por Ilse Fusková, 1957 en *Ilse Fusková* editado por Ricardo Ocampo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ricardo Ocampo, 2019), 65.



Ilustración 136: Alberto Greco, Enrique Barilari, Ernesto Ramallo, Olga López, Mario Pucciarelli, Fernando Maza, Keneth Kemble y Luis Wells en la galería Van Riel, 1959, en *Mario Pucciarelli, obras, 1958-1966* por Patricia Rizzo (Buenos Aires: Rizzo Patricia Editora, 2005), 23.

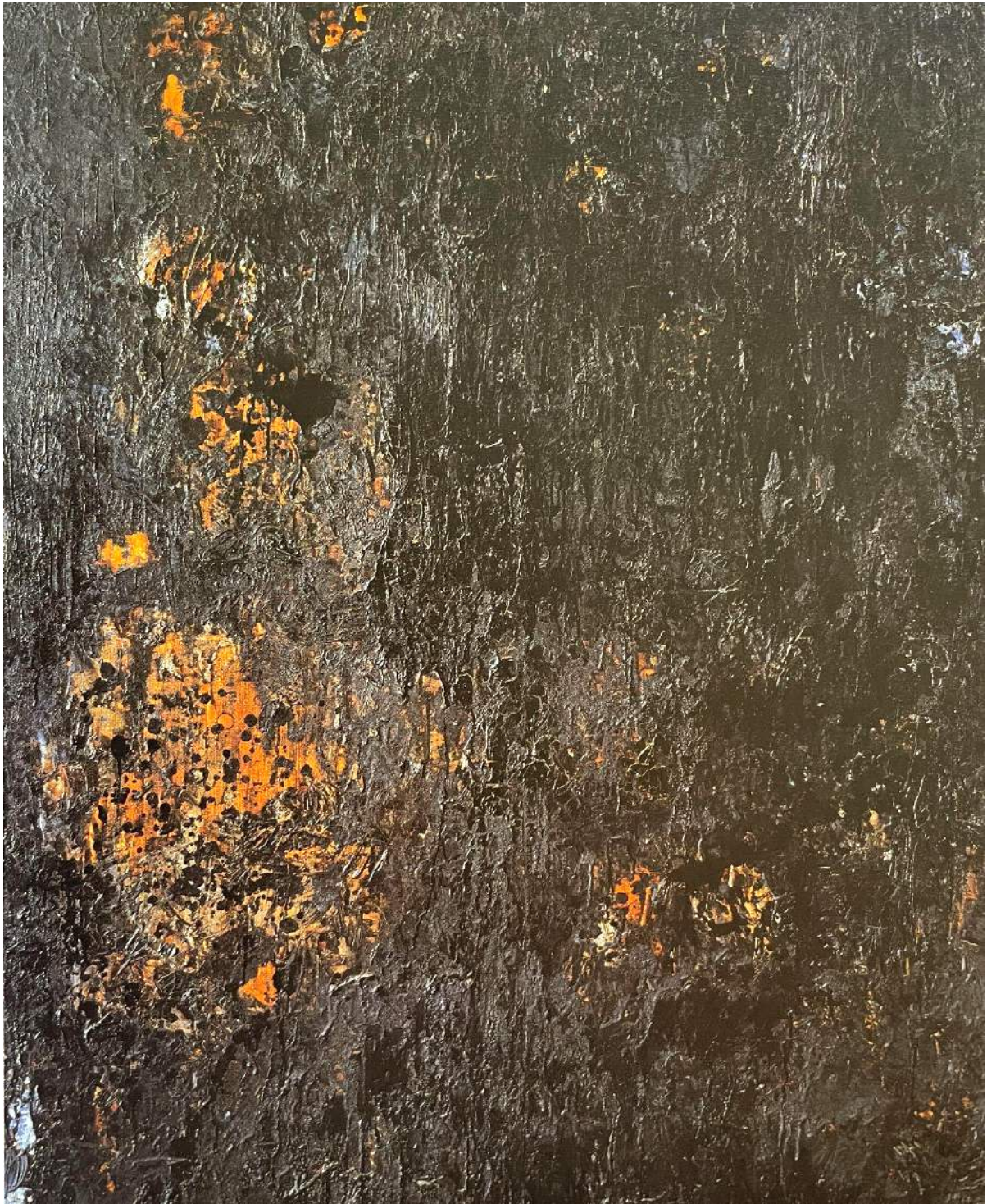


Ilustración 137: Alberto Greco, *Sin título o Negro*, 1959-1960, técnica mixta sobre tela, 147 x 115 cm., colección particular en *La vanguardia informalista* por Jorge López Anaya (Buenos Aires: Alberto Sendrós, 2003), 135.

Ilustraciones del capítulo VI



Ilustración 138: ¿Qué cosa es el coso?, 1957, colección particular.



Ilustración 139: Retrato de Gyula Zilzer por André Kertész en *Brot* por Dora Bjarnason (Reikiavik: Benedikt, 2019), 85.



Ilustración 140: Vera Zilzer, *La planta*, 1955, aguatinata, en *Arte nuevo* (Buenos Aires: Arte nuevo, 1955), fs. 19, sobre de grupos número 9, AMM.

"LA PLANTA"
Grabado

VERA ZILZER, LAS CASAS Y LAS PLANTAS

por ELBA FABREGAS

VERA tiene casa con plantas. Ella es una casa, una planta. Quiere pintar y dibujar las cosas por dentro, desde el límite del adentro. Necesita dibujar la clorofila, la savia. Necesita de los signos en vorágine, del espacio incontenido por las casas. Quiere hacer, y hacer es sumamente serio para ella. Realizó la figura humana infinitamente y cayó en la cuenta de que una nariz seguiría siendo, a pesar de ella, una nariz; a pesar de todas las derivaciones de la forma nariz.

Siempre estuvo mirando las papas brotadas, el crecimiento de los vegetales, las hojas de todas las plantas del mundo. Vera es una colección de yemas, de hojas, raíces, troncos, hojas, hoas. Es elemento total y absoluto de sí misma. Quiere hacer la piel de las cosas, la abstracción de la piel de las cosas. Trabaja incansablemente, hace y deshace, y siempre crea vitalmente, procesadamente, con la preocupación

de dombar los procedimientos para el perfecto hacer, para el decir supremo de sus vivencias. Quiere saber de qué están hechas las cosas, cómo están hechas, por qué, para qué... Elige el camino que impera en sus hallazgos. Vera, romántica, se separa de la abstracción o de la geometrización pura; a ella la geometriza una hoja de enredadera o la abstraen los signos elementales de su universo privado que tiene pájaros, frutas, puertas, ventanas, terrazas, piedras, cosas; materias primarias, texturas que ella sabe le pertenecen. Vera hará con nuevas formas lo que fué hecho. Es elocuente, profunda, alegre. De pronto, se fuga hacia la angustia, hacia el desasosiego de la incóformidad fundamental; debe ocurrirle así, necesita que así sea.

Vera, planta, casa, ser humano a pesar de que no lo cree (indiscutiblemente pertenece al reino vegetal), es una de las figuras

que afloran con propia y verídica fuerza en su mensaje.

Con Vera Zilzer en su estudio de la calle Churacas uno huye por una alucinante perspectiva de terrazas y escaleras. Repentinamente dice cosas como ésta: "Yo creeré en la gente cuando su interior se ubique perfectamente en los huecos que el rostro deja del lado de adentro en la cabeza, porque entonces el rostro será verdadero, porque únicamente lo interno dará principio a los movimientos del alma de adentro para afuera, y los de afuera serán condicionados al mundo interno."

Pinta en un grito primitivo los roles y el cerebro de los límites de la materia. Se nos va pronto a Estados Unidos y a Europa.

"LA FORMA"
Aguatinata

Ilustración 141: Detalle de página con el artículo de Elba Fábregas "Vera Zilzer, las casas y las plantas", s/f, Archivo Adolfo Bellocq, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.



Ilustración 142: Vera Zilzer, *Baraúnda 1*, 1965 en *Martha Gavensky, Bob Sinclair, Osvaldo Stimm, Vera Zilzer* (Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965), fs. 4, sobre número 926, AMM.



Ilustración 143: Vera Zilzer en *Brot* por Dora Bjarnason (Reikiavik: Benedikt, 2019), 196.



Ilustración 144: Ingibjörg St. H. Bjarnason, Denis Honegger, Manolita Pina de Torres, Joaquín Torres García, Piet Mondrian, Florence Henri, Georges Vantongerloo y Madam Schall, cortesía del Estate de Joaquín Torres-García.



Ilustración 145: Bjarnason, sexta desde la izquierda, en la exposición de Cercle et Carre, Galerie 23 en París, 1930 en *Arte abstracto. arte concreto*. *Cercle et Carre*, eds. Gladys Fabre y Ryszard Stanislawski (Sevilla: Institut Valencià d'Art Modern, 1990), 31.



Ilustración 146: Exhibición de Cercle et Carre (Abril 1930). De izquierda a derecha: una obra de Wanda Wolska, dos obras de Ingibjoerg Bjarnason y dos obras por Willi Baumester en “Women Artists of Cercle et Carre. Abstraction, Gender and Modernity” por Luisa Faxedas, *Woman's Art Journal* 36 (2015): 40.



Ilustración 147: Ingibjoerg St. H Bjarnason, *Sin título*, c.1930, óleo sobre tela, 61 x 49.8 cm., Sprengel Museum, Hannover en <https://sprengel.hannover-stadt.de/detail>.



Ilustración 148: Detalle de página "Por las Galerías de Arte", *Clarín*, 3 de noviembre, 1960, fs. 7893, sobre de artistas número 171 "Carolina Muchnik", AMM.

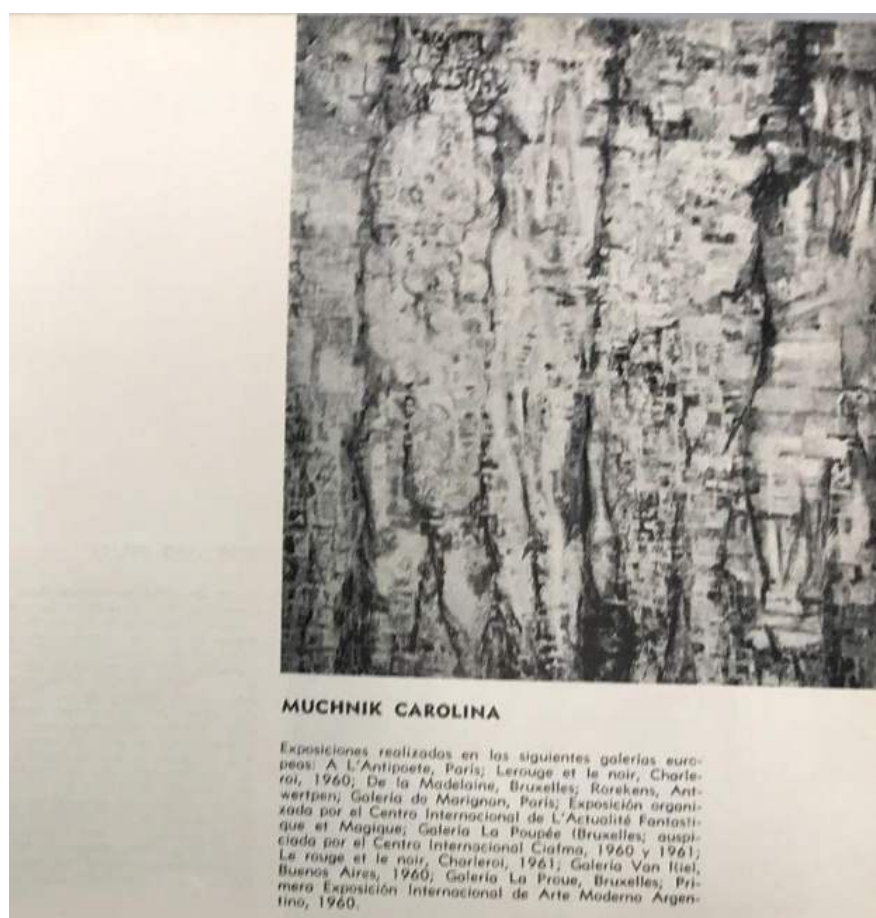


Ilustración 149: Detalle de página, *Premio de honor Ver y Estimar 1961* (Buenos Aires: Asociación Ver y Estimar, 1961).

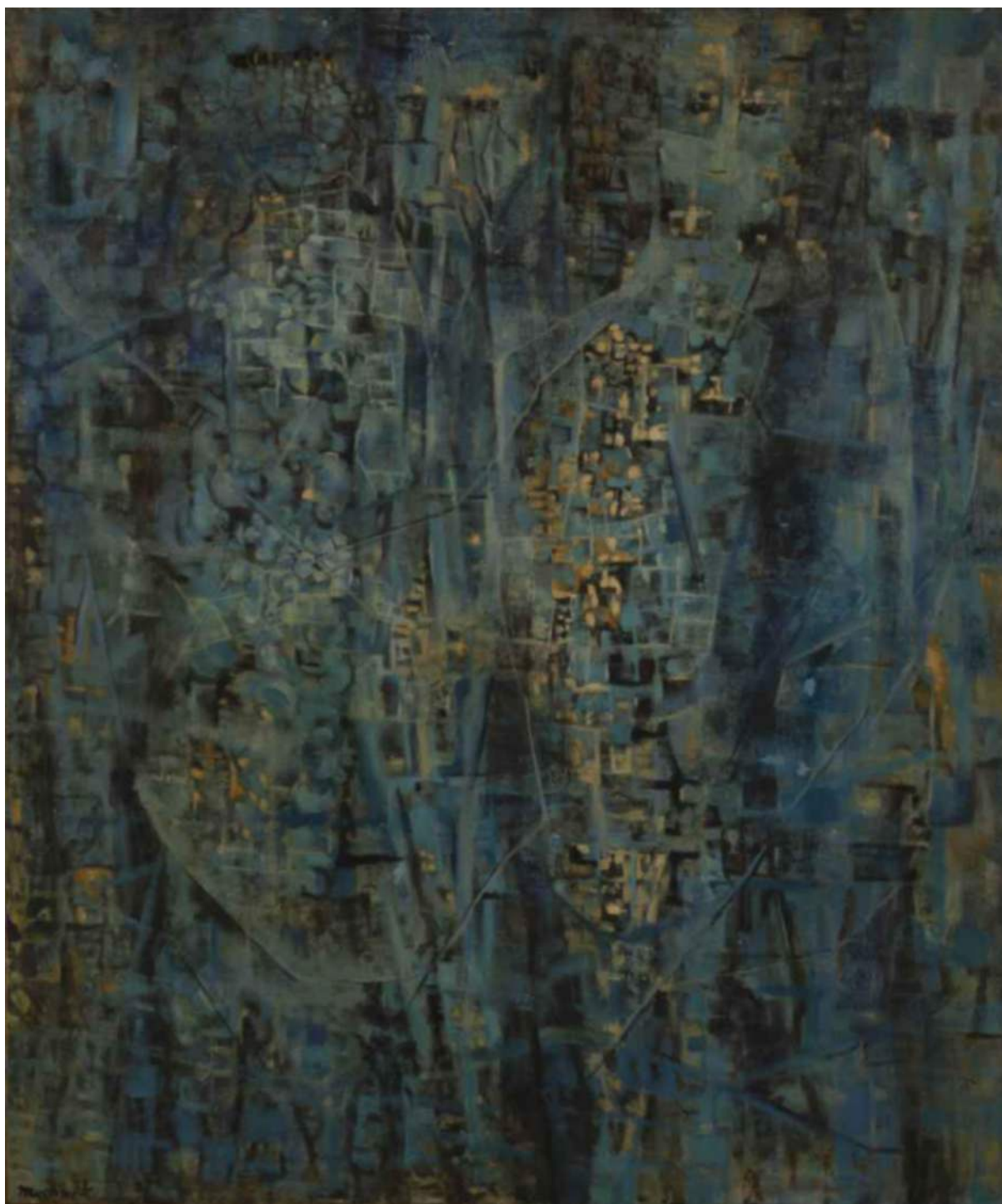


Ilustración 150: Carolina Muchnik, *Sin título*, c.1961, óleo sobre tela, 122,5 x 102 cm., MM en <https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/16686>.

que se estudie si es posible el cambio nominal de Ver y Estimar a la siguiente la misma línea que hasta hoy con algunas variantes. Se acuerda una comisión que estudie el problema formado por Jorge Romero Rosal, Blanca Estévez, Juan José Magel, Jorge Roldán, F. de Lima, F. Díaz Hermelo y M. J. Juncos. El señor Magel no forma parte de la comisión.

En los estudios subsiguientes de los memorandos o proyectos por cada miembro de la comisión la compra de la biblioteca, de su transformación en biblioteca pública y su costo forma de la edición de la revista de la asociación cuya fundación está en trámite.

Rosal
Blanca Estévez

Resultados: Badaracco 4 votos, Macció 4 votos, Heredia 4 votos, Yoi 4 votos, Polsetto 2 votos, Torres 2 votos, Wells 3 votos. No están en la segunda selección los que han obtenido su voto que son: Alumnao, Vidal, López, Rojas, Gascón, Vegassi, Miguens.

Se hace la segunda selección.

J. Magel	S. Paz Barro	B. Estévez	J. Romero	A. J. Colomer
Badaracco	Badaracco	Badaracco	Badaracco	Torres
Macció	Macció	Macció	Macció	Macció
Polsetto	Yoi	Polsetto	Wells	Wells
Heredia	Wells			

Resultados de la segunda vuelta:
Badaracco 4 votos; Macció 5 votos; Yoi 4 votos; Wells 3 votos; Polsetto 2 votos; Heredia 1 voto.

Fallando el señor Oliver y en la imposibilidad de comunicarse con él, con la aprobación de los presentes y de la Presidencia de la Asociación, se resuelve proponer una tercera y última votación que será convocada con Oliver y de la cual resultará la definición del estatuto.

3ª Vuelta sin el voto de Samuel Oliver

J. Magel	S. Paz Barro	B. Estévez	J. Romero	A. J. Colomer
Macció	Macció	Macció	Macció	Macció
Yoi	Wells	Yoi	Wells	Moi
Badaracco	Badaracco	Badaracco	Badaracco	Wells

Resultados: Macció 5 votos; Badaracco 4 votos; Yoi 3 votos; Wells 3 votos.

De acuerdo a lo resulto se convoca a Oliver solo la adjudicación de su voto, así como la idea de cumplir la Tercera al número de cuatro. Esta propuesta queda aceptada y quedan abogados los cuatro cuadros que se especifican a continuación, de los cuales pintores finalistas.

Promotores Macció: Humano
Yoi Luis Felipe: Poesía historia de la sucesión humana
Juan Carlos Badaracco: Pintura
Wells Luis Albino: Pintura
La señora Blanca Estévez surge en el ámbito al cuadro de L. A. Wells.

Señala la sesión y quince termina la sesión.

Rosal
Blanca Estévez

En los días del mes de mayo de mis cincuenta y seis años, siendo las 17.05, asistió la comisión directiva de la Asociación. Estaban presentes: Blanca Estévez, Alfredo Rosal, F. Galot, Luis Juncos, J. M. Barro, A. Polsetto, Paula Magel, Rosa Romero, Blanca Pastor, Betty Hübner, Rosa Estévez y la Srta. Blanca Estévez, especialmente invitada.

Abierta la sesión volvió a plantearse el problema tratado, pero no resultó, en las reuniones de fecha del día 7 y así se acuerda y del día de mayo del año en curso. Firmó la palabra la señora Blanca Estévez y expresó que había conversado con S. Oliver, J. Magel y R. Romero, que habían cambiado ideas sobre la posibilidad de una nueva Asociación con amigos del Museo, ya que su viejo equipo de colaboración está trabajando para esto. No se le escapó los sucesivos puntos que pueden presentarse: a) se podrá seguir trabajando en política estética dentro de una institución; b) se podrá mantener su identidad. Habrá que estudiar sus ventajas e inconvenientes.

En acuerdo al cambio de nombre que pueda darse a Ver y Estimar, B. Estévez afirma que su comisión es

Ilustración 151: Detalle de las Actas de la Asociación Ver y Estimar, 3 de mayo, 1961, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) – Fundación Espigas.



Ilustración 152: Recorte de “Un pincel que crea magia y fantasía”, *Clarín*, 22 de septiembre, 1961, Archivo Carolina Muchnik.



Ilustración 153: Sameer Makarius, Nueva Figuración en *Deira, Maccio, Noe, de la Vega* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991).

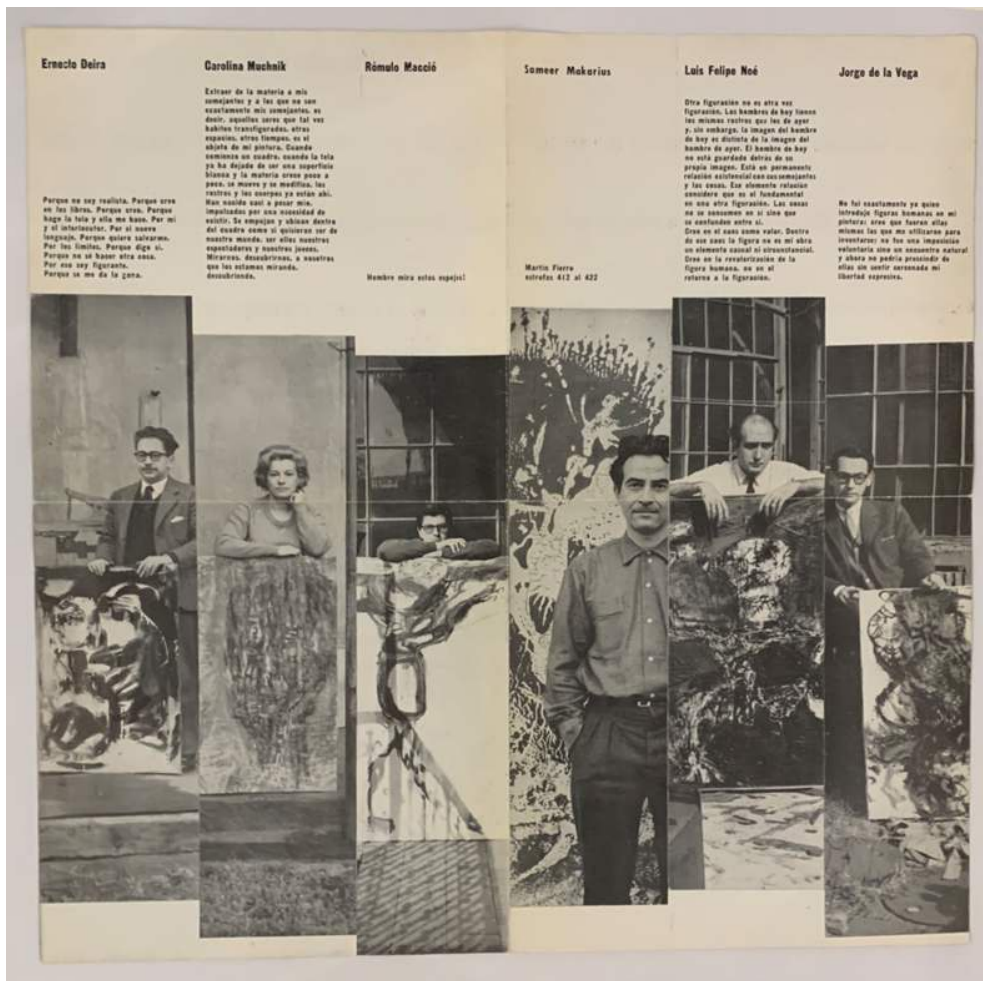


Ilustración 154: Detalle de *Otra figuración* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1961).

