



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

idaes

INSTITUTO DE
ALTOS ESTUDIOS
SOCIALES

Tesis de Maestría en Historia del Arte
Argentino y Latinoamericano
IDAES/UNSAM

*Arte abstracto argentino: una lectura de género
(Buenos Aires, 1944-1954)*

Directora:
Dra. María Amalia García

Maestranda:
Ayelen Pagnanelli
DNI 36.400.220

Buenos Aires

Julio 2019

Índice

Agradecimientos	2
Introducción	3
1. Estado de la cuestión: historias del arte abstracto y género	5
2. Marco teórico: género, masculinidades hegemónicas y poder	14
3. Hipótesis	17
Capítulo I: Género en el discurso de la abstracción	19
1. Un arte científico	23
2. Obras que rodearan al “hombre nuevo”	35
3. Obras sexualmente neutras y puras	40
Capítulo II: Masculinidades en la vanguardia invencionista	53
1. El modelo del artista de vanguardia europeo	55
2. Masculinidad hegemónica en Buenos Aires	70
3. Homosocialidad masculina en la escena del arte concreto	81
Capítulo III: Participación de artistas mujeres en la escena invencionista	97
1. Artistas mujeres en la escena del arte abstracto	99
2. Experiencias de tres artistas mujeres: Yente, Prati, LaaÑ	110
2.1 Yente	110
2.2 Diyi LaaÑ	117
2.3 Lidy Prati	125
Conclusiones	136
Anexo	140
Bibliografía	159
Archivos consultados	159
Revistas consultadas	159
Bibliografía	159

Agradecimientos

Agradezco el apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas por brindarme la posibilidad de continuar aprendiendo a producir conocimiento. El origen de esta tesis data de mis primeros días