Carolina Muchnik

Extraer de la materia a mis semejantes y a los que no son exactamente mis semejantes, es decir, aquellos seres que tal vez habiten transfigurados, otros espacios, otros tiempos, es el objeto de mi pintura. Cuando comienzo un cuadro, cuando la tela ya ha dejado de ser una superficie blanca y la materia crece poco a poco, se mueve y se modifica, los rostros y los cuerpos ya están ahí. Han nacido casi a pesar mío, impulsados por una necesidad de existir. Se empujan y ubican dentro del cuadro como si quisieran ser de nuestro mundo, ser ellos nuestros espectadores y nuestros jueces. Mirarnos, descubrirnos, a nosotros que los estamos mirando, descubriendo.

Ilustración 155: Detalle del texto de Carolina Muchnik en *Otra figuración* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1961).



Ilustración 156: Carolina Muchnik, *Sin título (Tres figuras)*, 1961, 80 x 120 cm., gentileza de galería Vermeer.



Ilustración 157: Ernesto Deira, *De la serie Campos de Concentración*, 1961, óleo sobre tela, 150 x 200 cm., colección familia Deira en *Retrospectiva Deira* por María José Herrera (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2006), 64.



Ilustración 158: Retrato de Carolina Muchnik por Sameer Makarius, gentileza de Leila Makarius.

Carolina
MUCHNIK



171
07886
Content
17/XI/62
París, octubre 30 de 1962.

Señor Hugo Parpagnoli
BUENOS AIRES

45 rue Boissonnade
1er étage
Paris XIV
F.

Distinguido amigo:

Uno tendría que pasar muchos años aquí en Europa si quisiera escribir aunque sea una sola carta a cada uno de los amigos dilectos que se han dejado en Buenos Aires. Todos están presentes en nuestro recuerdo, a todos le quisiera escribir, decirles cómo están las cosas por este lado del mar, pero... Ustedes se imaginan. Hay que instalarse, hay que ver, hay que visitar países, hay que tratar con colegas pintores, que visitar museos y galerías, hay que encontrar estudio en París (un problemón), que pintar, que prepararse para todo lo que significa una exposición o varias en Europa, etc. Así que uno va "defendiéndose" con alguna tarjeta de circunstancias, esas postales que no dicen nada, salvo que expresan a los amigos que uno no los ha olvidado. Pero hoy me he hecho el firme propósito de darle noticias más precisas sobre mi vida acá y así lo hago.

Después de mucho buscar he conseguido departamento con estudio. Es realmente algo muy bueno, con todas las comodidades, aunque sale bastante caro, pero es un milagro encontrar algo así en París. La vida es muy cara en Francia, sin duda lo más oneroso de toda Europa. Yo se las preocupaciones actuales de ustedes con el alza del costo de la vida, pero puedo asegurarle que es un "poroto" comparado con esto, donde tenemos que pagar cada café, como promedio, \$25 argentinos, y con ello queda todo dicho. Hay muchos argentinos por estos pagos y yo suelo verme con ellos, por ejemplo Berni, Carlisky, Héctor Cattolica, el doctor Aldo Pellegrini, conversamos de las cosas argentinas y de este París que no se conquista fácilmente. Recorriendo las exposiciones he visto que hay un vuelco muy acentuado hacia la pintura figurativa (tipo "nueva figuración") y sólo algunas de las galerías de la "Rive Gauche" se mantienen con el informalismo. En cambio en la "Rive Droit" lo figurativo está casi exclusivamente en todos los salones. Esta tónica del arte en París me ha venido muy bien, porque si en Buenos Aires yo me encontraba un poquitito "fuera de la moda", aquí en París justamente es mi clase de trabajo el que representa lo último y más actual de la pintura moderna. Esto me abrió las puertas de dos de las galerías más cotizadas, una de la "Rive Gauche" y otra de la "Rive Droit". No sabía qué hacer, pero muchos me aconsejaron que fuera a la "Rive Droit" por la trascendencia que la "Galería Bernheim" tiene en el orden internacional, así que por ella me decidí y espero haber hecho lo mejor. Aprovechando su generoso ofrecimiento le remito una invitación de la muestra que haré en "Galería Bernheim", para que usted le dé el anuncio que estime adecuado en Buenos Aires.

Como datos del movimiento plástico, le diré también que la Galería Drouan, famosa por haber lanzado a Dubuffet y otros "grandes", no tiene más que pintura figurativa en sus salones, pues el señor Fuentes, un español que está al frente allí, dice que no hay forma de vender sino es figurativo. En general los "marchands" se quejan de que está muy bajo el nivel de ventas en Francia. Esto no quiere decir, a mi modo de ver, que el informalismo haya pasado sin dejar nada, muy al contrario, pues me parece descubrir en muchos pintores neo-figurativos una incorporación de los hallazgos fundamentales del informalismo, por el tratamiento que hacen de la materia que contornea la figuración, en los fondos, etc.

La vida artística activa comienza recién en noviembre, justo cuando empieza a hacer un frío parejo y penetrante, con interminables días grises y lluviosos. Yo quisiera que me sugiriese qué desea saber de la pintura francesa,

Ilustración 159: Detalle de carta de Carolina Muchnik a Hugo Parpagnoli, 30 de octubre, 1962 en fs. 42, sobre de artistas número 171 "Carolina Muchnik", AMM.



Ilustración 160: Carolina Muchnik, *De Flore* (Serie Cafes de París), 59 x 61 cm., óleo, 81 x 95 cm. en *Carolina Muchnik, Cafés de París* (Buenos Aires: Galería Rioboo Nueva, 1964).

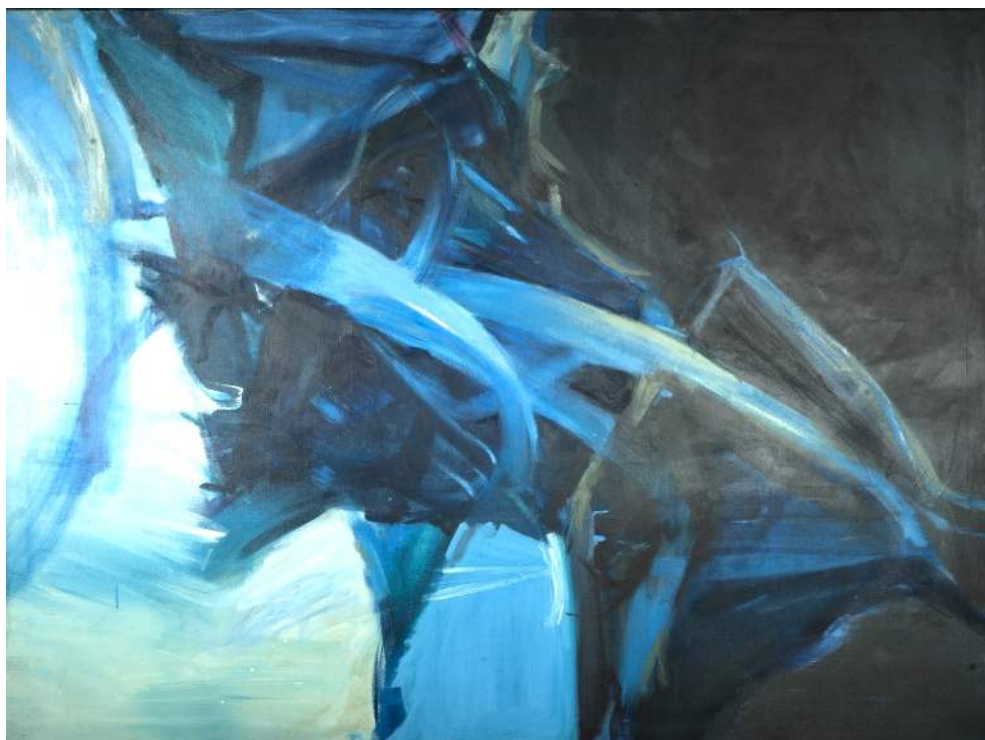


Ilustración 161: Silvia Torras, *Sin título*, 1961, óleo sobre tela, 200 x 150 cm., MNBA en <https://www.bellasartes.gov.ar/coleccion/obra/11563/>.



Ilustración 162: Silvia Torras, *Sin título*, 1961, óleo sobre tela, 200 x 150 cm., MM en <https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/16625>.



Ilustración 163: Silvia Torras, *Rojo y azul*, 1962, óleo sobre tela, 160 x 120 cm., MM en <https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/16760>



Ilustración 164: Detalle de obra de Silvia Torras en *Premio de honor Ver y Estimar 1963* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1963).



Ilustración 165: Silvia Torres en *Torras* (Buenos Aires: Galería Peuser, 1961), fs. 2, sobre de artistas número 152 "Silvia Torres", AMM.

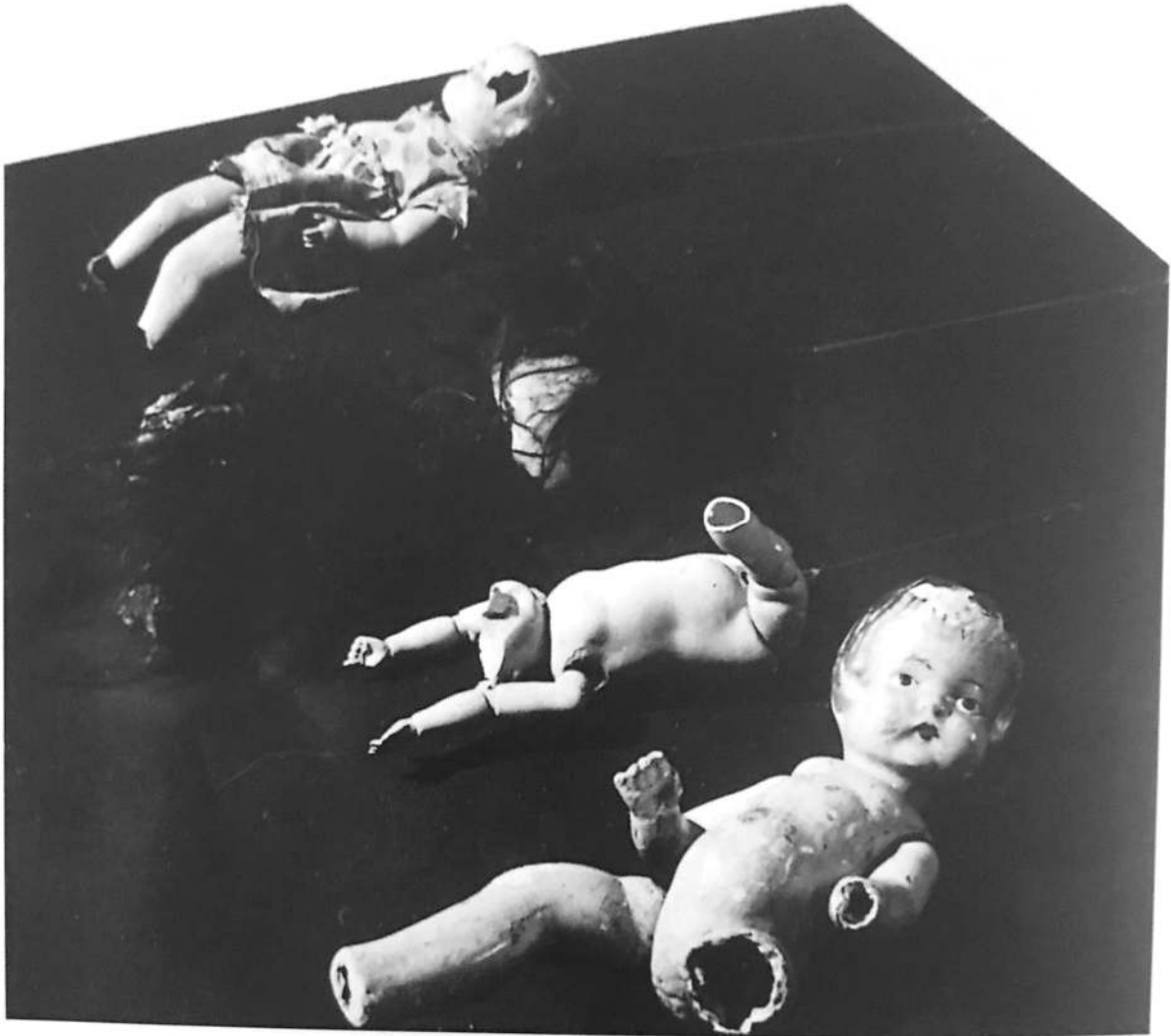


Ilustración 166: Silvia Torras, *Las muñecas de la ira*, 1961, en *Kenneth Kemble: la gran ruptura: 1956-1963* por Kenneth Kemble et al. (Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2000), 90.



Ilustración 167: Detalle de página del título de "Destruction is new art form" por Robert Cox, *Buenos Aires Herald*, 27 de noviembre de 1961.



Ilustración 169: Marta Minujín en La destrucción, 1963 en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marta_Minuj%C3%ADn_1963.jpg.

Bibliografía y fuentes documentales

Archivos y repositorios documentales

Buenos Aires:

Archivo General de la Nación

Archivo Museo Kosice

Centro de Estudios Espigas

Colección Silvia Braier

Fondo de la Asociación *Ver y Estimar*

Archivo Galería Pizarro

Archivo Especial Marta Minujín

Fondo Carmen Valdés

Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Nacional de Tres de Febrero

Fondo Galería Lirolay

Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Archivo y Centro de Documentación, Biblioteca del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires

Sobres de artistas y grupos

Archivo de actividades del Museo

Archivo Guillermo P. ‘Billy’ Whitelow

Museo Nacional de Bellas Artes

Museo Municipal de Bellas Artes Dr. Genaro Pérez

Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori

Estados Unidos:

Artnet. Base de datos electrónica de ventas en subastas públicas.

Beinecke Library, Yale University, New Haven

Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin

Barbara Doyle Duncan Papers

Jacqueline Bartnitz Papers

ICAA (International Center for the Arts of the Americas, The Museum of Fine Arts, Houston) Repositorio electrónico

Institute for Studies in Latin American Art (ISLAA), Nueva York
José Antonio Fernández-Muro and Sarah Grilo Estate
Metropolitan Museum of Art, Thomas J. Watson Library, Nueva York
Museum of Modern Art, Nueva York
New York University Archives, Nueva York
Collection of Course Bulletins
Princeton University Libraries, New Jersey
Colección Gyula Kosice
Manuel Mujica Lainez Papers
School of Architecture Records
Faculty and Professional Staff files, Subgroup 1: A, 1764-2014
The Solomon R. Guggenheim Museum Archives, Nueva York
Hilla Rebay Records
Hilla von Rebay Foundation Archive

Archivos particulares

Carolina Muchnik, Buenos Aires
Josefina Robirosa, Buenos Aires
Kenneth Kemble, Buenos Aires
Lidy Prati. Gentileza de María Amalia García
Matilde Werbin-Maldonado, Buenos Aires
Manuel Espinosa, Buenos Aires
Martha Peluffo, Buenos Aires
Nicolás Rubió, Buenos Aires
Sofía Sabsay, Buenos Aires
Yente-Del Prete, Buenos Aires

Revistas y periódicos

Arte Madí Universal
Arte Nuevo
Arturo. Revista de artes abstractas
Arte Concreto Invención

Boa: cuadernos internacionales de documentación sobre la poesía y el arte de vanguardia

Boletín de la Asociación Arte Concreto-Inventiva

Boletín de Música y Artes Visuales. Departamento de Asuntos Culturales, Unión

Panamericana

Boletín del Museo Nacional de Arte Decorativo

Cabalgata

Chicas

Lyra

Nueva Visión

Perceptismo. Teórico y polémico

Ver y Estimar

Bibliografía

- Ira exposición madí*. Buenos Aires, 1946.
- 2° *Salón argentino de arte no-figurativo*, 1949.
- 2ª *Bienal de São Paulo. Catalogo Geral*. Sao Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.
- “2a. Muestra Arte Concreto en Buenos Aires 1945”, 1945. CSB-CEE (UNSAM)-FE.
- 4ta. *Muestra de Arte Concreto-invencción*. Buenos Aires: Ateneo Popular de la Boca, 1946.
- 4to *Salón ACA*. Buenos Aires, 1962.
- 6to *Salón de Arte Nuevo*. Buenos Aires: Museo Sívori, 1960. Record ID 743085, ICAA.
7. *Exposición. Mane Bernardo*. Buenos Aires: Teatro del Pueblo, 1939.
- 14 *pintores de la nueva generación*. Buenos Aires: Galería Lirrolay, 1960.
- 100 *años de pintura y escultura en la Argentina 1878-1978*. Buenos Aires: Banco de la Ciudad de Buenos Aires, 1978.
- Abbattista, María Lucía. “Justicialismo y cultura en la Guerra Fría: El retorno de Oscar Ivanissevich al Ministerio de Cultura y Educación (Argentina 1974-1975)”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de La Plata, 2019.
- Abstraction-création, art non-figuratif (Group), y Georges Vantongerloo, eds. “Abstraction, création, art non-figuratif”, 1933.
- Acha, Omar. *Crónica sentimental de la Argentina peronista : sexo, inconsciente e ideología, 1945-1955*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Acha, Omar, y Pablo Ben. “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”. *Trabajos y Comunicaciones*, n° 30-31 (2005 de 2004): 217-61.
- Acht argentijnse abstracten*. Amsterdam: Museo Stedelijk, 1953.
- “Actas de la Asociación Ver y Estimar, Centro de Estudios Espigas”, 3 de mayo de 1961. Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.
- Action, Gesture, Paint : Women Artists and Global Abstraction*. London, England: Whitechapel Gallery, 2023.
- “‘Actualidad plástica’ del noticiero de América”, 10 de mayo de 1959. 836.C35.1.A Legajo: 1023 Filmación: 30/5/1959. AGN.
- Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina: apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Booket, 2015.
- Agrupación ANFA*. Buenos Aires: Galería de Arte, 1962.
- Agrupación arte no figurativo*. Buenos Aires: Salas de exposición de artes plásticas, 1961.
- Agrupación Arte no figurativo Cuarto salón*. Cordoba: Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1961.
- Aguilar, Gonzalo. “El trazo de la vida: hecatombe de Alberto Greco”. En *Alberto Greco : ¡qué grandes sos!*, editado por Marcelo Eduardo Pacheco, María Amalia García, Gonzalo Moisés Aguilar, Alberto Passolini, y Argentina) Museo de Arte Moderno (Buenos Aires. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2004.
- Ahmed, Sara. “Orientations: Toward a Queer Phenomenology”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 12, n° 4 (2006): 543-74.
- Akademie der bildenden Künste Wien. “Conference: Dildo Anus Macht: Queer Abstraction”, 22 de noviembre de 2012.
https://www.akbild.ac.at/en/university/events/lectures_events/2012/conference-dildo-anus-macht-queer-abstraction.
- Alak, Julio César. *MACLA: Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano*. La Plata: Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano, 2005.
- Alberro, Alexander. *Abstraction in Reverse : The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- Alexander, M. Darsie, Bartholomew Ryan, Erica F. Battle, Claudia Calirman, Dávid Fehér, Ed Halter, María José Herrera, et al. *International pop*. Minneapolis: Walker Art Center, 2015.
- Alicia Penalba 1912-1982: esculturas*. Buenos Aires: Galería Rubbers, 1993.
- Allison, Terry L., y Renee R. Curry. “Introduction: Invitation to Rage”. En *States of Rage: On Cultural Emotion and Social Change*. New York: NYU Press, 1996.

- Alonso, Rodrigo, ed. *Marta Minujín: sensación térmica*. Santiago del Estero: Museo Nacional de Bellas Artes, 2011.
- Alonso, Rodrigo, y Colección de Arte Amalia Lacroze de Fortabat, eds. *Berni y las representaciones argentinas en la Bienal de Venecia*. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2013.
- Alonso, Rodrigo, Lucy R. Lippard, Cristina Freire, Andrea Giunta, Lawrence Alloway, Eduardo Costa, Raúl Escari, et al., eds. *Sistemas, acciones y procesos: 1965-1975*. Buenos Aires: Proa, 2011.
- Alonso, Rodrigo y Proa Fundación., eds. *Imán Nueva York : arte argentino de los años 60*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2010.
- Alonso, Idurre, Pia Gottschaller, C.C. Marsh, Andrew Perchuk, y Lynn Lee. “Energy, Legibility, Purity: Color in Argentine Concrete Art”. En *Purity Is a Myth : The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021.
- Alva Negri, Tomás. *Alicia Penalba o de la cadencia musical en la escultura*. Buenos Aires: Gaglianone, 1986.
- Amigo, Roberto. *1961: a arte argentina na encruzilhada: informalismo e nova figuração*. São Paulo: SESI, 2009.
- Amor, Monica. *Theories of the Nonobject : Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1969*. Oakland, California: University of California Press, 2016.
- Anderson, Jack. *Art without Boundaries : The World of Modern Dance*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Andrada, Juan Cruz. “Cronología”. En *Espigas muestra Bonino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019.
- Ansaldo, Paula Nora. “El Idisher Folks Teater (IFT) y la experiencia de un teatro judío en español (1957-1966)”. *Anuario IEHS* 37, n° 1 (junio de 2022).
- “Anuncio de la Muestra colectiva de pintores abstractos no figurativos auspiciada por el Museo de Arte Moderno”, 1957. Archivo Josefina Robirosa.
- Archetti, Eduardo P. *Masculinidades, fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Antropofagia, 2003.
- “Archivo Guillermo P. ‘Billy’ Whitelow”. Accedido 15 de noviembre de 2022. <https://www.archivoguillermowhitelow.memorial/biografia.html#!home>.
- Arden Quin, Carmelo. “Son las condiciones materiales de la sociedad”. *Arturo*, 1944.
- Argentina. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Magdalena Faillace, Paola Baratta, Rodrigo Alonso, y Biennale Internazionale d’Arte, eds. *Memoria y libertad en el arte argentino del siglo XX*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2011.
- Argentina, XXXI bienal internacional de arte Venecia*. Buenos Aires: Imp.Lorenzo, 1962.
- Arnés, Laura A. “Escenas lesbianas. Miradas disidentes y comunidades afectivas en torno a Victoria Ocampo”. *Inter disciplina* 10, n° 27 (agosto de 2022): 79–100.
- . *Ficciones lesbianas : literatura y afectos en la cultura argentina*. Buenos Aires: Madreselva, 2016.
- Arnés, Laura A., y Facundo Saxe, eds. *Escenas lesbianas. Tiempo, voces y afectos disidentes*. Buenos Aires: La Cebra, 2019.
- Arqueologías de Destrucción, 1958-2014*. Haverford, PA : Cantor Fitzgerald Gallery, Haverford College, 2015.
- Arro, Evelin. “Héctor Bianciotti en viaje hacia París”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 37 (29 de diciembre de 2008): 287–301.
- “Art d’aujourd’hui”, Enero de 1952. <https://magazines.iadb.org/issue/ADH/1952-01-01/edition/3-2/page/8>.
- Arte al día*. “Carolina Muchnik (1912-2003)”. 2003. Sobre de artistas 171 “Carolina Muchnik”, folio 71. AMM.
- Arte concreto*. Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 1950.
- “Arte concreto invención ha sido disuelto”, 1947. CSB-CEE (UNSAM)-FE.
- “Arte Concreto-Invención”, 1946.
- Arte Destructivo*. Buenos Aires: Lirolay, 1961.

- Arte Madí Universal*. “Aquí Madí”. 1951.
- Arte Madí Universal*. “Madí ha inventado...” 1947.
- Arte Madí Universal*. “Manifiesto Madí”. 1947.
- Arte Madí Universal*. “Se reconocerá por Arte Madí...” 1947.
- Arte Madí Universal*. 1950.
- Arte no figurativo: de la agrupación arte no-figurativo de Bs. Aires*. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, 1961.
- Arte Nuevo*. Buenos Aires, 1955.
- Artundo, y Marcelo Pacheco, eds. *Amigos del arte : 1924-1942*. Buenos-Aires: MALBA Fundación Costantini, 2008.
- Aschenbrenner, Joyce. *Katherine Dunham : Dancing a Life*. Urbana: University of Illinois Press, 2002.
- Babino, María Elena, y Guillermo Whitelow. *Patrimonio de Buenos Aires: grandes obras del Banco Ciudad*. Buenos Aires: Banco Ciudad de Buenos Aires, 2000.
- Bacigalupo, Ana Mariella. “El hombre mapuche que se convirtió en mujer chamán: Individualidad , transgresión de género y normas culturales en pugna”. *Scripta Ethnologica XXXIII* (2011): 9–40.
- Badawi, Halim, y Fernando Davis. “Desobediencia sexual”. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*, 92–98. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014.
- Baeza, Feda (Federico). “Frenéticamente decidida a ir hacia adelante”. En *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*, de Germaine Derbecq y Feda (Federico) Baeza. Rosario: Iván Rosado, 2020.
- . “Germaine Derbecq: frenéticamente decidida a ir hacia adelante”. Calvaresi. Accedido 29 de octubre de 2023. <https://www.calvaresicontemporaneo.com/germaine-derbecq>.
- Baeza, Federica. “Germaine Derbecq. En dos tiempos”. Galería Calvaresi, 2023.
- Bajarlía, Juan Jacobo. *Literatura de vanguardia*. Buenos Aires: Araujo, 1946.
- Ballart, Jordi. “Inés Blumencweig: Structures Sensibles”. Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA). Accedido 26 de diciembre de 2022. https://islaa.org/exhibitions/exhibition_partner-2022-oct-mal-blumencweig.
- Barisone, Ornella. *Experimentos poéticos opacos : biopsias malditas : del invencionismo argentino a la poesía visual 1944-1969*. Buenos Aires: Corregidor, 2017.
- Barr, Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art, 1936.
- Barrancos, Dora. “Géneros y sexualidades disidentes en la Argentina: de la agencia por derechos a la legislación positiva”. *Cuadernos inter.c.a.Mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, julio de 2014.
- . *Inclusión/exclusión: historia con mujeres*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período entreguerras”. En *Historia de la vida privada en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- . *Mujeres en la sociedad argentina : una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.
- Barry, Carolina. “De la rama al partido: leyes, militancias y liderazgos entre 1948-1949”. *Temas de historia argentina y americana* 22 (2014).
- Battersby, Christine. *Gender and Genius : Towards a Feminist Aesthetics*. London: Women’s Press, 1989.
- Battiti, Florencia, y Cristina Rossi. “Biografía Diyi Laañ”. En *Arte abstracto argentino*, editado por Marcelo Eduardo Pacheco, Enrico Crispolti, y Proa Fundación. Italia: Galleria d’arte moderna e contemporanea di Bergamo; Buenos Aires: Fundación Proa, 2002.
- Bayley, Edgar. “Notas. Nuevas realidades”. *Ciclo: arte, literatura, pensamiento moderno*, noviembre de 1948. Record ID 730488, ICAA.
- . “Segundo poema en cion”. *Arturo*, 1944.
- Bayón, Damián. “Breve historia del arte argentino”. *Plástica* 2, n° 17 (1987).
- . “La pintura de Sarah Grilo”. En *Sarah Grilo*, 1958.

- Bayón, Damián, Aracy A. Amaral, Mário Barata, Alfredo Boulton, Romualdo Brughetti, Rita Eder, Fermín Fèvre, et al., eds. *Arte moderno en América Latina*. Madrid: Taurus, 1985.
- Bayón, Damián, Robert Marrast, y Roberto Pontual. *La peinture de l'Amérique Latine au 20e siècle: identité et modernité*. Paris: Mengès, 1990.
- Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea, 2010.
- Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Debolsillo, 2007.
- . *Memorias de una joven formal*. Buenos Aires: Debolsillo, 2006.
- Beckett, Jane. “Discoursing on Dutch Modernism”. *Oxford Art Journal* 6, n° 2 (1983): 67–79.
- “Bellas Artes. Premios del Salón de Mar del Plata”. 2 de febrero de 1960. Archivo Martha Peluffo.
- Bemberg, María Luisa, Jorge Glusberg, Mario O'Donnell, y Marcelo E. Pacheco. *La Colección María Luisa Bemberg*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.
- Ben, Pablo. “El segundo sexo lésbico. Invisibilización del lesbianismo y visibilización en El segundo sexo”. En *El segundo sexo en el Río de la Plata*, editado por Mabel Bellucci y Mariana Smaldone. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea, 2021.
- . *Male Sexuality, the Popular Classes and the State: Buenos Aires, 1880-1955*. University of Chicago, Department of History, June, 2009.
- . “Muéstrame tus genitales y te diré quien eres. El hermafroditismo en la Argentina finisecular y de principios del siglo XX”. En *Cuerpos, géneros e identidades: estudios de historia de género en Argentina*, editado por Paula Halperín. Buenos Aires: del Signo, 2000.
- . “Plebeian Masculinity and Sexual Comedy in Buenos Aires, 1880-1930”. *Journal of the History of Sexuality* 16, n° 3 (2007): 436–58.
- Berkins, Lohana. “Un itinerario político del travestismo”. editado por Diana Maffia. Buenos Aires: Feminaria, 2003.
- Bermejo, Talía. “El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)”. En *Poderes de la imagen*. Buenos Aires: CAIA, 2001.
- Bernardo, Mane. “Carta a Jacqueline Barnitz”, de agosto de 1962. Jacqueline Barnitz Papers. Benson Latin American Collection, University of Austin at Texas.
- . *Criaturas de mí misma: dibujos de Mane Bernardo*. Editado por Juan Nicolás Cuello y Santiago Villanueva. Buenos Aires: Caracol, 2021.
- Bernardo, Mane, y Sarah Bianchi. *Dicen y hacen: las manos*. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín, Sala “Leopoldo Lugones”, 1962.
- Bertone, Carla. “Muchachas de vanguardia”. *Ramona* 62 (2006).
- Bertúa, Paula. “Entre lo cotidiano y la revolución. Intervenciones estéticas y políticas de mujeres en la cultura argentina (1930-1950)”. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- . *La cámara en el umbral de lo sensible: Grete Stern y la revista Idilio, 1948-1951*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Bianciotti, Héctor. “Carta a Manuel Mujica Láinez”, de agosto de de 1961. Folder 29, box 1. Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- . “Carta a Manuel Mujica Láinez”, 6 de septiembre de 1965. Folder 29, box 1. Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- . “Carta a Manuel Mujica Láinez desde Manzanares el Real”, 1957. Folder 29, box 1. Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- . *El paso tan lento del amor*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- Biennale di Venezia. *The Milk of Dreams = Il Latte Dei Sogni: Biennale Arte 2022*. Venezia: La Biennale di Venezia, 2022.
- Biernat, Carolina, y Graciela Queirolo. “Mujeres, profesiones y procesos de profesionalización en la Argentina y Brasil”. *Anuario del Instituto de Historia Argentina* 18, n° 1 (28 de junio de 2018).
- Bird, Sharon R. “Welcome to the Men’s Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity”. *Gender and Society* 10, n° 2 (1996): 120–32.

- Bjarnason, Dora. *Brot*. Reikiavik: Benedikt, 2019.
- Blumencweig. Roma: Galleria Pogliani, 1964.
- Blumencweig, Inés. “Curriculum vitae”, circa de 1959. Fs. 1 y 2, sobre de artista número 10 “Inés Blumencweig”. AMM.
- Boas, Franz. *El arte primitivo*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947.
- Boletín de música y artes visuales*. Vol. 11. Departamento de Asuntos Culturales, Unión Panamericana, 1951.
- Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*. “Mane Bernardo”. septiembre de 1949.
- Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*. “Mane Bernardo”. septiembre de 1950.
- Boletín Musica y Artes Visuales. Departamento de Asuntos Culturales. Union Panamericana*. “Argentina: Instituto de Arte Moderno”. enero de 1951.
- Boletín Musica y Artes Visuales. Departamento de Asuntos Culturales. Union Panamericana*. “Argentina: Nueva Institución”. abril de 1950.
- Boletín Musica y Artes Visuales. Departamento de Asuntos Culturales. Union Panamericana*. “Pintura mexicana en Buenos Aires”. octubre de 1951.
- Boletín oficial de la República Argentina*, 1967.
https://archive.org/details/Boletin_Oficial_Republica_Argentina_1ra_seccion_1967-08-04/page/n3/mode/2up?q=zilzer.
- Borhan, Pierre. *André Kertész : His Life and Work*. Boston: Little, Brown, 1994.
- Bovisio, María Alba, y Marta Penhos. “De la iconografía precolombina al diseño moderno: el *Silabario de la Decoración Americana* de Ricardo Rojas”. *Estudios e investigaciones*, n° 12 (2017): 44–57.
- Bovisio, Maria Alba, y Marta Penhos. “La ‘invención’ del arte indígena en la Argentina”. En *Arte indígena: Categorías, prácticas, objetos*. Cordoba: Encuentro grupo editor, 2021.
- Bowness, Alan. *The Conditions of Success : How the Modern Artist Rises to Fame*. New York: Thames and Hudson, 1990.
- Brant, Herbert J. “‘El enemigo es múltiple y adopta disfraces’: La performatividad y la identidad queer en El placer desbocado de Ernesto Schoo”. *Hispania* 96, n° 4 (2013): 657–71.
- . “Gay Camp as Social Satire in Ernesto Schoo’s Función de Gala”. *Latin American Literary Review* 63 (junio de 2004).
- . “Homosexual Desire and Existential Alienation in Renato Pellegrini’s ‘Asfalto’”. *Confluencia* 20, n° 1 (2004): 120–33.
- Breitwieser, Sabine, Kathy Battista, Simone Forti, Catherine Morris, Billy Klüver, Michele Kuo, John Tain, y Zabet Patterson. *E.A.T: Experiments in art and technology*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2015.
- Brizuela, Leopoldo. “El manifiesto secreto: ambigüedad y política en la obra de Mujica Lainez”. En *Desde aceras opuestas: Literatura cultura gay y lesbiana en Latinoamérica.*, editado por Dieter Ingenschay, 75–86. Vervuert Verlagsgesellschaft, 2006.
- . “La cabellera ambigua”. *Página 12, Suplemento Soy*, 10 de septiembre de 2010.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1597-2010-09-10.html>.
- Broude, Norma, y Mary D. Garrard, eds. *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*. New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2018.
- Brughetti, Romualdo. *Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina : de los orígenes a nuestros días*. Buenos Aires, República Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 2000.
- Buccellato, Laura, y María Cristina Rossi, eds. *Jóvenes y modernos de los años 50 : en diálogo con la colección Ignacio Pirovano*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2012.
- Buch, Esteban. *The Bomarzo affair : ópera, perversión y dictadura*. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2003.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1976.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1977.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1978.

- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1979.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1980.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1981.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1982.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1983.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1984.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1985.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1986.
- Bulletin for SEHNAP (School of Education, Health, Nursing, and Arts Professions)*. New York: NYU, 1987.
- Bullrich, Francisco. "Tomas Maldonado, un testimonio". En *Tomas Maldonado : un moderno en acción : ensayos sobre su obra*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2009.
- Butler, Cornelia H. *Lygia Clark : The Abandonment of Art, 1948-1988*. New York, NY: Museum of Modern Art, 2014.
- Butler, Cornelia H., Judith Russi Kirshner, y Lisa Gabrielle Mark, eds. *Wack! Art and the Feminist Revolution*. Los Ángeles, CA : Cambridge, Massachusetts : London, England: Museum of Contemporary art, 2007.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona ; Buenos Aires ; México: Paidós, 2007.
- . *Vidas en lucha : conversaciones*. Buenos Aires: Katz, 2019.
- Butt, Gavin. *Between You and Me : Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Cabañas, Kaira M. *Learning from Madness : Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018.
- . "Una voluntad de configuración: el arte virgem". En *Mário Pedrosa : de la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- Cabobianco, Marcos. "La destrucción contra la violencia: tácticas destructivas para representar la violencia en el arte (1955-1970)". En *A tale of two worlds: experimental latin american art in dialogue with the MMK collection, 1944-1989: a joint exhibition of the MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires = Arte experimental latinoamericano en diálogo con la colección MMK, 1944-1989: una exposición conjunta entre el MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, editado por Klaus Görner, Victoria Noorthoorn, y Javier Villa. Frankfurt am Main : Bielefeld : Buenos Aires: MMK, Museum für Moderne Kunst ; Kerber ; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2018.
- Cadús, María Eugenia. "La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo". *Afuera*, n° 17/18 (2017 de 2016).
- . "La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado". Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2017.
- . "Las artes escénicas y las políticas culturales del primer peronismo (1946-1955): el caso de la danza". *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 15 (2012): 109–20.
- Caimari, Lila. "El peronismo y la Iglesia Católica". En *Nueva Historia Argentina VIII (Años peronistas 1943–1955)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- Cano, Vir. *Borrador para un abecedario del desacato*. Buenos Aires: Madreselva, 2021.

- Cantú, Lionel. *The Sexuality of Migration: Border Crossings and Mexican Immigrant Men*. New York: New York University Press, 2009.
- Carmen Valdés: *Una Historia de/Con Mujeres*, 2020. <http://espigas.org.ar/es/actividades/-35>.
- Carolina Muchnik. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1984.
- Carolina Muchnik, *Cafés de París*. Buenos Aires: Galería Rioboo Nueva, 1964.
- Casanegra, Mercedes. “Alicia Penalba desde Buenos Aires”. En *Alicia Penalba: escultora*, editado por Mario Kier Joffé. México D.F: RM, 2016.
- . “El cuestionamiento de la pintura”. En *Nueva figuración*. Buenos Aires: Banco Velox, 2001.
- , ed. *El ojo extendido: huellas en el inconsciente*. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2014.
- . “Jorge De La Vega”. En *De la Vega*. Buenos Aires: El Ateneo, 2003.
- . *Josefina Robirosa*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.
- . “New Figuration 1961-1965”. En *Argentina, 1920 1994 : Art from Argentina*. Oxford: Museum of Modern Art, 1994.
- Casanegra, Mercedes, Ticio Escobar, Gabriel Peluffo Linari, Cacilda Teixeira da Costa, Diana Wechsler, y Banco Velox, eds. *Pintura del Mercosur: una selección del período 1950-1980*. Buenos Aires: Grupo Velox, 2000.
- Casas, Juan Pablo. *Telos: un mapa de la sexualidad porteña*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.
- Casola, Natalia. “Con « m » de « mamá » : las militantes comunistas y la Unión de Mujeres Argentinas durante la segunda mitad del siglo XX”. *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, n° 13 (27 de septiembre de 2014).
- Castronuovo, Sabrina. “El rol de la Revolución Libertadora en el encarcelamiento de la militancia femenina peronista (1955-1958)”. *Revista de historia del derecho*, n° 51 (junio de 2016): 49–71.
- Centro Cultural Recoleta, ed. *Siglo XX argentino arte y cultura*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1999.
- Cerchiaro, Marina Mazze. “Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra”. Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2020.
- “Cercle et Carre”, n° 2 (1930).
- Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. New York: Thames and Hudson, 1997.
- “Charla: Ignacio Pirovano, primer Director del Museo Nacional de Arte Decorativo y pionero de la gestión cultural”. Accedido 28 de febrero de 2023. <https://www.cultura.gob.ar/charla-ignacio-pirovano-primero-director-del-museo-nacional-de-arte-dec-12614/>.
- Chave, Anna C. “Pollock and Krasner: Script and Postscript”. *Res: Anthropology and Aesthetics* 24 (septiembre de 1993): 95–111.
- Chejter, Silvia. *Lugar común : la prostitución*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.
- Chiappini, Julio. *Manuel Mujica Lainez: biografía*. Rosario: FAS, 2012.
- Chinski, Malena. “La representación del ‘horror nazi’ en la prensa argentina”. *Revista de Estudios Sociales*, n° 54 (1 de octubre de 2015): 120–33.
- Chonguitas : masculinidades de niñas*. Nequén (Argentina): La Mondonga Dark, 2013.
- ciccía, lu. *La invención de los sexos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2022.
- Cinco expresiones de la plástica actual: De los Reyes, Di Benedetto, Gaeta Gianni Juan, Juárez Lidia, Romano Enrique*. Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961.
- Cippolini, Rafael. “Alberto Greco: del espectáculo de sí al conceptualismo atolondrado”. En *Alberto Greco : ¡qué grande sos!*, editado por Marcelo Eduardo Pacheco, María Amalia García, Gonzalo Moisés Aguilar, Alberto Passolini, y Argentina) Museo de Arte Moderno (Buenos Aires. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2004.
- . *Josefina Robirosa*. Buenos Aires: Vasari, 2012.
- Cippolini, Rafael, Victoria Noorthoorn, y Argentina) Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, eds. *Argentina lisérgica : visiones psicodélicas en la colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.

- Cisneros Fontanals Art Foundation (Miami), Ella Fontanals-Cisneros, Jesús Fuenmayor, y Philippe Pirotte, eds. *Frames and documents: Conceptualists practices. Selections from the Ella Fontanals-Cisneros Collection*. Miami: Cisneros Fontanals Art Foundation, 2011.
- Clarín*. “La belleza, un juego hermoso y delicado”. 23 de junio de 1963. Fs. 10, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”. AMM.
- Clarín*. “Por las galerías de arte”. 3 de noviembre de 1960. Fs. 7893, sobre de artista número 171 “Carolina Muchnik”. AMM.
- Clarín*. “Un pincel que crea magia y fantasía”. 22 de septiembre de 1961. Archivo Carolina Muchnik.
- Collage: Aizenberg, Battle Planas, Berni, Di Benedetto, García Uriburu, Kemble, Lopez Anaya, Minujin, Renart, Reyna, Santantonin, Segui, Wells*. Buenos Aires: Galería Lirolay, 1962.
- Comisarenco Mirkin, Dina. *Eclipse de Siete Lunas : Mujeres Muralistas En México*. Ciudad de México: PROCESBAC, 2017.
- “Comisión Nacional de Cultura”. *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo* 5, n° 16 (septiembre de 1950).
- Conferencia Juan Cruz Pedroni - Mujica Lainez en El Rosa*, 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=b5yeAjhphsM>.
- Connell, R. W., y James W. Messerschmidt. “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”. *Gender & Society* 19, n° 6 (1 de diciembre de 2005): 829–59.
- Continente 44*. “El Instituto de Arte Moderno no tiene utilidad para el país”. 1950.
- Contrera, Laura, y Nicolás Cuello, eds. *Cuerpos sin patronos : resistencias desde las geografías desmesuradas de la carne*. Buenos Aires: Madreselva, 2016.
- Cooper, Ashton, Loren Britton, Kerry Downey, John Edmonds, Mark Joshua Epstein, Avram Finkelstein, Chitra Ganesh, Glendalys Medina, y Sheila Pepe. “Queer Abstraction: A Roundtable”. *ASAP/Journal* 2, n° 2 (2017): 285–306.
- Copello, Fernando. “María Elena Walsh y Juan Ramón Jiménez: desencuentros y encuentros”. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, n° 9 (1 de septiembre de 2013).
- Cordero Reiman, Karen. “Corporeal Apparitions/Beyond Appearances: Women and Bodily Discourse in Mexican Art, 1960-1985”. En *Radical Women : Latin American Art, 1960-1985*, editado por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta. Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017.
- Córdova Iturburu, C. *Pettoruti*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1980.
- Córdova Iturburu, C., Geraldo Ferraz, Lourival Gomes Machado, Manuel Mujica Láinez, Hugo Parpagnoli, Fernando de la Presa, Rafael Squirru, y Guillermo Whitelow, eds. *Sofía Sabsay: pinturas*. Exposición 177. Buenos Aires: Galería Bonino, 1963.
- Córdova Iturburu, Cayetano. “7 pintores abstractos”. *El hogar*, 18 de octubre de 1957. Archivo Martha Peluffo.
- . “Artistas y exposiciones: La singular exposición de Arte Destructivo”. *El Mundo*, 1960. Record ID 741619, ICAA.
- . “Bucci, Miguens y de la Vega”, 1956. Archivo Josefina Robirosa.
- . “La fantasía risueña de Sofía Sabsay”. *El Mundo*, 13 de julio de 1963. Fs. 4, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”. AMM.
- Correas, Carlos. *La operación Masotta : cuando la muerte también fracasa*. Buenos Aires: Interzona, 2013.
- . *Los jóvenes y otros cuentos*. Buenos Aires, Argentina: Mansalva, 2012.
- Correo de arte*. “Premio de Ridder (Reportaje a Marcos Curi)”. noviembre de 1977.
- Correo de la tarde*. “‘Las novias’ en una visión desgarrante”. 19 de junio de 1963. Fs. 11, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”. AMM.
- Correo de la tarde*. “Ventana de Tenerife”. 13 de junio de 1963. Fs. 15, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”. AMM.
- Cosse, Isabella. “Claudia: la revista de la mujer moderna en la Argentina de los años sesenta (1957-1973)”. *Mora (Buenos Aires)* 17, n° 1 (julio de 2011).

- . “Discusiones, concepciones y valores sobre el divorcio (1956-1976)”. En *Contigo ni pan ni cebolla : debates y prácticas sobre el divorcio vincular en Argentina : 1932-1968*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
- . “La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)”. *Estudios demográficos y urbanos* 24, n° 2 (agosto de 2009): 429–62.
- . “Probando la libertad: cambios y continuidades en el cortejo y el noviazgo entre los jóvenes porteños (1950-1970)”. *Entrepasados* 38 (2009).
- . “Relaciones de pareja a mediados de siglo en las representaciones de la radio porteña; entre sueños románticos y visos de realidad”. *Estudios sociológicos* 25, n° 73 (2007): 131–53.
- Cosse, Isabella, Verónica Giordano, Karina Inés Ramacciotti, y Adriana María Valobra, eds. *Contigo ni pan ni cebolla : debates y prácticas sobre el divorcio vincular en Argentina : 1932-1968*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
- Cotter, Holland. “Art Once Shunned, Now Celebrated in ‘Found: Queer Archaeology; Queer Abstraction’”. *The New York Times*, 23 de agosto de 2017, sec. Arts. <https://www.nytimes.com/2017/08/23/arts/design/review-leslie-lohman-museum-of-gay-and-lesbian-art-found-queer-archaeology-queer-abstraction.html>.
- Cox, Robert. “Destruction is new art form”. *Buenos Aires Herald*, 27 de noviembre de 1961. Record ID 741863, ICAA.
- “Creación del Instituto de Arte Moderno”. *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo* 4, n° 13 (octubre de 1949).
- Crenshaw, Kimberle. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”. *The University of Chicago Legal Forum* 140 (1989): 139–67.
- Crimp, Douglas. “Getting the Warhol We Deserve”. *Social Text*, n° 59 (1999): 49–66.
- Crispiani, Alejandro. *Objetos para transformar el mundo : trayectorias del arte concreto-invencción, Argentina y Chile, 1940-1970 : la Escuela de Arquitectura de Valparaíso y las teorías del diseño para la periferia*. Santiago, Chile: Ediciones ARQ, 2011.
- Criterio*. “Martha Peluffo”. 1958. Archivo Martha Peluffo.
- Cruz, Jorge. *Genio y figura de Manuel Mujica Lainez*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1978.
- Cuello, Juan Nicolás. “Club de blasfemos: Sensibilidades libertarias y afectos negativos en la postdictadura argentina”. *Heterotopías* 3, n° 5 (2020).
- Cuello, Juan Nicolás, Ana Carolina Arias, y Matías David López. *Metodologías de la decepción: estrategias críticas para la investigación en prácticas artísticas contemporáneas y políticas sexuales*. Club Hem Editores e Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM-UNLP), 2016.
- Cuello, Juan Nicolás, y Francisco Lemus. “‘De cómo ser una verdadera loca’. Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica”, septiembre de 2016.
- Cuello, Nicolás. “Contra la promesa de lo queer”. *Mora (Buenos Aires)* 24, n° 1 (junio de 2018): 1–2.
- Cuéntame*. “Jueves 12”. 11 de mayo de 1960. Archivo Galería Pizarro. Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.
- Cullen, Deborah, ed. *Arte [No Es Igual a] Vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. New York: El Museo del Barrio, 2008.
- Curi, Carolina Vieira Filippini. “Teresinha Soares, Marta Minujín e Teresa Burga: conexões transnacionais sul-americanas sob a perspectiva de gênero”. *Revista Eletrônica da ANPHLAC* 21, n° 31 (29 de diciembre de 2021): 395–419.
- “Curriculum Vitae Carolina Muchnik”, s. f. Fs. 7883, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”. AMM.
- Cutuli, María Soledad. “Maricas y travestis: repensando experiencias compartidas”. *Sociedad y Economía*, n° 24 (junio de 2013): 183–204.
- Darnell, Regna. “Historiographic Conundra : The Boasian Elephant in the Middle of Anthropology’s Room”. En *The Franz Boas Papers*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2015.
- Das, Joanna Dee. *Katherine Dunham : Dance and the African Diaspora*. New York, NY: Oxford University Press, 2017.

- Davis, Fernando. “El flâneur puto. Las poéticas y políticas de la deriva en Alberto Greco”. En *III Jornadas de Investigación sobre desobediencias sexuales, prácticas artísticas y agenciamientos colectivos. ¿Qué nos ofrece la vergüenza?*, 2014.
- . “Tráficos y torsiones queer/cuir en el arte: cuerpos, contraescrituras”. *Errata*, n° 12 (2014).
- Davis, Fernando, y Miguel A. Lopez. “Micropolíticas Cuir: Transmariconizando el Sur”. *Ramona*, n° 99 (2010).
- De Francesco, Lucía. “Aproximaciones al consumo de arte asiático en Buenos Aires desde una perspectiva de género”. Buenos Aires, 2023.
- De la Torre, Dora. “Noemí Di Benedetto y el chatarrismo”. *Histonium*, 1961. Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.
- Degand, León, ed. *Arte abstracto, del arte figurativo al arte abstracto*. Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 1949.
- Deira, Maccio, Noe, de la Vega. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991.
- Delfino, Silvia, y Flavio Rapisardi. “Cuirizando la cultura argentina desde La Queerencia”. *Ramona*, n° 99 (2010).
- Derbecq, Germaine. “Curriculum vitae”, 1967. Fs. 1, sobre de artista número 942 “Germaine Derbecq”. AMM.
- Derbecq, Germaine, Florencia Qualina, y Feda (Federico) Baeza. “Alberto Greco, el mago de Buenos Aires, 1960”. En *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*. Rosario: Iván Rosado, 2020.
- . *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*. Rosario: Iván Rosado, 2020.
- Derbecq, Germaine, Florencia Qualina, y Federica Baeza. *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*. Rosario: Iván Rosado, 2023.
- Deutsch, Sandra McGee. *Crossing Borders, Claiming a Nation: A History of Argentine Jewish Women, 1880-1955*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.
- Di Benedetto, Noemí. “Curriculum vitae”, circa de 1981. Fs. 1, sobre de artista número 22 “Noemí Di Benedetto”. AMM.
- . *La obra plástica de Noemí Di Benedetto*. Buenos Aires: Besteiro Talleres Graficos, 1996.
- Diez Fischer, Agustín. “Introducción”. En *Espigas muestra Bonino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019.
- “Doce pintores no figurativos”, abril de 1957. Archivo Josefina Robirosa.
- Dolinko, Silvia. “Artes bellas pero no calmas: Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958”. *Entrepasados XX*, n° 38-39 (2012).
- . “El mundo del arte y el star system: la galería Bonino en proyección audiovisual”. En *Espigas muestra Bonino*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019.
- Dolinko, Silvia Esther, y María Amalia García. “Círculo de revistas: Interlocución entre publicaciones en la configuración de la modernidad visual latinoamericana”. *Goya* 363, n° 6 (2018).
- Dolinko, Silvia, y María Amalia García. “Derivas del arte nuevo: Boa y el informalismo”. En *Atrapados por la imagen: Arte y política en la cultura impresa argentina*, editado por Laura Malosetti Costa, Marcela Gené, Marcelo Marino, Catalina Fara, Georgina G. Gluzman, Isabel Plante, Juan Buonuome, et al. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- Domingo Bucci, Jorge L. de la Vega, Josefina Miguens. Buenos Aires: Galería Bonino, 1956.
- Dominguez, María Teresa. “Carta a Kosice”, 13 de febrero de 1953. Carpeta 3. AMK.
- . “Carta a Kosice”, 7 de marzo de 1953. Carpeta 3. AMK.
- “Dossier Espinosa”. *Ramona*, n° 36 (abril de 2004): 36-54.
- Doyle, Jennifer, y David J. Getsy. “Queer Formalisms: Jennifer Doyle and David Getsy in Conversation”. *Art Journal* 72, n° 4 (1 de diciembre de 2013): 58-71.
- Dunham, Katherine, Vèvè A. Clark, y Sarah East Johnson, eds. *Kaiso! : Writings by and about Katherine Dunham*. Madison: University of Wisconsin Press, 2005.
- Duprat, Andrés, Alberto Petrino, y María Isabel de Larrañaga, eds. *Identidad del sur: arte argentino contemporáneo = Southern identity: contemporary Argentine art*. San Juan: Museo Provincial de Bellas Artes “Franklin Rawson”, 2011.

- Earnest, Jarrett. "Abstract Bodies: Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender". The Brooklyn Rail, 3 de febrero de 2016. https://brooklynrail.org/2016/02/art_books/abstract-bodies-sixties-sculpture-in-the-expanded-field-of-gender.
- Echen, Roberto, Fernando Farina, Andrea Giunta, Valeria González, Nancy Rojas, y Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, eds. *Arte argentino contemporáneo*. Rosario: Macro, 2004.
- Ediciones Culturales Argentinas, ed. *20 pintores y escultores*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, s. f.
- editor. "Queer Abstraction in ... (Illegible)...". Art Guide Australia, 19 de julio de 2019. <https://artguide.com.au/queer-abstraction-in-illegible/>.
- El Hogar*. "Segundo Salón del Automóvil Club". 1959. Archivo Martha Peluffo.
- El hombre antes del hombre*. Buenos Aires: Galería Florida, 1962.
- "El Instituto de Arte Moderno". *Ver y Estimar*, n° 11–12 (junio de 1949).
- El Mundo*. "Exposiciones". 12 de junio de 1956.
- "Elementarismo utópico", s. f. CSB-CEE (UNSAM)-FE.
- En la casa de Grete Stern el movimiento de arte concreto invención*. Buenos Aires, 1945.
- (En)clave masculino : colección*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2016.
- Enriquez, Mariana. *La hermana menor : un retrato de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Anagrama, 2018.
- Entrevista a Luis Felipe Noé por Roberto Amigo, 2021. <https://youtu.be/I5o6TJ4Hwj4>.
- Escot, Laura. "Datos biográficos". En *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, editado por Mario H. Gradowczyk. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.
- . *Tomás Maldonado : itinerario de un intelectual técnico = the itinerary of a technical intellectual*. Buenos Aires: Patricia Rizzo Editora, 2007.
- Espinosa Miñoso, Yuderkys, Diana Marcela Gómez Correal, y Karina Ochoa Muñoz. "Introducción". En *Tejiendo de otro modo : feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2014.
- Estarico, Leonardo. "Octavo salón de arte de La Plata". *Anuario de Plástica*, 1940.
- "Estatuto de la Asociación Arte Concreto-Invención", agosto de 1946. Archivo Lidy Prati, gentileza de María Amalia García.
- Eugenia Crenovich (Yente)*. Buenos Aires: Galería Müller, 1945.
- exibart.com. "Vera Zilzer - Dalla parte dell'ombra", 2005. <https://www.exibart.com/evento-arte/vera-zilzer-dalla-parte-dellombra/>.
- Exposición arte no figurativo*. Buenos Aires: Galería Van Riel, 1959.
- Exposición boa-phases: confrontación internacional de arte experimental*. Santa Fé: Museo provincial de bellas artes Rosa Galisteo de Rodríguez, 1959.
- Exposición de arte no figurativo*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1960.
- Exposición de homenaje al maestro D. Vicente Puig de sus alumnos y ex alumnos*. Buenos Aires: Witcomb, 1943.
- Exposición de los miembros del jurado de la Asociación Estímulo de Bellas Artes*. Buenos Aires: Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1957.
- Exposición del H.I.G.O. Club*, 1947.
- Exposición los*. Buenos Aires: Galería Van Riel, 1964.
- Exposición Phases*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1963.
- Fabbri, Luciano. "Desprendimiento Androcéntrico. Pensar la matriz colonial de poder desde los aportes de Silvia Federici y María Lugones". *Universitas Humanística* 78 (26 de junio de 2014).
- , ed. *La masculinidad incomodada*. Rosario: Homo Sapiens, 2021.
- Fabre, Gladys C. "Introducción: París 1930, el estado de las cosas". En *Arte abstracto, arte concreto : Cercle et carré, Paris, 1930 : IVAM Centre Julio González, 20 septiembre/2 diciembre 1990*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1990.
- Fábregas, Elba. *Piedra de mente*. Quito: La Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952.

- . “Vera Zilzer, las casas y las plantas”, s. f. Archivo Adolfo Bellocq, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.
- Fajardo-Hill, Cecilia. “Abstracciones significativas”. *Art Nexus: el nexo entre América Latina y el resto del mundo* 13, n° 92 (2014): 3.
- Fajardo-Hill, Cecilia, y Andrea Giunta, eds. *Radical Women : Latin American Art, 1960-1985*. Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017.
- Falcoff, Laura. “La danza moderna y contemporánea”. En *Historia general de la danza en Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de la Artes, 2008.
- Falconí Trávez, Diego, Santiago Castellanos, y María Amelia Viteri, eds. *Resentir lo “queer” en América Latina : diálogos desde/con el sur*. Barcelona: Egales, 2014.
- “Fallo por divorcio y separación de bienes”, 1954. Archivo Lidy Prati, gentileza de María Amalia García.
- Fasce, Pablo Javier. “El noroeste y la institucionalización de las artes en Argentina : tránsitos, diálogos y tensiones entre región y nación (1910-1955)”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de San Martín, 2017.
- Fasce, Pablo Javier, y Larisa Antonela Mantovani. “Arte, industria e identidad: El nativismo y las artes aplicadas en la Argentina en la primera mitad del siglo XX”, noviembre de 2022.
- Fausto-Sterling, Anne. “The Five Sexes”. *The Sciences* 33, n° 2 (1993): 20–24.
- Faxedas Brujats, Maria. “Women artists of ‘Cercle et carré’: abstraction, gender and modernity”. *Woman’s Art Journal* 36, n° 1 (1 de enero de 2015): 37–46.
- Faxedas Brujats, Maria Lluïsa. “¿Contra sí Mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción”. *BRAC: Barcelona, Research, Art Creation* 1, n° 1 (2013): 27–61.
- Feest, Christian. “Franz Boas, Primitive Art, and the Anthropology of Art”. *European Review of Native American Studies* 18 (1 de enero de 2004): 5–8.
- Feijoo, María del Carmen, Marcela M. A. Nari, y Luis A. Fierro. “Women in Argentina during the 1960s”. *Latin American Perspectives* 23, n° 1 (1996): 7–26.
- Felitti, Karina. *La revolución de la píldora : sexualidad y política en los sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Femirama*. “Las argentinas opinan sobre su hombre ideal”. noviembre de 1967. Archivo Martha Peluffo.
- Fernández, Pepe. ... “... Un horror indispensable”. En *Alberto Greco : Ivam Centre Julio González, 29 de noviembre 1991-16 de enero 1992 : Fundación Cultural Mapfre Vida, 11 de febrero-11 de abril 1992 : [Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 28 de abril-15 de junio 1992]*. Valencia: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.
- Ferreiro, Jimena. “Apuntes biográficos de una artista moderna”. En *Alicia Penalba: escultora*, editado por Mario Kier Joffé. México D.F: RM, 2016.
- Ferrero, Hugo. “Juan Del Prete: la soledad de un pionero”. *Horizontes* 2, n° 4 (junio de 1979).
- “Ficha online del objeto 1964.2.3, Marta Peluffo, Essa Ave Confessora do Planeta, 1963”. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de Sao Paulo, s. f.
<https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18050>.
- “Ficha online del objeto P 318, Martha Peluffo, Claudia Sánchez y Nono Pugliese”. MM, s. f.
<https://coleccion.museomoderno.org/Detail/objects/16334>.
- “Ficha ‘Premios’”, s. f. Archivo Yente-Del Prete.
- Fiorucci, Flavia. “La administración cultural del peronismo, políticas, intelectuales y Estado”. *Working Paper*, n° 20 (2007).
- . “Los amores de la maestra: sexualidad, moral y clase durante el peronismo”. *Secuencia* 0, n° 85 (8 de mayo de 2017): 47.
- . “«País afeminado, proletariado feminista». Mujeres inmorales e incapaces: la feminización del magisterio en disputa (1900-1920)”. *Historia de la educación - anuario* 17, n° 2 (diciembre de 2016).
- Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex : The Case for Feminist Revolution*. London: Verso Books, 2015.
- flores, val. *Tropismos de la disidencia*. Santiago de Chile: Palinodia, 2017.

- Foster, Hal. "Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill". *October* 97 (2001): 3–30.
- Franco, Ana M. "Combatiendo los estereotipos: la estética industrialista en el arte concreto de María Freire". *Instituto Cisneros*, 2021.
- Franklin, Paul B. "Object Choice: Marcel Duchamp's Fountain and the Art of Queer Art History". *Oxford Art Journal* 23, n° 1 (2000): 23–50.
- Freire, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no Museu*. Sao Paulo: Iluminuras, 1999.
- , ed. *Terra incógnita: conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP, vol. 1*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.
- Frevort, Ute. *Emotions in history. Lost and found*. Budapest: Central European University Press, 2011.
- Frigerio, Sofia. "Cronología". En *Alberto Greco : ¡qué Grande Sos!*, editado por Marcelo Eduardo Pacheco, María Amalia García, Gonzalo Moisés Aguilar, Alberto Passolini, y Argentina) Museo de Arte Moderno (Buenos Aires. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.
- Fuentes, Enrique. "¿Figuración?: Raquel Forner". *Lyra*, 1956.
- Fukelman, María. "Mujeres en la historia del movimiento de teatros independientes de Buenos Aires: aportes para la historia de La Cortina y el Teatro Espondeo". *Revista interdisciplinaria de estudios de género de El Colegio de México* 4 (2018).
- Fuskova, Ilse. *Amor de mujeres : el lesbianismo en la Argentina hoy*. Buenos Aires: Planeta, 1994.
- Gabara, Esther, ed. *Pop América: 1965-1975*. Durham, NC: Nasher Museum of Art at Duke University, 2018.
- Garabana, Teresita. "Vestidos de papel: representaciones de la moda en la prensa de Buenos Aires, décadas de 1860 y 1870". *Anuario de la Escuela de Historia Virtual*, n° 18 (2020): 107–32.
- García Cisneros, Florencio. *Pintores Latinoamericanos En Nueva York*. New York: Fundación Oscar B. Cintas, 1964.
- García, Fernando, Instituto Torcuato Di Tella, y Fundación Espigas, eds. *Marta Minujín: los años psicodélicos: edición facsimilar completa de lo inadvertido: diario underground de 1969*. Buenos Aires: Mansalva, 2015.
- García, María Amalia. "A sus anchas en su piel de hombre. Alberto Greco y el ocaso de la pintura". En *Alberto Greco : ¡qué grande sos!*, editado por Marcelo Eduardo Pacheco, María Amalia García, Gonzalo Moisés Aguilar, Alberto Passolini, y Argentina) Museo de Arte Moderno (Buenos Aires. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.
- . "Composición Serial". *Malba Coleccion* (blog). Accedido 26 de marzo de 2023. <https://coleccion.malba.org.ar/en/composicion-serial/>.
- . *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- . "El diseño de una colección: Tomás Maldonado e Ignacio Pirovano en la representación del arte concreto". En *Poderes de la imagen*. Buenos Aires: CAIA, 2003.
- . "El Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires (1949-1952). Planteos y aproximaciones". *Avances* 7, n° 1 (2001 de 2000): 108–18.
- . "Entre lo múltiple y lo excepcional: Ignacio Pirovano y los recorridos abstractos del arte moderno". En *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano*, editado por María Amalia García, Marcelo Eduardo Pacheco, y Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017.
- . "Informalism between Surrealism and Concrete Art: Aldo Pellegrini and the Promotion of Modern Art in Buenos Aires during the 1950s". En *New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America*, editado por Mariola V. Alvarez y Ana M. Franco. Nueva York: Routledge, 2019.
- . "La Construcción Del Arte Abstracto. Impactos e Interconexiones Entre El Internacionalismo Cultural Paulista y La Escena Artística Argentina. 1949-1953". En *Arte Argentino y Latinoamericano Del Siglo XX : Sus Interrelaciones*, 15–54. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.

- . “La ilusión concreta: un recorrido a través de Nueva Visión. Revista de cultura visual. 1951-1957”. En *Tomas Maldonado : un moderno en acción : ensayos sobre su obra*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2009.
- . “La revista Arturo y la potencia múltiple de la vanguardia”. En *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*, editado por María Amalia García y Fundación Espigas. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.
- . “Lecturas vernáculas de la abstracción sudamericana de posguerra”. *MODOS: Revista de História da Arte* 5, n° 1 (1 de febrero de 2021): 129–46.
- . “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”. En *Yente Prati*. Buenos Aires: Fundación Costantini, 2009.
- . “Modos de persistencia: conexiones entre el invencionismo y el neoconcretismo”. En *Sur moderno : journeys of abstraction, The Patricia Phelps de Cisneros gift*. New York, NY: The Museum of Modern Art, 2019.
- . “Monocromo: Lygia Clark y Alberto Greco en el cruce de la pintura y el espacio”. *Blanco sobre Blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*, 2011.
- . “Rhod Rothfuss and the Marco Recortado: A Synthesis of Cultural Traditions in the Río de La Plata Region”. En *Purity Is a Myth : The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021.
- . “Toward a Reappraisal of Comparative Studies: The Case of South American Modernism”, octubre de 2020.
- . “Yente-Del Prete: vida venturosa”. En *Yente - Del Prete. Vida venturosa*. Buenos Aires: Malba, 2022.
- García, María Amalia, y Agustín Diez Fischer. “Prólogo y agradecimientos”. En *Edición facsimilar de Fiesta de Alberto Greco : ensayos y traducciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019.
- García, María Amalia, Marcelo Eduardo Pacheco, y Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina), eds. *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017.
- Gené, Marcela M. *Un mundo feliz : imágenes de los trabajadores en el primer peronismo, 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Gerity, Lani, y Susan Ainlay Anand. *The Legacy of Edith Kramer: A Multifaceted View*. Routledge, 2017.
- Gerstein, Noemí. “Curriculum vitae”, s. f. Fs. 2, sobre de artista número 33 “Noemí Gerstein”. AMM.
- Getsy, David. *Abstract Bodies : Sixties Sculpture in the Expanded Field of Gender*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- . “Ten Queer Theses on Abstraction”. En *Queer Abstraction*, editado por Jared Ledesma. Des Moines: Des Moines Art Center, 2019.
- Getsy, David, y William J. Simmons. “Appearing Differently: Abstraction’s Transgender and Queer Capacities”. En *Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices*, editado por Christiane Erharter, Dietmar Schwärzler, Ruby Sircar, y Hans Scheirl. Berlin: Sternberg Press, 2015.
- Gibson, Ann. “Lee Krasner and Women’s Innovations in American Abstract Painting”. *Woman’s Art Journal* 28, n° 2 (2007): 11–19.
- Giese, Ana Inés. “Noemí Gerstein. Biografía crítica”. En *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*, de Paola Melgarejo. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2022.
- Giraud, Victoria, y Socorro Giménez Cubillos, eds. *Arte latinoamericano siglo XX colección MALBA*. Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2018.
- Girondo, Oliverio. “Exvoto”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Girotti, Bettina. “Hacia una (re)definición del cine con muñecos: los cortometrajes realizados por el Teatro Libre Argentino de Títeres y Cinepa”. *Secuencias*, n° 56 (8 de junio de 2023): 43–62.
- . “Las manos actoras de Mane Bernardo y Sarah Bianchi: pantomima de manos y teatro de títeres moderno en Argentina”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21 de abril de 2023, 1–30.
- Giunta, Andrea. “Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”. En *La invención concreta: colección Patricia Phelps de Cisneros : reflexiones en torno a la*

- abstracción geométrica latinoamericana y sus legados*, editado por Gabriel Pérez-Barreiro. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- . *Contra el canon*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2020.
- . *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.
- . “Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta: entre arte destructivo y Ezeiza es Trelew. Arte y política. Mercados y violencia”. *Razón y revolución* 4 (1998).
- . “Entrevista a Guillermo Whitelow”. En *Espigas muestra Bonino*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019.
- . *Feminismo y arte latinoamericano*. CABA: Siglo XXI, 2018.
- . “Hacia las ‘nuevas fronteras’: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York”. En *Espigas muestra Bonino*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019.
- . “Historia oral e historia del arte. El caso de ‘Arte destructivo’”. *Estudios e investigaciones* 7 (1997).
- . “Indigenismo abstracto. Citas prehispánicas y metáforas de enraizamiento: un archivo visual de las vanguardias y las neovanguardias”. En *Contra el canon: arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2019.
- . “La mirada femina y el discurso de la diferencia”. En *Los signos del arte. I Coloquio Latinoamericano de Estética y Crítica*, editado por Rosa María Ravera. Buenos Aires: CBC-UBA, 1999.
- . “Nacionales y populares: los salones del peronismo”. En *Tras los pasos de la norma: Salones Nacionales de Bellas Artes, (1911-1989)*, editado por Marta Penhos, Diana Wechsler, y Centro Argentino de Investigadores en Artes. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 1999.
- . “The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists”. En *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, editado por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta. Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017.
- . *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2015.
- Gizzo, Luciana del. *Volver a la vanguardia: el invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Madrid: Aluvión, 2017.
- Glusberg, Jorge. *Josefina Robirosa en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación, Telefónica de Argentina, Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.
- . *Marta Minujín*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.
- . *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.
- Gluzman, Georgina. *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina: 1890-1950*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, 2021.
- . *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos, 2016.
- Gluzman, Georgina G. *Anita Payró*. Buenos Aires: Herlitzka + Faria, 2021.
- . “Notas sobre Alicia Penalba. Escultora”. *Estudios Curatoriales*, 8 de abril de 2019. <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/768>.
- Gluzman, Georgina G., y Geraldine A. Gluzman. “Araceli Gilbert (1913-1993): una mujer artista moderna en la encrucijada plástica ecuatoriana”. *Arte, Individuo y Sociedad* 34, n° 4 (27 de junio de 2022): 1443–59.
- Gluzman, Georgina Gabriela. “Algunos señalamientos de género en la obra de Marta Minujín”. En *Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado*. Petrópolis: Literar, 2020.
- . “En busca de Mariette Lydis”. En *Algunas notas sobre Mariette Lydis y la historia del arte*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2019.
- . “Las bañistas de Raquel Forner: Mujeres modernas”. *Sztuka Ameryki Łacińskiej* 8 (2018).

- Gluzman, Georgina, y Lucía Laumann. “Biografías”. En *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina: 1890-1950*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, 2021.
- Gluzman, Georgina, y Viviana Usubiaga. *Las olas del deseo: sobre feminismos, diversidades y cultura visual*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.
- Goldar, Ernesto. *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.
- Gómez, Sergio Rafael. *Grilo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- Görner, Klaus, Victoria Noorthoorn, y Javier Villa, eds. *A tale of two worlds: experimental latin american art in dialogue with the MMK collection, 1944-1989: a joint exhibition of the MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires = Arte experimental latinoamericano en diálogo con la colección MMK, 1944-1989: una exposición conjunta entre el MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*. Frankfurt am Main : Bielefeld : Buenos Aires: MMK, Museum für Moderne Kunst ; Kerber ; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2018.
- Gorza, Anabella. “Mujeres, política y periodismo en la Argentina de los años cincuenta. La resistencia peronista a través de los periódicos Línea Dura y Soberanía”. *Estudios*, n° 24 (2011): 45–74.
- Gorza, Anabella Evangelina, y Adriana María Valobra. “¿Mujeres modernas para la modernización política? Prácticas y debates sobre la participación de las mujeres en la política 1955-1966”. *Avances del CESOR* V. XV, n° 19 (diciembre de de 2018).
- Grabadores argentinos*. Buenos Aires: Centro Naval, 1957.
- Grabadores modernos*. Buenos Aires: Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1959.
- Grammático, Karin. “Las mujeres políticas y las feministas en los tempranos setenta: ¿Un diálogo (im)posible?” En *Historia, género y política en los '70*, editado por Andrea Andújar, María Inés Rodríguez, y Nora Dominguez. Buenos Aires: Feminaria, 2005.
- . “Obreras, prostitutas y mal venéreo. Un Estado en busca de la profilaxis”. En *Historia de las mujeres en Argentina: siglo XX*, editado por Claudia Fernanda Gil Lozano. Buenos Aires: Taurus, 2000.
- Greco, Alberto. “Carta a Ernesto Schoo, desde París julio-agosto de 1954”. En *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco*. Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020.
- . *Edición facsimilar de Fiesta de Alberto Greco: ensayos y traducciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019.
- . “Gran manifiesto rollo del arte vivo-dito. Rollo 2, 1963”. En *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco*. Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020.
- . “La canaria”. En *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco*. Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020.
- . “Los Pisoteer”. En *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco*. Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020.
- . “Ni tonto ni holgazán”. En *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco*. Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020.
- . “Violación paga”. En *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco*. Buenos Aires: Julian Mizrahi, 2020.
- Green, James Naylor. *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil*. London: University of Chicago Press, 1999.
- Greenberg, Clement. *Art and Culture; Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 1961.
- Greenstein, Shaul. “The Artist Who Forewarned the Dangers of the Nazis”. *The Librarians* (blog), 9 de abril de 2018. <https://blog.nli.org.il/en/zilzer/>.
- Greer, Germaine. *The Obstacle Race : The Fortunes of Women Painters and Their Work*. London: Secker & Warburg, 1979.
- Gregori, Nininha. “Dos piezas madí para piano -1950”. *Arte Madí Universal*, 1950.
- Grenier, Catherine, Centre Georges Pompidou, y Musée National d’Art Moderne (Paris), eds. *Modernités plurielles: 1905-1970: dans les collections du Musée National d’Art Moderne*. Paris: Centre Pompidou, 2013.
- Grilo, Sarah. *Sarah Grilo*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.

- . *Sarah Grilo, José A. Fernández-Muro : obras sobre papel*. Editado por José Antonio Fernández-Muro y Galería Jorge Mara-La Ruche. Buenos Aires: Galería Jorge Mara-La Ruche, 2007.
- Grimson, Karen. “Sarah Grilo: Language, Translation, and the Experience of Difference, 1962-1970”. Tesis de maestría, Courtauld, 2021.
- “Group ten, 30 Latin American guest artists, poster”. Riverside Museum, 1960. Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.
- “Grupo de Artistas Modernos”, s. f.
- Grupo ene*. Buenos Aires: Galería Van Riel, 1959.
- Grupo Joven : arte nuevo de los años 50*. Buenos Aires: Federico Towpyha Arte Contemporáneo, 2021.
- Guerrero Mc Manus, Siobhan, y Laura Loeza Reyes. “Identidad y diversidad sexogenérica en México. Historias, narrativas y políticas”. En *Políticas de identidad en el contexto de la crisis de la democracia*. CDMX: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, 2021.
- Guilbaut, Serge. *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom, and the cold war*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- Gunther, Scott Eric. *The Elastic Closet : A History of Homosexuality in France, 1942-Present*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Gustav, Metzger. “Carta de invitación a Marta Minujin para el Destruction in Art Symposium”, 20 de julio de 1966. Archivo Especial Marta Minujin, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.
- Gustavino, Berenice, Florencia Suárez Guerrini, Marina Panfili, Lucía Gentile, y Lucía Savloff. “Mujeres en la colección del MPBA”. *Nimio* no. 4 (septiembre de 2017).
- Guy, Donna J. *Sex and Danger in Buenos Aires : Prostitution, Family, and Nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
- Halberstam, Jack. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 2018.
- . *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Hanish, Carol. “The Personal Is Political”. En *Notes from the Second Year: Women’s Liberation*, editado por Shulamith Firestone y Anna Koedt. New York, 1970.
- Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”. *Feminist Studies* 14, n° 3 (1988): 575–99.
- Haraway, Donna Jeanne. *Modest-Witness@Second-Millennium.FemaleMan-Meets-OncoMouse : Feminism and Technoscience*. New York: Routledge, 1996.
- Harmony Hammond : Material Witness : Five Decades of Art*. New York, New York: Gregory R. Miller & Co., 2019.
- Harris, Derek. *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde*. Aberdeen, Reino Unido: Centre for the Study of the Hispanic Avant-Garde, University of Aberdeen, 1994.
- Heinich, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Henry, Joseph. “Queering Queer Abstraction”. *The Brooklyn Rail*, 5 de octubre de 2017. <https://brooklynrail.org/2017/10/artseen/Queering-Queer-Abstraction>.
- Herkenhoff, Paulo, Rodrigo Alonso, y Gonzalo Aguilar. *Arte de contradicción: pop, realismo y política. Brasil-Argentina 1960*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2012.
- Herrera, María José. “La experimentación en la obra de Ernesto Deira (1961-1968)”. En *Retrospectiva Deira*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2006.
- Hill Collins, Patricia. *Black Feminist Thought : Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000.
- Hjartarson, Benedikt. “Introduction. Cosiness and Subversion – From Post-Cubism to Functionalism and ‘Scandinavian Surrealism’”. En *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries, 1925–1950*, editado por Andrea Kollnitz, Benedikt Hjartarson, Per Stounbjerg, y Tania Ørum, 1–74. Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2019.
- Hlito, Alfredo. “Carta de Alfredo Hlito a Gyula Kosice”, 3 de marzo de 1949. Fs. 23, carpeta 1. AMK.
- Hooks, Bell. *Art on My Mind: Visual Politics*. New York: New Press, 1995.

- Hopfengärtner, Johanna. “Pioneras de la modernidad: Grete Stern y Marie Langer en Argentina”. *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal* 9, n° 33 (2009): 157–70.
- “Hungarian Communist Activities in Argentina”. CIA, 1948. General CIA Records. CIA.
<https://www.cia.gov/readingroom/document/cia-rdp82-00457r001400430005-8>.
- “II Bienal de Pintura Actual”. 14 de julio de 1960. Archivo Martha Peluffo.
- II Exposición internacional de escultura contemporánea. Participación argentina. Museo Rodin, París*. Buenos Aires: Dirección general de cultura, 1961.
- Inés Blumenweig*. Buenos Aires: Galería Yumar, 1960.
- Infobae*. “Germaine Derbecq, la pintora francesa que ocultó su obra para promover a los artistas argentinos”. 3 de abril de 2019, sec. Cultura.
<https://www.infobae.com/cultura/2019/04/03/germaine-derbecq-la-pintora-francesa-que-oculto-su-obra-para-promover-a-los-artistas-argentinos/>.
- Insausti, Joaquín Santiago. “De maricas, travestis y gays: derivas identitarias en Buenos Aires (1966-1989)”. Tesis de doctorado, Universidad de Buenos Aires, 2016.
- . “Las epopeyas de la memoria gay”. En *Los mil pequeños sexos : intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*, editado por Mariano López Seoane. Buenos Aires: Sáenz Peña, Provincia de Buenos Aires: EDUNTREF, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2019.
- Interpol. “Vera Zilzer, grabado robado del Museo Nacional del Grabado en 2006, expediente PC 447 C1”. Accedido 8 de diciembre de 2022.
http://www.interpol.gov.ar/patrimonio/obra/id/R0Fhc3Z8MTYwMg==/return_page/publicaciones_robos.
- “Introducción”. En *La aventura de lo real : escritos de Alberto Greco*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Julian Mizrahi, 2020.
- “Invitación a exposición de Mane Bernardo y disertación de Paulina Berlatzky”. Municipalidad de Morón, 1962. Fs. 15, sobre de artista número 18 “Paulina Berlatzky”. AMM.
- “Invitación a la exhibición de Martha Peluffo”. Financiera Galería San Martín, 1981.
- “Invitación a la inauguración de ‘Domingo Bucci, Jorge Luis de la Vega, Josefina Miguens, Pinturas’”. Galería Bonino, mayo de 1956. Archivo Josefina Robirosa.
- “Invitación Carolina Muschnik (sic) ‘Pinturas’”, 1960. Archivo Carolina Muchnik.
- “Invitación del Consejo de Administración del Centro de Artes y Letras de ‘El País’ al ‘vernissage’ de la muestra de la pintora argentina Sofía Sabsay”, de diciembre de 1960. Archivo Sofía Sabsay.
- “Invitación municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires”. Secretaría de Cultura, Museo de Arte Moderno, 1984. Fs. 3, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”. AMM.
- Ivanissevich, Oscar. “Curriculum Vitae”, 1946.
- . “Inauguró el Dr. Ivanissevich el XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas”, 1948.
- . “Inauguró ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas”. *La Nación*, 22 de septiembre de 1949.
- Jackson, Julian. *Living in Arcadia : Homosexuality, Politics, and Morality in France from the Liberation to AIDS*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Jacques Helft: la nueva generación plástica argentina*. Buenos Aires, 1953.
- Jamandreu, Paco. *La cabeza contra el suelo : memorias*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Página, 2019.
- Jaramillo, Carmen María. “In the First Person: Poetics of Subjectivity in the Work of Colombian Women Artists, 1960-1980”. En *Radical Women : Latin American Art, 1960-1985*, editado por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta. Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017.
- Jaujard, Jacques. *Deuxieme biennale de Paris*. Paris: Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, 1961.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes : The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Jenik, Micaela. “Transformación, auge, declive e invisibilización en el arte informalista argentino. Un estudio sobre la ruptura informalista en el arte argentino, sus desencadenantes y la invisibilización del rol y la obra de las mujeres del movimiento”. Tesis de grado, Universidad de San Andrés, Departamento de Humanidades, 2018.

- Juan C. Badaracco, Jorge L. de la Vega, Rómulo Macció, Martha Peluffo. Buenos Aires: Galería Bonino, 1961.
- Juarroz, Roberto. *Poesía vertical: tomo I*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Kaminsky, Amy K. *The Other/Argentina: Jews, Gender, and Sexuality in the Making of a Modern Nation*. State University of New York Press, 2021.
- Karina, Lilian, y Marion Kant. *Hitler's Dancers: German Modern Dance and the Third Reich*. Berghahn Books, 2003.
- Katz, Jonathan. "The Art of Code: Jasper Johns & Robert Rauschenberg". En *Significant Others: Creativity & Intimate Partnership*, editado por Whitney Chadwick y Isabelle de Courtivron. London: Thames & Hudson, 1993.
- Katz, Jonathan D. "'Committing the Perfect Crime': Sexuality, Assemblage, and the Postmodern Turn in American Art". *Art Journal* 67, n° 1 (1 de marzo de 2008): 38–53.
- Katzenstein, Inés, ed. *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años 60*. Nueva York: Buenos Aires: Museum of Modern Art; Fundación Espigas, 2007.
- Katzenstein, Inés, y Proa Fundación, eds. "Introducción". En *Escritos de vanguardia: arte argentino de los años 60*. Nueva York: Buenos Aires: Museum of Modern Art; Fundación Espigas, 2007.
- Kemble, Kenneth. "'A la caza de las cabezas: un juego truculento", Buenos Aires Herald, 30 agosto, 1961". En *Kenneth Kemble: la gran ruptura: 1956-1963*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2000.
- . "Arte destructivo". En *Arte Destructivo*. Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961.
- . "'Autocolonización cultural', Pluma y pincel, (1976)". En *Entre el pincel y la Underwood: Kenneth Kemble, crítico del arte del Buenos Aires Herald*, editado por Florencia Battiti. Ciudad de Buenos Aires: JK, 2012.
- . "De buen gusto pero no un arte demasiado importante originalmente publicado en el Buenos Aires Herald, 24 de abril de 1961". En *Kenneth Kemble: la gran ruptura: obras 1956-1963: 11 de noviembre al 13 de diciembre de 1998*, 1998.
- . "Good taste but not really great art". *Buenos Aires Herald*, de abril de 1961.
- . "It's a woman's week". *Buenos Aires Herald*, 22 de mayo de 1961. Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.
- . *Kenneth Kemble: la gran ruptura: obras 1956-1963: 11 de noviembre al 13 de diciembre de 1998*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1998.
- Kendall, Elizabeth. *Where She Danced: The Birth of American Art-Dance*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Kier Joffé, Mario, ed. *Alicia Penalba: escultora*. México D.F: RM, 2016.
- . "Andábamos para encontrarnos". En *Alicia Penalba: escultora*, editado por Mario Kier Joffé. México D.F: RM, 2016.
- Kiernan, Sergio. "La cultura debe florecer al margen del oficialismo". *Página 12*, de enero de 2000. <https://www.pagina12.com.ar/2000/00-01/00-01-17/pag13.htm>.
- Kosice, Gyula. ... "... madigrafías". *Arte Madí Universal*, 1949.
- . *Arte Madí*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 1982.
- . "Escultura madí". *Arte Madí Universal*, 1947.
- . "Estilo y concepto universalista de madí". *Arte Madí Universal*, 1952.
- . *Kosice: autobiografía*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2010.
- . "Madigrafías". *Arte Madí Universal*, 1950.
- . "Madigrafías". *Arte Madí Universal*, 1951.
- . "Madigrafías". *Arte Madí Universal*, 1952.
- . "Madigrafías". *Arte Madí Universal*, 1954.
- . "Solamente una interpretación dialéctica". *Arte Madí Universal*, 1948.
- . *Teoría sobre el arte*. Buenos Aires: EUDEBA, 1987.
- Kulick, Don. *Travesti: Sex, Gender, and Culture among Brazilian Transgendered Prostitutes*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Kuni, Masami. "Evolución en la expresión de la danza". *Arte Madí Universal*, 1951.
- . "La independencia del ritmo en el movimiento". *Arte Madí Universal*, 1952.

- Kwartler, Talia. "Dancing Abstractions: Suzanne Duchamp and Sophie Taeuber-Arp". Paris, 2021. La Biennale di Venezia, ed. *Catalogo della XXXII esposizione biennale internazionale d'arte Venezia*. Venezia: La Biennale di Venezia, 1964.
- La mujer en la pintura argentina*. Buenos Aires: Galería Forum, 1961.
- La Nación*. "La obra de Alicia Penalba y una falla imperdonable de la memoria argentina". 22 de noviembre de 1982. Sobre de artista número 72 "Alicia Penalba". AMM.
- La Nación*. "María Esther Zemborain de Torres Duggan". 2 de febrero de 2001. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/maria-esther-zemborain-de-torres-duggan-nid50691/>.
- La Nación*. "Murió el crítico Guillermo Whitelow", 23 de marzo de 2011. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/murio-el-critico-guillermo-whitelow-nid1359616/>.
- La Nación*. "Murió Hernán Lavalle Cobo". 24 de septiembre de 1997. <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/murio-hernan-lavalle-cobo-nid77427/>.
- La Nación*. "Un argentino en la Academia Francesa", 19 de enero de 1996. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/un-argentino-en-la-academia-francesa-nid171273/>.
- La obra de Amigos del Arte en los años 1933-1934-1935-1936*. Buenos Aires: Amigos del Arte, 1936.
- La Prensa*. "Artes plásticas. Premio De Ridder." septiembre de 1959. Archivo Martha Peluffo.
- La Prensa*. "Aviso de exposición del diario La Prensa titulado "Pinturas de Martha Zuik, Olga López y Noemí Di Benedetto". 6 de noviembre de 1961. Archivo IIAC, UNTREF.
- La Prensa*. "Tres pintoras". 12 de noviembre de 1961. Archivo IIAC, UNTREF.
- La Razón*. "La serie de 'Las novias' que Sofía Sabsay..." 29 de junio de 1963. Fs. 8, sobre de artista número 210 "Sofía Sabsay". AMM.
- La Razón*. "Notas de arte". 21 de mayo de 1960. Archivo Galería Pizarro. Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.
- Laañ, Diyi. "Manuscrito inédito 'Iro la mujer quiere vivir con su tiempo'", c de 1963. Archivo Kosice.
- . "Prosa y relato". *Arte Madí Universal*, 1954.
- . *Selección de poemas*. Buenos Aires: La Guillotina, 1997.
- . "Un ente está en su lugar". *Arte Madí Universal*, 1947.
- Lacaze Mohrmann, Michaela de. *Born of Informalismo: Marta Minujín and the Nascent Body of Performance*. New York: Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), 2022.
- Lancaster, Lex Morgan. *Dragging Away: Queer Abstraction in Contemporary Art*. Durham: Duke University Press, 2022.
- Langer, Marie. "Caí en idealizar la maternidad. Fragmento de una conferencia pronunciada en Madrid, en 1984, por invitación de Hernán Kesselman. Texto establecido por Juan Carlos Volnovich", de agosto de 2002. <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-8633-2002-08-08.html>.
- Latimer, Tirza True, y Harmony Hammond. *Harmony Hammond: Becoming / Unbecoming Monochrome*. Denver: Redline, 2014.
- Laumann, Lucía. *Aída Carballo, maestra*. Buenos Aires: Miño y Davila, 2023.
- . "Aída Carballo, maestra. Producción gráfica y derroteros institucionales en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XX". Tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín, 2021.
- . "Entre la eximia grabadora y la locura Discursos en torno la producción gráfica de Aída Carballo". *Papeles de Trabajo* 13, n° 23 (1 de junio de 2019).
- Laumann, Lucía, y Ayelen Pagnanelli. "Género en la Historia del arte: prácticas en un campo en desarrollo". *Congreso de Ciencia y Género*, 27 de septiembre de 2021.
- Lauretis, Teresa de. "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness". *Feminist Studies* 16, n° 1 (1990): 115–50.
- Lauría, Adriana. "Arte abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración". En *Arte abstracto argentino*, 22–47. Buenos Aires: Fundación Proa, 2002.
- . "Confrontación y tradición pictórica". En *Kenneth Kemble. La gran ruptura 1956-1963*. Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2000.
- . "Cronología biográfica y artística". En *Raúl Lozza: retrospectiva 1939-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1997.

- . *Yente*. Buenos Aires: Liliana Ruth Crenovich, 2018.
- . “Yente. Una pionera en los márgenes”. En *Yente Prati*. Buenos Aires: Fundación Costantini, 2009.
- Lavin, Maud. “Ringl + Pit: the Representation of Women in German Advertising, 1929-1933”. *The Print Collector’s Newsletter* 16, n° 3 (1985): 89–93.
- Lebovici, Elisabeth. “La escultura de Alicia Penalba en el campo expandido de la televisión”. En *Alicia Penalba: escultora*, editado por Mario Kier Joffé. México D.F: RM, 2016.
- Lemus, Francisco. “Arte y vida: Los años noventa en Buenos Aires”. *Heterotopías* 4, n° 7 (junio de 2021).
- . “Guarangos y soñadores: la galería del Rojas en los años noventa”. Tesis de doctorado inédita, UNTREF, 2019.
- . “Los flujos de la sangre”. En *Nuestros años ochenta*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2021.
- Lena Knebl, Jakob, Hans Scheirl, y Ruby Sircar. “Queer in Trans-Formation”. En *Pink Labor on Golden Streets: Queer Art Practices*, editado por Christiane Erharter, Dietmar Schwärzler, Ruby Sircar, y Hans Scheirl. Berlin: Sternberg Press, 2015.
- Life Magazine*. “Latin American Panorama”. 31 de mayo de 1954. III.10, Box 6. José Antonio Fernández-Muro and Sarah Grilo Estate Archive, Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA).
- Liska, Mercedes. “Biografía-as sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh”. *Descentrada* 2, n° 2 (27 de agosto de 2018).
- “Lista de obras, exposición ‘La importancia de ser informalista’ - Homenaje a Alberto Greco”, 1990. AMM.
- “Listado de legajos”, s. f. Archivo Museo de Calcos y Escultura Comparada Ernesto de la Cárcova, Universidad Nacional de las Artes. Gentileza de Lucía Laumann.
- Llinás, Verónica. Conversación con la autora, 2 de marzo de 2020.
- Loftin, Craig M. *Masked Voices : Gay Men and Lesbians in Cold War America*. Albany: State University of New York Press, 2012.
- Longoni, Ana. “Estudio preliminar”. En *Revolución en el arte : pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, de Oscar Masotta. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- . “Greco y Masotta en un juego de espejos”. En *Alberto Greco : ¡qué grande sos!*, editado por Marcelo Eduardo Pacheco, María Amalia García, Gonzalo Moisés Aguilar, Alberto Passolini, y Argentina) Museo de Arte Moderno (Buenos Aires. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.
- Longoni, Ana, y Daniela Lucena. “De cómo el ‘júbilo creador’ se trastocó en ‘desfachatez’. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948”. *Políticas de la Memoria*, n° 4 (31 de diciembre de 2004): 117–28.
- . “Textos olvidados de Maldonado”. En *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, editado por Mario H. Gradowczyk. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.
- Longoni, Ana, y Mariano Mestman. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68’ argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- López Anaya, Jorge. *Arte argentino: cuatro siglos de historia*. Buenos Aires: Emecé, 2005.
- Lopez Anaya, Jorge. “Dossier: Informalismo en Argentina. Arte destructivo”. Accedido 28 de diciembre de 2022. http://cvaa.com.ar/02dossiers/informalismo/6_destructivo_i.php.
- . “Gyula Kosice, la memoria y el proyecto”. En *Kosice : obras, 1944-1990 : Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, abril/mayo 1991*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.
- . *La vanguardia informalista*. Buenos Aires: Alberto Sendrós, 2003.
- López Murcia, Luz Mary. “Transitando en La Italia: Trayectorias migratorias de las travestis colombianas, trabajadoras sexuales en Italia, en la década de los noventa”, 2015.

- López Seoane, Mariano. “Devenir pasiva: mimesis y disidencia en el arte argentino reciente”. En *Los mil pequeños sexos : intervenciones críticas sobre políticas de género y sexualidades*, editado por Mariano López Seoane. Sáenz Peña, Provincia de Buenos Aires: EDUNTREF, Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2019.
- . *Donde está el peligro: estéticas de la disidencia sexual*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2023.
- . “Prólogo”. En *Utopía queer*, de José Esteban Muñoz. Ciudad de Buenos Aires: Caja negra, 2020.
- López Seoane, Mariano, y Bernardo Mosqueira. *Eros Rising: Visions of the Erotic in Latin American Art*. New York: Institute for Studies on Latin American Art (ISLAA), 2022.
- Lorde, Audre. *Master’s Tools Will Never Dismantle The Master’s Tools*. London: Penguin, 2018.
- . “The Uses of Anger”. *Women Studies’ Quarterly* 9, n° 3 (1981).
- Lorenzo Alcalá, May, Irma Arestizábal, Guido Di Tella, Samuel Oliver, Elena Oliveras, Samuel Paz, Nelly Perazzo, y Patricia Rizzo. *Colección de arte de la Cancillería argentina: período 1992-1999*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 1999.
- “Los concretos y los abstractos”, s. f.
- Love Story Silvia Torras y Kenneth Kemble 1956-1963*, 1979.
- Lozza, Arturo M. *Cómo Raúl Lozza navegó contra la corriente y descubrió el arte concreto*. Buenos Aires: Tropea, 2010.
- Lozza, Raúl. “El color en el arte”. *Perceptismo*, n° 1 (1950).
- . “El problema de las formas y del fondo”. *Perceptismo*, n° 7 (1953).
- . “Forma y contenido”. *Perceptismo*, n° 6 (1953).
- . “Hacia una música invencionista”. *Arte Concreto-Invención*, n° 1 (1946).
- . “La dinámica del perceptismo”. *Perceptismo*, n° 2 (1951).
- . “La nueva estructura de la pintura perceptista”. *Perceptismo*, n° 3 (1951).
- . “La nueva estructura de la pintura perceptista”. *Perceptismo*, n° 5 (1952).
- . “La nueva estructura de la pintura perceptista (continuación)”. *Perceptismo*, n° 4 (1952).
- . “Nuestra posición crítica y teórica”. *Perceptismo*, n° 6 (1953).
- . “Sobre fundamentos del perceptismo”. *Perceptismo*, n° 2 (1951).
- . *Toda una historia en un trozo de vida : veinte cartas de un pintor (Raúl Lozza) a un escritor (León Benarós)*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Castelar, 2005.
- Lucena, Daniela. *Contaminación artística : vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos, 2015.
- Lugones, María. “Colonialidad y género”. En *Tejiendo de otro modo : feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2014.
- Luibhéid, Eithne. “Queer/Migration: An Unruly Body of Scholarship”. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 14, n° 2 (2008): 169–90.
- Lusarreta, Pilar de. *Cinco dandys porteños*. Buenos Aires: Continente, 1999.
- “Madinemisor”, s. f. CSB-CEE (UNSAM)-FE.
- Maffía, Diana. “Epistemología feminista: La subversión semiótica de las mujeres en la ciencia”. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer* 12, n° 28 (junio de 2007): 63–98.
- Maffía, Diana. “Science Policy in Argentina During the ‘Dirty War’”. En *Science Policies and Twentieth-Century Dictatorships*. Routledge, 2015.
- Maffía, Diana, y Mauro Cabral. “Los sexos ¿son o se hacen?” editado por Diana Maffía. Buenos Aires: Feminaria, 2003.
- Magrini, César. *El arte argentino y sus personajes*. Buenos Aires: Ediciones Institucionales, 2005.
- Makarius, Sameer. *Makarius. Retratos*. Buenos Aires: Vasari, 2009.
- Maldonado, Susana, octubre de 2020.
- , diciembre de 2021.
- Maldonado, Tomás. “‘Actualidad y porvenir del Arte Concreto’ y ‘Georges Vantongerloo’ Nueva Visión 1 (1951)”. En *Tomas Maldonado : escritos preulmianos : recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo*, 71–82. Buenos Aires: Infinitio, 1997.

- . “‘Diseño industrial y sociedad’ y ‘Un arquitecto en Berlina’ Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura Cea 2 (1949)”. En *Tomas Maldonado : escritos preulmianos : recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo*, 63–68. Buenos Aires: Infinitio, 1997.
- . “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”. *Arte Concreto-Invención*, n° 1 (1946).
- . “‘Problemas actuales de la comunicación’ Nueva visión 4 (1953)”. En *Tomas Maldonado : escritos preulmianos : recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo*, 91–98. Buenos Aires: Infinitio, 1997.
- . *Tomas Maldonado : escritos preulmianos : recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo*. Buenos Aires: Infinitio, 1997.
- . “Torres García contra el arte moderno”. *Arte Concreto-Invención*, n° 2 (1946).
- . “‘Voldemberge - Gildewart y el tema de la pureza’ Nueva visión 2-3 (1953)”. En *Tomas Maldonado : escritos preulmianos : recopilación y selección de textos a cargo de Carlos A. Méndez Mosquera y Nelly Perazzo*, 83–89. Buenos Aires: Infinitio, 1997.
- Malosetti Costa, Laura. “Cartografías del deseo”. *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 7 (2015).
- . “Primera mujer en la Academia”. En *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*, de Paola Melgarejo. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2022.
- . “Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires”. En *El canon accidental: mujeres artistas en Argentina: 1890-1950*, editado por Georgina Gluzman. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, 2021.
- Mane Bernardo. Buenos Aires: Galería Pizarro, 1956.
- Mane Bernardo. Buenos Aires: Departamento de Artes Plásticas, Dirección de Cultura, Ministerio de Educación, Provincia de Buenos Aires, 1962.
- Mangone, Carlos, y Jorge Warley. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Manguel, Alberto. “Carta a Manuel Mujica Lainez”, 2 de octubre de 1972. Folder 27, box 1. Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- Mantovani, Larisa. “Arte, oficio e industria. La institucionalización de las artes decorativas y aplicadas en la historia del arte argentino a principios del siglo XX”. *19&20*, junio de 2016.
- Mantovani, Larisa Antonela. “La institucionalización de las artes decorativas : vínculos entre el arte, la educación y la industria en Buenos Aires (1910-1940)”. Tesis de doctorado, UNSAM, 2021.
- Manus, Siobhan Guerrero Mc. “Lo trans y su sitio en la historia del feminismo | Siobhan Guerrero Mc Manus”. *Revista de la Universidad de México*, marzo de 2019. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/20b8e538-f1a5-477c-8f9d-714d98c98c5b/lo-trans-y-su-sitio-en-la-historia-del-feminismo>.
- Manzano, Valeria. *La era de la juventud en Argentina: cultura política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- . “Sexualizing Youth: Morality Campaigns and Representations of Youth in Early 1960s Buenos Aires”. *Journal of the History of Sexuality* 14, n° 4 (2005): 433–61.
- . “The Blue Jean Generation: Youth, Gender, and Sexuality in Buenos Aires, 1958-1975”. *Journal of Social History* 42, n° 3 (2009): 657–76.
- Marchesi, Mariana. “Una artista experimental”. En *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*, de Paola Melgarejo. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2022.
- “Mariette Lydis. Transicionar lo surreal | Buenos Aires Ciudad - Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires”. Accedido 10 de diciembre de 2023. <https://buenosaires.gob.ar/museos/museo-sivori/mariette-lydis-transicionar-lo-surreal>.
- Maristany, José J., y Jorge Luis Peralta, eds. *Cuerpos minados. Masculinidades en Argentina*. La Plata: EDULP, 2017.
- Maristany, José Javier. “Entre Arlt y Puig, el affaire Correas”. *Orbis Tertius* 13, n° 14 (2008).

- . “San Genet en las pampas: Una educación sentimental”. En *VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, 2009.
- Marta Minujín. Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961.
- Marta Minujín : *Menesunda Reloaded*. New York: New Museum New York, 2019.
- Marta Minujín : *Minucodes*. New York: Visual Arts of the Americas, 2015.
- Marta Minujín : *tres inviernos en París, diarios íntimos (1961-1964)*. Buenos Aires: Reservoir Narrativa, 2018.
- Marter, Joan. “Negotiating Abstraction: Lee Krasner, Mercedes Carles Matter and the Hofmann Years”. *Woman’s Art Journal* 28, n° 2 (2007): 35–39.
- Marter, Joan M. “Missing in Action : Abstract Expressionist Women”. En *Women of Abstract Expressionism*. New Haven: In association with Yale University Press, 2016.
- Martha Gavensky, Bob Sinclair, Osvaldo Stimm, Vera Zilzer. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965.
- “Martha Peluffo”. 1958. Archivo Martha Peluffo.
- “Martha Peluffo, galería Pizarro”, 1958. Fs. 11, sobre de artistas número 98 “Martha Peluffo”. AMM.
- Martínez, Tomás Eloy, Juan Forn, y Andrea Giunta. *Final del siglo veinte I*. Buenos Aires: Banco Velox, 2001.
- Mary D., Sheriff. ““So What Are You Working On?” Categorizing the Exceptional Woman”. En *Singular Women : Writing the Artist*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Masotta, Oscar. *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1967.
- . “No hay mejor manera de caracterizar”. En *Martha Gavensky, Bob Sinclair, Osvaldo Stimm, Vera Zilzer*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1965.
- Massuh, Gabriela. *Nací para ser breve : María Elena Walsh : la vida, la pasión, la historia, el amor*. Buenos Aires: Sudamericana, 2017.
- “Master checklist: Recen Acquisitions”. Museum of Modern Art, New York, 1961.
https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_326261.pdf?_ga=2.213593751.2043188016.1676382706-1700891353.1674240811.
- Mazadiego, Elize. *Dematerialization and the Social Materiality of Art: Experimental Forms in Argentina, 1955-1968*. Leiden ; Boston: Brill Rodopi, 2021.
- McBane, Barbara. “Queer Abstraction”. *The Archive: The Journal of the Leslie-Lohnman Museum of Gay and Lesbian Art*, n° Spring (2015).
- Meer. “Herbert Matter”, 20 de febrero de 2014. <https://www.meer.com/en/7481-herbert-matter>.
- Melé, Juan N. *La vanguardia del cuarenta en la Argentina: memorias de un artista concreto*. Buenos Aires: Cinco, 1999.
- Melgarejo, Paola. *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2022.
- . “Marejada. Una escultura en la proyección internacional de Noemí Gerstein”. En *Bellas artes nuevas adquisiciones 2022: Noemí Gerstein, Marejada*, de Paola Melgarejo. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2022.
- Miano Borruso, Marinella. *Hombre, mujer y muxe’ en el Istmo de Tehuantepec*. México, D.F.: CONACULTA, INAH, 2002.
- Mihalic, Alicia. “Liberating the Natural Movement: Dance and Dress Reform in the Self-Expression of Isadora Duncan (1877-1927)”. *The Journal of Dress History* 3, n° 3 (Autumn de 2019): 7–36.
- Milanesio, Natalia. *Cuando los trabajadores salieron de compras : nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglio Veintiuno, 2014.
- Minujín, Marta. *La Menesunda Según Marta Minujín*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2015.
- , ed. *Marta Minujín: happenings performances*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura, 2015.
- . *Marta Minujín : obras 1959-1989*. Buenos Aires, Argentina: Fundación Eduardo Constantini, 2010.
- . *Minuphone : 1967-2010 : Marta Minujín*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2010.

- Minujin, Marta, Darsie Alexander, y Rodrigo Alonso. *Marta Minujin: Arte! Arte! Arte!* Editado por Donna Wingate. SKIRA, 2023.
- Miranda, Marisa Adriana, y María Luján Bargas. “Mujer y maternidad: entre el rol sexual y el deber social (Argentina, 1920-1945)”, octubre de 2011.
- Miranda Vera, Paula. ““Selección de artistas latinoamericanos en el MNBA’: la colección del MSSA bajo la dirección de Carmen Waugh”. Buenos Aires, 2023.
- MNBA. “El Samurai”. Accedido 30 de julio de 2022.
<https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7531/>.
- Moberg, Ulf Thomas. *Nordisk konst i 1920-talets avantgarde: uppbrott och gränsöverskridande*. Stockholm: Cinclus, 1995.
- Mohanty, Chandra Talpade. “Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses”. *boundary 2* 12/13 (1984): 333–58.
- Moronell, Claudia Raquel. “Héctor Bianciotti en lengua francesa: ‘la imposible restitución del pasado’”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, 2015.
- Muchnik*. Buenos Aires: Galería Wildenstein, 1975.
- Muchnik, Carolina. “Carta a Hugo Parpagnoli”, 30 de octubre de 1962. Fs. 42, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”. AMM.
- Mujica Láinez, Manuel. “Carta a Guillermo Whitelow”, de diciembre de 1957. Archivo Guillermo P. ‘Billy’ Whitelow. AMM.
- . “Carta a Guillermo Whitelow”, 2 de mayo de 1967. Archivo Guillermo P. ‘Billy’ Whitelow. AMM.
- . *Cartas de Manuel Mujica Láinez*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.
- . *El mundo de Manuel Mujica Láinez*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1983.
- . *Páginas de Manuel Mujica Láinez*. Buenos Aires: Celtia, 1982.
- Müller, Luis. “Más allá de la traducción (L’Architecture d’Aujourd’hui / La Arquitectura de hoy) André Bloc y Amancio Williams en la gestión editorial de una revista para Sudamérica”. *Estudios del hábitat* 19, n° 1 (30 de junio de 2021).
- Muñoz, José Esteban. *Utopía queer*. Ciudad de Buenos Aires: Caja negra, 2020.
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. “Sameer Makarius y la Nueva Figuración Malba”, 2019. <https://www.malba.org.ar/sameer-makarius-y-la-nueva-figuracion/>.
- Museo Nacional de Bellas Artes, ed. *femenino plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio*. España: Museo Nacional de Bellas Artes; Generalitat Valenciana, 1998.
- Museu de Arte Moderna de São Paulo, ed. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: catálogo geral*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.
- Muxí, Zaida. “Delfina Galvez Bunge de Williams 1913-2014”. Un día | una arquitecta. Accedido 29 de octubre de 2023. <https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/05/12/delfina-galvez-bunge-de-williams-1913-2014/>.
- Najmabadi, Afsaneh. “Beyond the Americas: Are Gender and Sexuality Useful Categories of Analysis?” *Journal of Women’s History* 18, n° 1 (2006): 11–21.
- Nancy Grossman : Tough Life Diary*. Saratoga Springs, New York: Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery Skidmore College, 2012.
- Nante, Sylvie. *Marcos Curi: pionero del coleccionismo de arte contemporáneo argentino*. Buenos Aires: Mardulce, 2019.
- Nari, Marcela María Alejandra. “No se nace feminista, se llega a serlo. Lecturas y recuerdos de Simone de Beauvoir en Argentina, 1950-1990”. En *El segundo sexo en el Río de la Plata*, editado por Mabel Bellucci y Mariana Smaldone. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea, 2021.
- Nelson, Adele. *Forming Abstraction : Art and Institutions in Postwar Brazil*. Oakland, California: University of California Press, 2022.
- . *Forming Abstraction: Art and Institutions in Postwar Brazil*. First Edition. Oakland, California: University of California Press, 2022.
- . “Mário Pedrosa, el museo de arte moderno y sus márgenes”. En *Mário Pedrosa : de la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.

- . “On Gender and Surface in Lygia Clark’s Early Abstraction”. En *Lygia Clark: la pintura como campo experimental 1948-1958*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, La Fabrica, 2020.
- . “Sensitive and Nondiscursive Things: Lygia Pape and the Reconceptation of Printmaking”. *Art Journal* 71, n° 3 (1 de septiembre de 2012): 26–45.
- Neri, Franco. “¿Abstracción?: Lidy Prati”. *Lyra*, 1956. Archivo Lidy Prati, gentileza de María Amalia García.
- Nicola, Norberto. “Alberto Greco en el Brasil (recogido por Amacy Amaral)”. En *Alberto Greco : Ivam Centre Julio González, 29 de noviembre 1991-16 de enero 1992 : Fundación Cultural Mapfre Vida, 11 de febrero-11 de abril 1992 : [Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 28 de abril-15 de junio 1992]*. Valencia: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.
- Nochlin, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” *Artnews*, enero de 1971.
- Noé, Luis Felipe. *Luis Felipe Noé : mirada prospectiva*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación. Museo Nacional de Bellas Artes, 2017.
- . “Luis Felipe Noé, ‘Tres pintores jóvenes’, El mundo, 12 de junio, 1956”. En *Josefina Robirosa*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.
- . “s/t”. En *Greco*. Buenos Aires: Galería Pizarro, 1960.
- . “Tres pintores jóvenes”. *El Mundo*, 12 de junio de 1956.
- . “Valoraciones y juicios”. En *Deira, Maccio, Noe, de la Vega*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991.
- Noé, Luis Felipe, y Ernesto Deira. “Otra figuración y el origen del grupo”. En *Deira, Maccio, Noe, de la Vega*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1991.
- Noemí Di Benedetto*. Buenos Aires: Galería Peuser, 1961.
- Noemí Di Benedetto*. Buenos Aires: Galería Peuser, 1962.
- Noemí Di Benedetto: maderas de hoy*. Olivos, Buenos Aires: Atica, galería de arte, 1977.
- Noemí Gerstein*. Buenos Aires: Galería Bonino, 1957.
- Noemí Gerstein*. Roma; Firenze: Numero, 1961.
- Noemí Gerstein*. Buenos Aires: Vermeer, 1992.
- Noemí Gerstein*. Art Gallery International, s. f.
- “Noemí Gerstein. Escultura”. Jardín Botánico, Buenos Aires, 1957. Fs. 305, sobre de artista 33 “Noemí Gerstein”. AMM.
- Noemí Gerstein. Esculturas, dibujos*. Buenos Aires: Sociedad Hebraica Argentina, 1952.
- Ocampo, Miguel. *Miguel Ocampo : pinturas, 1947-1997*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1997.
- Ocho grabadores*. Los Independientes, 1956.
- Oleos de Sofía Sabsay*. Lima, Perú: IAC, 1960.
- Oles, James, Lisa Fischman, y Davis Museum and Cultural Center, eds. *Art Latin America: against the survey*. Austin, TX: University of Texas, 2019.
- “Olga es nombrada Profesora de la Escuela de Rafaela. Santa Fe”, 1926. Archivo Pedagógico “Olga y Leticia Cossetini”.
- Oliver, María Rosa. “Mane Bernardo”. *Conducta*, octubre de 1939.
- Oliver, Samuel, Mariano Fortuny y Marsal, Marta Gil Solá, Antonio Ortiz Echagüe, Pablo Picasso, Julio Romero de Torres, y Eduardo Rosales. *El desnudo: siglos 19 y 20*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 1972.
- Orquera, Fabiola. “El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad”. *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana* 5, n° 2 (16 de diciembre de 2015).
- . “Leda Valladares, Poeta: Misticismo Existencial En Un Campo Literario de Provincia”. *Acta Poética* 38, n° 2 (diciembre de 2017): 101–22.
- Ortner, Sherry B. “Is Female to Male as Nature Is to Culture?” *Feminist Studies* 1, n° 2 (1972): 5–31.
- Ortuño Martínez, Bárbara. *Hacia el hondo bajo fondo ... : inmigrantes y exiliados en Buenos Aires tras la Guerra Civil española*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2018.
- Ossona, Paulina. *Danza moderna : la conquista técnica*. Buenos Aires: Hachette, 1981.

- . *Destinos de un Destino: un recorrido por la historia de la danza moderna argentina*. Buenos Aires: Thálassa, 2003.
- . *El lenguaje del cuerpo; método de expresión corpora*. Buenos Aires: Hachette, 1985.
- . *La educación por la danza : enfoque metodológico*. Buenos Aires: Poseidón, 1976.
- Osswald, Denise. “Las narrativas de las pioneras: Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940-1960)”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad (RELACES)* 2, n° 4 (2010): 41–51.
- Otra figuración*. Buenos Aires: Galería Peuser, 1961.
- P., H. A. “Alberto Greco”. *La Prensa*, 16 de mayo de 1960. Archivo Galería Pizarro, Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.
- . “Carolina Muchnik”. *La Prensa*, septiembre de 1961. Fs. 54, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”. AMM.
- Pacheco, Marcelo. “Alberto Greco, Pliegues de Un ADN Porteño”. En *Alberto Greco : ¡qué Grande Sos!*, editado por Marcelo Eduardo Pacheco, María Amalia García, Gonzalo Moisés Aguilar, Alberto Passolini, y Argentina) Museo de Arte Moderno (Buenos Aires. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.
- . “Arte pituco y arte post-histórico: Argentina 1957-1965”. En *Heterotopías : medio siglo singular, 1918-1968 : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- . “De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965”. En *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60*, editado por Inés Katzenstein. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2007.
- . “Jorge de la Vega. Cronología biográfica”. En *De la Vega*. Buenos Aires: El Ateneo, 2003.
- . “Travesías del arte no figurativo en el Río de la Plata”. En *Arte abstracto argentino*, 16–21. Buenos Aires: Fundación Proa, 2002.
- Pacheco, Marcelo E. “Alberto Greco, la poesía como inicio”. En *Edición facsimilar de Fiesta de Alberto Greco : ensayos y traducciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019.
- . “Entre tachaduras y supervivencias. El horizonte abstracto de Ignacio Pirovano: visiones anticipadas de una colección”. En *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano*, editado por María Amalia García y Marcelo Eduardo Pacheco. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017.
- Pacheco, Marcelo E. “Paradojas de la nueva figuración”. En *A tale of two worlds: experimental latin american art in dialogue with the MMK collection, 1944-1989: a joint exhibition of the MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main and the Museo de Arte Moderno de Buenos Aires = Arte experimental latinoamericano en diálogo con la colección MMK, 1944-1989: una exposición conjunta entre el MMK Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*, editado por Klaus Görner, Victoria Noorthoorn, y Javier Villa. Frankfurt am Main : Bielefeld : Buenos Aires: MMK, Museum für Moderne Kunst ; Kerber ; Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2018.
- Pacheco, Marcelo Eduardo. “Capítulo II. Un poco de historia”. En *De la Vega*. Buenos Aires: El Ateneo, 2003.
- , ed. *Colección de arte: Amalia Lacroze de Fortabat*. Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2018.
- Pacheco, Marcelo, y María Amalia García. “El viajero que huye, el pasado que vuelve. Alberto Greco en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires”. En *Alberto Greco : ¡qué grande sos!* Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2016.
- Pagnanelli, Ayelen. “Aging and Images of Youth: Yente’s Collages”. Accedido 19 de agosto de 2023. <http://cah.wnks.uw.edu.pl/aging-and-images-of-youth-yentes-collages/>.
- . “Arte abstracto argentino: una lectura de género (Buenos Aires, 1944-1954)”. Tesis de maestría, IDAES-UNSAM, 2019.
- . “Decentering Mid-Century Latin American Abstraction”. *Latin American Research Review* 57, n° 2 (junio de 2022): 479–89.
- . “Entre el amor y el arte: una mirada feminista de la pareja Yente-Juan Del Prete”. En *Yente - Del Prete. Vida venturosa*, editado por María Amalia García. Buenos Aires: Malba, 2022.

- . “Haunted by the Body: Argentine Abstraction in Paris”. Berlin, 2020.
- . “Mujeres de vanguardia: forjando un espacio en las revistas argentinas”. *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 14 (31 de mayo de 2023).
- . “«Y que un bello cuadro es una eyaculación» Género en el discurso invencionista”. *Boletín de Arte 21* (28 de abril de 2021).
- Palmeiro, Cecilia. “Derivas de lo queer en la Argentina: hacia una genealogía”. En *Fragmentos de lo Queer: arte en América Latina en Iberoamérica*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2016.
- Para Ti*. “La pintora argentina Sofia Sabsay...” de agosto de 1963. Fs. 3, sobre de artista número 210 “Sofia Sabsay”. AMM.
- Parodi, Teresa, Marcela Cardillo, Alberto Petrina, Roberto Amigo, Adriana Beatriz Armando, Pablo Fasce, y Museo Nacional de Bellas Artes (Argentina), eds. *La hora americana: 1910-1950*. Buenos Aires: AAMNBA, 2014.
- Parpagnoli, Hugo. “Artes Plásticas”. *La Prensa*, 15 de julio de 1959.
- . “La otra figuración”. *Sur*, enero de 1962.
- Parpagnoli, Hugo, y Museo de Arte Moderno (Bogotá, Colombia), eds. *Exposición de pintura argentina: Museo de Arte Moderno: Bogotá - Colombia, noviembre 1963*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1963.
- Participación argentina en la I Exposición bienal interamericana de pintura y grabado de Mexico*. Buenos Aires: Dirección general de cultura, 1958.
- Participación argentina en la IV exposición bienal internacional de arte de San Pablo*. Dirección general de cultura, 1957.
- “Partida de matrimonio de Gyula Kosice con Diyi Laañ (Ferdinand Fallik y Haydee Izcovitz)”. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1947.
- “Partida de matrimonio de Juan Del Prete con Yente (Eugenia Crenovich)”. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1950.
- “Partida de matrimonio de Raúl Elbio Lozza con Matilde Schimidberg”. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 1937.
- “Partida de matrimonio de Tomás Maldonado con Lidy Prati (Lidia Elena Prati) (actualizada 1975)”, 1944. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Pastoureau, Michel. *Black: The History of a Color*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 2008.
- Paternosto, César. *Piedra abstracta. La escultura inca: una visión contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Patti, Beatriz, y Daniel Schavelzon. “Lenguaje, arquitectura y arqueología: Héctor Greslebin en sus años tempranos”. *Cuadernos de Historia. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas «Mario J. Buschiazso»*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. 8 (junio de 1997): 89–123.
- Pedroni, Juan Cruz. “Ernesto Benito Rodríguez”, 2022.
- . “Los retratos de Mujica Lainez en el Museo Rosa Galisteo de Rodríguez. Mimeo”, s. f.
- . “Mane Bernardo en las tramas de la crítica”. En *Desnaturalizando el canon*. La Plata: Edulp, En prensa.
- . “Perfil biográfico de Mane Bernardo”. Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, 2022.
- Pedrosa, Adriano, Camila Bechelany, Lilia Moritz Schwarcz, Pablo León de la Barra, y Heitor Martins, eds. *Histórias da sexualidade: catálogo*. São Paulo: MASP, 2017.
- Peist, Núria. “El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento”. *Materia: Revista internacional d’Art*, n° 5 (2005): 17–44.
- Pellegrini, Aldo. “Fundamentos de una estética de la destrucción”. En *Arte Destructivo*. Buenos Aires: Galería Lirolay, 1961.
- . “Prefacio”. *Arte nuevo*, 1957.
- Pellegrini, Renato. *Asfalto*. Buenos Aires: Tirso, 1964.
- Pellettieri, Osvaldo, y Nidia Burgos. *Historia del teatro argentino en las provincias*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- Penalba, Alicia. *Alicia Penalba: escultora*. Buenos Aires: MALBA, 2016.

- Peralta, Jorge Luis. “Batallas discursivas en torno a la ‘homosexualidad’ en Argentina (1957-1969)”. *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7, n° 14 (2018).
- . “Ediciones Tirso y la difusión de literatura homoerótica en Hispanoamérica”. En *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica*, 191–99. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012.
- . “Espacios homoeróticos en la literatura Argentina (1914-1964)”. Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013.
- . “Huellas de disidencia homoerótica en ‘El unicornio’ de Manuel Mujica Lainez”, septiembre de 2015.
- . “Huellas de disidencia homoerótica en El Unicornio de Manuel Mujica Láinez”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 90 (14 de noviembre de 2015).
- . “La revista Los Amoraes. Entre el espectáculo y la subversión”. *Moléculas Malucas*, 4 de abril de 2020. <https://www.moleculasmalucas.com/post/la-revista-los-amoraes>.
- . “Los jóvenes de Carlos Correas: la invención de una ‘comunidad’ en el Buenos Aires pre-gay”. *Revista Periódicus* 1, n° 10 (18 de diciembre de 2018): 317–26.
- . “Otras narraciones de la historia: homoerotismo masculino en la narrativa breve argentina de los 60 y 70”. *Cuarenta naipes*, n° 2 (8 de junio de 2020): 211–36.
- Perazzo, Nelly. “Aportes para el estudio del informalismo en la Argentina”. En *El grupo informalista argentino*. Buenos Aires, 1978.
- . *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de Arte Gaglianone, 1983.
- . *El grupo informalista argentino*. Buenos Aires, 1978.
- . *Galería Lirolay 1960-1981*. Buenos Aires: MACLA, 2010.
- Perchuk, Andrew. “Pollock and Postwar Masculinity”. En *The Masculine Masquerade : Masculinity and Representation*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995.
- Pérez Buchelli, Elisa. *Arte y política : mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yauguru, 2019.
- Pérez, Elba. “Sofía Sabsay, vocación por la pintura y la felicidad”, s. f. Archivo Sofía Sabsay.
- Pérez, Inés. “De ‘sirvientas’ y eléctricos servidores. Imágenes del servicio doméstico en las estrategias de promoción del consumo de artículos para el hogar (Argentina, 1940-1960)”. *Revista de Estudios Sociales*, n° 45 (1 de enero de 2013): 42–53.
- Pérez Suarez, Inés. *Género: femenino, profesión: artista plástica*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1990.
- Pérez-Barreiro, Gabriel. “Sensibilizar la inteligencia: una introducción a la crítica de arte de Mário Pedrosa”. En *Mário Pedrosa : de la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- . “The Argentine Avant-Garde 1944-1950”. Tesis de doctorado, University of Essex, 1996.
- . “Una cierta falta de coherencia”. En *Yente - Del Prete. Vida venturosa*, editado por María Amalia García. Buenos Aires: Malba, 2022.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya : ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Phases*. Montevideo: Museo de Arte Moderno de Montevideo, 1958.
- Pichot, Malena. “Solidaridad mafiosa | Enojate hermana”. Pagina 12, de diciembre de 2017. <https://www.pagina12.com.ar/81092-solidaridad-mafiosa>.
- Picozzi, Sofía, y Marina Zuccon. “La idea siempre fue de Amancio”. *Ramona* 51 (junio de 2005).
- Pierce, Joseph M. *Argentine Intimacies : Queer Kinship in an Age of Splendor, 1890-1910*. Albany, NY: State University of New York Press, 2019.
- Pineau, Natalia. “Género y sexualidad en el campo artístico de Buenos Aires de los años noventa: La emergencia de nuevos sujetos creativos”. *Orillas: revista d’ispanística*, n° 4 (2015): 27.
- Pintores contemporáneos argentinos*, 1957.
- “Pintura de Sarah Grilo, galería Krayd”, 1955. Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.
- pintura. escultura. arquitectura. urbanismo. mueble*. Buenos Aires: Galería Müller, 1954.
- Pintura y escultura no figurativa*. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 1956.
- Pinturas de Katherine Dunham*. Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 20 al 25 de noviembre.
- Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

- Plante, Isabel. “Ambición profesional y vocación universal sudamericanas. París como arena cultural para la abstracción geométrica de la posguerra a los años sesenta”. En *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.
- . *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013.
- . “Printing Invention: Artwork, Project, or Device”. En *Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021.
- Pollock, Griselda. *Differencing The Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. New York: Routledge, 1999.
- . *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. New York: Routledge, 2003.
- . “Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians”. *Woman's Art Journal* 4, n° 1 (1983): 39–47.
- Pollock, Griselda, y Rozsica Parker. *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. London: Routledge & K. Paul, 1981.
- Pontoriero, Hugo. “La gestión de Ignacio Pirovano en el Museo Nacional de Arte Decorativo (1937-1955)”. En *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano*, editado por María Amalia García, Marcelo Eduardo Pacheco, y Museo de Arte Moderno (Buenos Aires, Argentina). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017.
- Preciado, Beatriz. “La Ocaña que merecemos: campceptualismo, subalternidad y políticas performativas”. En *Ocaña*. Barcelona: Polígrafa, 2011.
- Preciado, Paul B. “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino”. En *El museo apagado: pornografía, arquitectura, neoliberalismo y museos*. Buenos Aires: MALBA, 2017.
- . “Introducción: un apartamento en Urano”. En *Un apartamento en Urano*. Buenos Aires: Anagrama, 2019.
- . *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Premio de honor Ver y Estimar*. Buenos Aires, 1960.
- Premio de honor Ver y Estimar*. Buenos Aires, 1961.
- “Premio De Ridder a la joven pintura argentina”. Galería Pizarro, 1959. Archivo Galería Pizarro. Centro de Estudios Espigas (UNSAM) - Fundación Espigas.
- Premio internacional de escultura Instituto Torcuato Di Tella*. Buenos Aires: Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, 1962.
- Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella*, 1963.
- Premio Nacional e Internacional Instituto Torcuato Di Tella*, 1964.
- Premio Ver y Estimar*. Buenos Aires, 1963.
- Primer salón Peuser de la pintura argentina joven*. Buenos Aires: Galería Peuser, 1953.
- Pucciarelli, Mario, Patricia Rizzo, Mará Angeles Fernández Rajoy, Jane Brodie, Wendy Gosselin, y Cristina Faggionato. *Pucciarelli: Mario Pucciarelli: obras, 1958-1966*. Buenos Aires: Rizzo Patricia, 2005.
- Puente Guerra, Angel. “Manuel Mujica Lainez”. En *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: A Bio-Critical Sourcebook*, editado por David William Foster. Westport, Conn: Greenwood Press, 1994.
- Purity Is a Myth: The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021.
- Qualina, Florencia. “Ascesis. Algunas notas sobre Germaine Derbecq”. En *Lo que es revelación: selección de textos críticos y curatoriales*, de Germaine Derbecq y Fedá (Federico) Baeza. Rosario: Iván Rosado, 2020.
- . “Kenneth Kemble, ‘Autocolonización cultural’, Pluma y pincel, (1976) en ‘Una telaraña distópica’”, 2015. <https://www.malba.org.ar/una-telarana-distopica/?v=diario>.
- . *Silvia Torras, Resplandor 1960-1963*. Buenos Aires: Museo Sívori, 2019.
- ¿Qué cosa es el coso?* Buenos Aires: Asociación Estímulo de Bellas Artes, 1957.

- Queirolo, Graciela Amalia. “Dactilógrafas y secretarias perfectas: el proceso de feminización de los empleos administrativos (Buenos Aires, 1910-1950)”. *Historia crítica*, n° 57 (Julio) (2015): 117–37.
- Quiles, Daniel R. “From Sacrilegious Black to Chromatic System: The Argentine Monochrome”. En *New Geographies Of Abstract Art In Postwar Latin America*. Milton: Routledge, 2018.
- Quinto salón anual ANFA. Buenos Aires: Witcomb, 1962.
- Quiroga, Carolina. “Delfina Gálvez Bunge y la Casa sobre el Arroyo en Mar del Plata: visibilizando el patrimonio de las arquitectas modernas”. *Perspectivas: Revista Científica de la Universidad de Belgrano* 4, n° 3 (10 de diciembre de 2021): 138–63.
- . “Patrimonio moderno y género: El legado de Delfina Gálvez Bunge, Carmen Córdova y Elena Acquarone”. *Revista Docomomo Brasil* 5, n° 8 (2022): 117–37.
- R, E. “Sabsay”. *La Prensa*, 30 de junio de 1963. Fs. 6, sobre de artista número 210 “Sofía Sabsay”. AMM.
- Ramacciotti, Karina Inés, y Adriana María Valobra. “El campo médico argentino y su mirada al tribadismo, 1936-1955”. *Revista Estudios Feministas* 16, n° 2 (agosto de 2008): 493–516.
- Ramírez, Mari Carmen. *Contesting Modernity : Informalism in Venezuela, 1955-1975*. Houston, Texas: Museum of Fine Arts Houston, 2018.
- Rangel, Gabriela, Veronica Rossi, Santiago Villanueva, y Paulina Casabé. *Terapia*. Editado por Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Traducido por Jane Brodie. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2021.
- Rapisardi, Flavio. *Fiestas, baños y exilios : los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- . “Regulaciones políticas: Identidad, diferencia y desigualdad. Una crítica al debate contemporáneo”. editado por Diana Maffia. Buenos Aires: Feminaria, 2003.
- Raynal, Maurice. *Germaine Derbecq*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Russo, 1953.
- (Re) *Generating... : Narratives and Imaginaries : Women in Dialogue*. Mexico City: Museo Kaluz, 2022.
- Reboul, Sara. *Especjos y ventanas*. Buenos Aires: Dunken, 2017.
- . *Este todo absoluto*. Buenos Aires: Kraft, 1969.
- Recorridos: arte, ciencia y tecnología*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2012.
- Reinhart, Stephanie. “Renate Schottelius: Dance at the Bottom of the World”. En *Dancing Female*, editado por Sharon E. Friedler y Susan B. Glazer. Nueva York: Routledge, 2014.
- Resistance Performed : An Anthology on Aesthetic Strategies under Repressive Regimes in Latin America*. Zurich: JRP Ringier, 2015.
- Revista siete días*. “El alma de los grandes”. 16 de mayo de 1984. Fs. 50, sobre de artistas número 171 “Carolina Muchnik”. AMM.
- Riccardi, Teresa. *Ellas. Política. Ficción. Creación*. Buenos Aires: MACBA, 2016.
- Rich, Adrienne. “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence”. *Signs* 5, n° 4 (1980): 631–60.
- . *La ley de los volcanes*. Traducido por Sandra Toro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: elefante, 2021.
- Richard, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Maipú: Palinodia, 2008.
- Ringer, Loren. “The Imaginary Homosexual: Sartre’s interpretive grid in Saint Genet”. *Sartre Studies International* 6, n° 2 (2000): 26–35.
- Rivas, Felipe. “Diga ‘queer’ con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano”. En *Por un feminismo sin mujeres*, editado por Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual. Chile: Territorios sexuales, 2011.
- Rivas, Francisco. “La novela de su vida y el sentido de su muerte”. En *Alberto Greco: Ivam Centre Julio González, 29 de noviembre 1991-16 de enero 1992: Fundación Cultural Mapfre Vida, 11 de febrero-11 de abril 1992: [Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina, 28 de abril-15 de junio 1992]*. Valencia: Fundación Cultural Mapfre Vida, 1991.
- Robirosa, Josefina. *Josefina Robirosa : Antológica 1956-1997*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2018.
- Rodríguez, Ernesto B. *Noemí Gerstein. Carpeta de “maternidades”*. Buenos Aires: Galería Galatea, 1955.

- Romero Brest, Jorge. *Marta Minujin*. S.I.: Edición Edgardo Giménez, 2000.
- Rosa, María Laura. “El laberinto de la domesticidad: la Nueva Mujer y los cuestionamientos de género en las fotografías de Felka”. *Lectora: revista de dones i textualitat*, n° 28 (2022): 381–98.
- . “Fuera de discurso: El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires”. Tesis de doctorado, UNED, 2011.
- . “Ilse Fusková. La libertad de pasear sola”. En *Ilse Fusková*, editado por Ricardo Ocampo. Buenos Aires: Walden Gallery, 2019.
- . *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos, 2014.
- . “Una mirada decisiva. Tensiones entre libertad y emancipación femenina en la serie Idilio de Grete Stern”. *Lectora: revista de dones i textualitat* 20 (2014).
- Rosa, María Laura, Cecilia Jaime, Manuela Otero, y Proa Fundación, eds. *Crear mundos*. Buenos Aires: Proa, 2020.
- Rosenwein, Barbara H. *Anger. The Conflicted History of an Emotion*. New Haven: Yale University Press, 2020.
- . “Problems and Methods in the History of Emotions”. *Passions in Context* I (2010).
- Rossi, Cristina. “Ignacio Pirovano y Ernesto B. Rodríguez, entre la tradición y la innovación”. En *El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del arte “Julio E. Payró”, 2010.
- . “Joaquín Torres García y su Taller en las galerías porteñas de los 40”. En *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*, editado por María José Herrera. Buenos Aires: Arte X Arte, 2013.
- . *La revista Arturo en su tiempo inaugural*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018. https://publicaciones.espigas.org.ar/index.php/espigas/rossi_revista.
- . “Mirando al futuro. Maldonado entre las voces emergentes”. En *Tomás Maldonado: un moderno en acción: ensayos sobre su obra*. Caseros, Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.
- . “Vanguardia concreta rioplatense: acerca del arte concreto y la música”. *ICAA Working Papers Number · ICAA/MFAH*, n° 1 (2007). <https://icaa.mfah.org/s/en/page/icaa-working-papers-number-1>.
- Rossi, María Cristina. “En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción”. En *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.
- . “Escritos y testimonios. El caso del “Manifiesto de cuatro jóvenes””. La Plata, 2010.
- . “Redes latinoamericanas de arte constructivo”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* N° 60 XVII (diciembre de 2016): 103–25.
- Rossi, Verónica. “El archivo Yente”. En *Yente - Del Prete. Vida venturosa*, editado por María Amalia García. Buenos Aires: Malba, 2022.
- Rothfuss, Rhod. “El marco: un problema de la plástica actual”. *Arturo*, 1944.
- Rubin, Gayle. “‘The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex’ (1975)”. En *Deviations: A Gayle Rubin Reader*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Rubin, Gayle S. “Thinking sex: Notes for a radical theory of the politics of sexuality”. En *Culture, Society and Sexuality*. London; New York: Routledge, 2006.
- Rubin, Judith A. *Introduction to Art Therapy: Sources & Resources*. New York: Routledge, 2009.
- Rubin, Judith Aron. *Approaches to Art Therapy: Theory and Technique*. New York: Routledge, 2016.
- Ruvituso, Clara. *Diálogos existenciales: La filosofía alemana en la Argentina peronista*. Madrid: Iberoamericana, 2015.
- Sabsay, Sofía. *Ceramicas-Joyas-Tapices*. Buenos Aires: Sociedad Hebraica Argentina, 1965.
- . “Sofía”. En *Sofía Sabsay: creatividad y memoria*, de Sofía Sabsay, editado por Micaela Patania, Fundación Alon, y Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 2014.

- . *Sofía Sabsay : creatividad y memoria*. Editado por Micaela Patania, Fundación Alon, y Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, 2014.
- Salas de Arte y actos culturales Pozzi*. Buenos Aires: Pozzi, 1979.
- Salessi, Jorge. *Médicos maleantes y maricas: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires, 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- Salón de pintores modernos*. Buenos Aires: Amigos del Arte, 1931.
- Salvi, Ana Carolina. “Leonora Carrington e o sonho nas zonas de fronteira: Um olhar feminista”. *TEL Tempo, Espaço e Linguagem* 14, n° 1 (2023): 155–74.
- San Martín, María Laura. *Breve historia de la pintura argentina contemporánea*. Editorial Claridad, 1993.
- . *La pintura en la Argentina: Crónica histórica y contemporánea*. Buenos Aires: Claridad, 2007.
- Santigold. *L.E.S Artistes*. New York: Downtown Records, 2008.
- Sarah Grilo, Fernandez Muro of Argentina*. Washington DC: Pan American Union, 1957.
- Sardá, Alejandra. *No soy un bombero pero tampoco ando con puntillas : lesbianas en Argentina, 1930-1976*. Buenos Aires: Madreselva, 2021.
- Sartor, Mario. *Arte latinoamericana contemporánea: dal 1825 ai giorni nostri*. Milano: Editoriale Jaca Book, 2003.
- Sartre, Jean-Paul. *San Genet: comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Savignano, Alan Patricio. “La recepción del pensamiento de Jean-Paul Sartre en Argentina: la generación existencialista del 25 y la nueva izquierda de Contorno”. *Ideas* 4 (2016).
- Saxe, Facundo. “Literaturas y disidencias sexuales: sub-versiones, disturbios, genealogías”. *Descentrada* 4, n° 2 (27 de agosto de 2020).
- . “Un archivo de disturbios sexo-subversivos-anales-contravitales: derivas teóricas hacia una cartografía posible y multidireccional de la categoría disidencias sexuales”. *Sociocriticism*, n° XXXV–1 (1 de abril de 2020).
- Schoo, Ernesto. “Apuntes para un ensayo acerca del informalismo”. *Arte y palabra*, junio de 1961.
- . *Carolina Muchnik*. Buenos Aires: Galería Van Riel, 1960.
- . “Carta a Manuel Mujica Láinez”, 1955. Folder 40, box 1. Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- . “Carta a Manuel Mujica Láinez”, de enero de de 1978. Folder 40, box 1. Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- . “Carta a Manuel Mujica Láinez”, de enero de de 1979. Folder 40, box 1. Manuel Mujica Láinez Papers, C0819, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- . “De narices y cirugías famosas”. *La Nación*, 28 de mayo de 2005.
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/de-narices-y-cirugias-famosas-nid707883/>.
- . *El placer desbocado*. Buenos Aires: Emecé, 1988.
- Schwartzman, Ana. “Alicia Penalba. Curriculum Vitae”. En *Alicia Penalba: escultora*, editado por Mario Kier Joffé. México D.F: RM, 2016.
- Scott, Joan W. “Gender: A Useful Category of Historical Analysis”. *The American Historical Review* 91, n° 5 (1986): 1053–75.
- Sebreli, Juan José. *El tiempo de una vida : autobiografía*. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.
- . “Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires”. En *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades, 1950-1997*. Buenos Aires: Sudamericana, 1997.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire*. Gender and Culture. New York: Columbia University Press, 1985.
- . *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

- Segato, Rita. “Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres”. En *Tejiendo de otro modo : feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, 2014.
- Segato, Rita Laura. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo, 2015.
- Segundo salón de la joven pintura argentina*. Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 1950.
- Servellón, Sergio. *Michel Seuphor*. Köln: Wienand Verlag, 2014.
- Seuphor, Michel. *Abstract Painting; Fifty Years of Accomplishment, from Kandinsky to the Present*. New York: Abrams, 1962.
- . *Alicia Penalba*. Zurich: Bodensee-verlag Amriswil, 1960.
- . *Piet Mondrian, Life and Work*. New York: H.N. Abrams, 1957.
- Shupe, Lewis K. “Art and Therapy, Lila”. *Art Therapy* 2, n° 2 (1 de junio de 1985): 98–100.
- Sigal, Silvia. “Intelectuales y peronismo”. En *Nueva historia argentina VIII (Años peronistas 1943–1955)*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002.
- Silver, Kenneth E. “Modes of Disclosure: The Construction of Gay Identity and the Rise of Pop Art”. En *Hand Painted Pop: American Art in Transition, 1955-1962*, editado por Donna de Salvo y Paul Schimmel. Los Angeles : Museum of Contemporary Art ; New York: Rizzoli, 1992.
- Silvia Torras*. Buenos Aires: Galería Peuser, 1961.
- Simioni, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres Modernistas: Estrategias de Consagração na Arte Brasileira*. Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo, 2022.
- Simioni, Ana Paula Cavalcanti, y Bruna Fetter. “Brazilian Female Artists Ann the Market: A Very Unique Encounter”. *Novos Estudos CEBRAP* 35 (julio de 2016): 241–55.
- Simonetto, Patricio. *El dinero no es todo: compra y venta de sexo en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos, 2019.
- . “Fronteras del deseo. Homosexualidad, sociabilidad y afecto en la ciudad de Buenos Aires (1950-1983)”. *Cadernos Pagu* 49 (2017).
- . “La moral institucionalizada. Reflexiones sobre el Estado, las sexualidades y la violencia en la Argentina del Siglo XX”. *e-l@tina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos* 14, n° 55 (5 de julio de 2016).
- Siracusano, Gabriela. “En búsqueda del paradigma oculto: una reflexión sobre la obra y el universo epistémico de Raúl Lozza”. En *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires: CAIA, 1995.
- . “Las artes plásticas en las décadas del ‘40 y ‘50”. En *Arte, sociedad y política: Nueva Historia Argentina tomo 2*, editado por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- . “Punto y línea sobre el ‘campo’”. En *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*, editado por Diana Wechsler. Buenos Aires: Del Jilguero, 1998.
- Smaldone, Mariana, y Elisa Pérez Buchelli. “Simone de Beauvoir en el Río de la Plata. Primeras lectoras y sus resignificaciones (1940-1980)”. En *El segundo sexo en el Río de la Plata*, editado por Mabel Bellucci y Mariana Smaldone. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Marea, 2021.
- Smoljan, Oscar, Rodrigo Alonso, Jorge Romero Brest, y Jorge Glusberg, eds. *Marta Minujín: París Nueva York Neuquén*. Buenos Aires, 2013.
- “Sobre la exposición realizada en la Galería Viau”, 1952. Fs. 4, sobre de grupos número 10a “Artistas Madí”. AMM.
- Sofía Olivesky Sabsay*. Buenos Aires: Galería Viau, 1954.
- Sofía Olivesky Sabsay*. Sao Paulo: Museu de Arte Moderna, 1958.
- Sofía Sabsay*. Buenos Aires: El Portico, 1961.
- Soley-Beltran, Patricia, y Leticia Sabsay, eds. *Judith Butler en disputa : lecturas sobre la performatividad*. Barcelona: EGALES, 2012.
- Solnit, Rebecca. *Men Explain Things to Me*. Chicago, Illinois: Dispatch Books, 2014.

- Sommer, Michelle. “Ahora bien, quien dice utopía, dice voluntad creadora: la función social del arte en Mário Pedrosa”. En *Mário Pedrosa : de la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- Sontag, Susan. “Notes on ‘Camp’”. *Partisan Review*, 1964.
- Sotheby’s. *19th and 20th Century Latin American Paintings, Drawings, Sculpture and Prints*. Sotheby’s Nueva York, 1980.
- Spencer, Catherine. *Beyond the Happening : Performance Art and the Politics of Communication*. Manchester: Manchester University Press, 2020.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “‘Can the Subaltern Speak?’” En *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Squirru, Rafael. “Alicia Penalba”. *La Nación*, 1 de octubre de 1961. Fs. 37, sobre de artista número 72 “Alicia Penalba”. AMM.
- . *Miguel Ocampo : ensayo crítico biográfico*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1986.
- . “Noemí Gerstein, el esplendor de las formas”. En *Noemí Gerstein*. Buenos Aires: Vermeer, 1992.
- . *Primera exposición internacional de arte moderno*. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, 1960.
- . “Una auténtica actitud informalista”. *del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine-t.v.*, julio de 1961.
- statue ; Héra de Samos*. 570. Matériau : marbre ; Technique : ronde-bosse (sculpture), 58 cm x 192 cm. Louvre. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279000>.
- Stellweg, Carla. “No Son Todas Las Que Están Ni Están Todas Las Que Son”. En *Radical Women : Latin American Art, 1960-1985*, editado por Cecilia Fajardo-Hill y Andrea Giunta. Los Angeles: Hammer Museum y DelMonico Books/Prestel, 2017.
- Stern, Grete. *From Bauhaus to Buenos Aires : Grete Stern and Horacio Coppola*. Editado por Jodi Roberts. New York: Museum of Modern Art, 2015.
- . *Sueños : fotomontajes de Grete Stern : serie completa*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, Centro de Estudios para Políticas Públicas Aplicadas, 2003.
- Stiles, Kristine. “Survival Ethos and Arte Destructivo Discourse 14 2 (1992)”. *Discourse* 14, n° 2 (1992).
- . “Synopsis of The Destruction in Art Symposium (DIAS) and Its Theoretical Significance”. *The Act* 1, n° 2 (1987).
- . “The Story of the Destruction in Art Symposium and the ‘DIAS Affect’”. En *Gustav Metzger: History History*. Vienna: Generali Foundation, 2005.
- Stryker, Susan. “My Words to Victor Frankenstein above the Village of Chamounix”. *GLQ* 1 (1994).
- Suárez Guerrini, Florencia. “Arte nacional y masivo. Los primeros años de la revista Continente”. En *VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. XVI Jornadas CAIA*. Buenos Aires, 2011.
- Suárez Guerrini, Florencia, Panfili, Marina, Lucía Gentile, Berenice Gustavino, y Lucía Savloff. *Ilustres desconocidas: algunas mujeres en la colección*. La Plata: Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Pettoruti”, 2017.
- Suárez Tomé, Danila. “Introducción al Dossier sobre Epistemología Feminista”. *Avatares Filosóficos* 5 (2018): 96–102.
- . *Simone de Beauvoir*. Buenos Aires: Galerna, 2022.
- Suasnabar, Guadalupe. “De salones e instituciones en el espacio bonaerense. Prácticas artísticas entre La Plata, Mar del Plata y Tandil, 1920-1955”. Tesis de doctorado, Universidad Nacional de San Martín, 2019.
- Sur Moderno : Journeys of Abstraction, The Patricia Phelps de Cisneros Gift*. New York, NY: The Museum of Modern Art, 2019.
- Svanascini, Osvaldo. *Noemí Gerstein*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- . *Rescate de la memoria: los pintores olvidados*. Buenos Aires: Instituto Marinucci, 1995.
- Tamagne, Florence. “Paris: ‘Resting on Its Laurels’?” En *Queer Cities, Queer Cultures : Europe since 1945*. New York: Bloomsbury Academic, 2014.

- Tarducci, Mónica. *Cuando el feminismo era mala palabra: algunas experiencias del feminismo porteño*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2019.
- . “Hitos de la militancia lesbiofeminista de Buenos Aires (1984-1995)”. En *Feminismo, lesbianismo y maternidad en Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Civil Taller Permanente de la Mujer, Librería de Mujeres Editoras, 2014.
- . “‘Todas queríamos ser como Simone’: Las primeras lecturas de *El Segundo Sexo* en Argentina”. *Cadernos Pagu*, 3 de febrero de 2020.
- “Tarjeta de invitación casamiento”, octubre de 1936. Manuel Mujica Láinez Papers, Princeton University.
- Taverna Irigoyen, Jorge M. *Aproximación a la escultura argentina de este siglo*. Santa Fe: Colmegna, 1967.
- Tell, Verónica. “Madí-Ramos Mejía”. *Malba Coleccion* (blog). Accedido 29 de octubre de 2023. <https://coleccion.malba.org.ar/madi-ramos-mejia/>.
- Tercer salón anual de la agrupación “Arte no figurativo”*. Buenos Aires: Galería Peuser, 1960.
- The Guggenheim Museums and Foundation. “Bird in Space”. Accedido 10 de octubre de 2022. <https://www.guggenheim.org/artwork/669>.
- The Museum of Modern Art. “Recent Acquisitions | MoMA”. Accedido 30 de julio de 2022. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1942>.
- The Possibility of Queer Abstraction by David J. Getsy*, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=BSvkKa3OrRM>.
- Thomas, Helen, ed. *Dance, Gender, and Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1993.
- Tiampo, Ming. *Gutai : Splendid Playground*. New York: Guggenheim, 2013.
- Tomat-Guido, Francisco. “Nuestras pintoras y el mundo del arte”. *Rosalinda*, 1959. Archivo Martha Peluffo.
- Torres-García, Joaquín. *Metafísica de la prehistoria indoamericana*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939.
- Trasforini, Maria Antonietta. *Bajo el signo de las artistas : mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- Trizoli, Talita. “Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70”. Tesis de doctorado, Universidade de São Paulo, 2018.
- “U.M.S.A. Exposición de Arte No Figurativo. Nomina de expositores”. UMSA, 1960. Fs. 57, sobre de artista número 18 “Paulina Berlatzky”. AMM.
- “Una historia de Contorno”. En *Contorno: edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2007.
- Usubiaga, Viviana. *Los patrimonios son políticos: patrimonios y políticas culturales en clave de género*. Editado por Ana Elbirt y Juan Muñoz. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.
- Valobra, Adriana María. *Del hogar a las urnas : recorridos de la ciudadanía política femenina Argentina, 1946-1955*. Rosario: Prohistoria, 2010.
- Valyi-Nagy, Zsofi. “Vera Molnar’s Programmed Abstraction: Computer Graphics and Geometric Abstract Art in Postwar Europe”. Tesis de doctorado inédita, University of Chicago, 2023.
- Vantongerloo, Georges. *Georges Vantongerloo; escritos*. Barcelona: Fundación Pirovano, 1982.
- Varela, Gema M. Mestre. “Leda Valladares. Su obra. Apuntes lingüísticos”. *ISLAS*, n° 182 (2016): 106–14.
- Varela, Lorenzo. En *Noemí Gerstein*. Art Gallery International, s. f.
- Vargas, Pablo C., y David Aruquipa Rérez. “Reflexiones sobre diversidades sexuales y de género en comunidades indígenas de Bolivia”. *Comunidad diversidad* 1 (2013).
- Vassallo, Alejandra. “Las mujeres dicen basta’: movilización, política y orígenes del feminismo argentino en los 70”. En *Historia, género y política en los ’70*, editado por Andrea Andújar, María Inés Rodríguez, y Nora Dominguez. Buenos Aires: Feminaria, 2005.
- Vázquez, María Esther. “Juan Del Prete: el arte, el único camino”. *La Nación*, 9 de octubre de 1977.
- Vega, Jorge de la. *Jorge de la Vega : obras 1961-1971*. Buenos Aires, Argentina: MALBA, 2004.

- Vega, Jorge de la, y Paulo Herkenhoff. “Nueva figuración Río/Buenos Aires”. En *Jorge de la Vega : obras 1961-1971*. Buenos Aires: MALBA, 2004.
- Vega, Paola. *Las promesas*. Rosario, Argentina: Ivan Rosado, 2020.
- Vera Ocampo, Raúl. “La obra libre”. *La opinión cultural*, de agosto de 1979.
- Vera Zilzer, óleos y pinturas. Buenos Aires: Galería de las Artes, 1964.
- Verlichak, Victoria. *Martha Peluffo : esta soy yo*. Buenos Aires: Fundación Ceppa, 2007.
- Veroni, Ral. “Algunos detalles alrededor del libro Fiesta, de Alberto Greco”. En *Edición facsimilar de Fiesta de Alberto Greco : ensayos y traducciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2019.
- Vicario, Niko. “Material Relations: Torres-García and Concrete Art from Argentina”. En *Purity Is a Myth : The Materiality of Concrete Art from Argentina, Brazil, and Uruguay*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2021.
- Videla, Rocío. “Las marcas del género en las obras de Marta Minujín (1960-1970)”. Buenos Aires, 2023.
- Vila, Leonor. *El eslabón perdido: Un recorrido por la vida de Elba Fábregas*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2020.
- Villa, Javier. “Marta Minujin: una biografía”. En *Marta Minujín : obras 1959-1989*. Buenos Aires: Fundación Eduardo Constantini, 2010.
- Villanueva, Santiago, ed. *Del Prete: pintura montada primicia*. Buenos Aires: Galería Van Riel, 1962.
- , ed. *Juan Del Prete: Pintura Montada Primicia*. Buenos Aires: Roldán Moderno, 2020.
- Villordo, Oscar Hermes. *Manucho: Una vida de Mujica Lainez*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Viola, Liliana. “Orgullo Jamadreu. La internacional (pasarela) argentina”. En *La cabeza contra el suelo : memorias*, de Paco Jamandreu. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Página, 2019.
- Viteri, María Amelia. “Negociando la vida: migración ecuatoriana y sexualidades en NYC”. En *Resentir lo “queer” en América Latina: diálogos desde/con el sur*, editado por Diego Falconi Trávez, Santiago Castellanos, y María Amelia Viteri. Barcelona: Egales, 2014.
- Viveros Vigoya, Mara. “La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación”. *Debate feminista*, n° 52 (2016): 1–17.
- Wagner, Anne M. “Lee Krasner as L.K.” *Representations* 25 (1 de enero de 1989): 42–57.
- Waldberg, Patrick. *Penalba*. Paris: Galerie Editions, 1957.
- Wallach Scott, Joan. “Gender: Still a Useful Category of Analysis?” *Diogenes* 57, n° 1 (1 de febrero de 2010): 7–14.
- Waller, Diane. *Arts Therapies and Progressive Illness: Nameless Dread*. Routledge, 2003.
- Walsh, María Elena. *Fantasma en el parque*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, 2008.
- . *Otoño imperdonable : b [poemas]*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Washburn, Gordon Bailey. *The 1958 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*. Pittsburgh: Carnegie Institute, 1958.
- Waters, Chris. “The Homosexual as a Social Being in Britain, 1945–1968”. *Journal of British Studies* 51, n° 3 (julio de 2012): 685–710.
- Wayar, Marlene. “Travesti”. En *Nuevo diccionario de estudios de género y feminismos*, editado por Susana B. Gamba y Tania Diz. Buenos Aires: Biblos, 2021.
- . *Travesti : una teoría lo suficientemente buena*. Buenos Aires: Muchas Nueces, 2018.
- Wechsler, Diana, ed. *Realidad y utopía: 200 años de arte argentino: una visión desde el presente = 200 years of Argentine art: a vision from the present*. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 2010.
- Wechsler, Diana, y Fundación OSDE, eds. *Pensar con imágenes: un ejercicio curatorial con la colección del Banco Ciudad*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2012.
- Werbin, Matilde. “Fundamentos para una música elementarista”. *Contemporánea. La revolución en el arte*, n° 1 (1948).
- . *Un piano para malota*. Buenos Aires: Suedar, 2004.
- Weseley, David. “Lidy Prati. Biografía”. En *Yente Prati*. Buenos Aires: Fundación Costantini, 2009.
- “W—Galería, Querida Felka. Alberto Greco por Ilse Fusková”. Accedido 1 de septiembre de 2023. <https://w-w-w.ar/index.php/es/edition/querida-felka-alberto-greco-por-ilse-fuskova>.

- Whisnant, Clayton John. *Male Homosexuality in West Germany: Between Persecution and Freedom, 1945-69*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Whitelow, Guillermo. "Carta a Manuel Mujica Láinez", 19 de junio de 1974. Archivo Guillermo P. 'Billy' Whitelow. AMM.
- . "Carta a Manuel Mujica Láinez", de enero de 1975. Archivo Guillermo P. 'Billy' Whitelow. AMM.
- , ed. *Sofía Olivesky Sabsay*. Exposición 119. Buenos Aires: Galería Bonino, 1959.
- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Eagles, 2006.
- XV Salón de otoño*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Artistas Plásticos/Salón Peuser, 1948.
- XVII Salón de arte de Mar del Plata*. Mar del Plata: Dirección general de cultura, 1958.
- XVII Salón de otoño*. Rosario: Dirección Municipal de Cultura, 1938.
- XXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte Venecia: participación de la República Argentina*. Ministerio de Educación y Justicia, 1956.
- Yente. *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*. Rosario: Ivan Rosado, 2019.
- . *Obras destruidas de Del Prete*. Buenos Aires: edición de la autora, 1971.
- . "Trayectoria artística". En *Juan Del Prete: retrospectiva 1927-1974*. Buenos Aires: LAASA, 1974.
- . *Vida venturosa de Onofrio Terra d'Ombra*. libro de artista inédito, 1952.
- Yo soy mi propia musa : pintoras latinoamericanas de entreguerras (1919-1939)*. Santiago de Chile: Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.
- Zieger, Claudio. "Manucho fetiche". *Página 12, Suplemento Soy*, 10 de septiembre de 2010. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1596-2010-09-10.html>.
- Zilzer, Vera. *L'ombrello a colori: metodi, casi ed esperienze di arte-terapia*. Milan: Angeli, 1997.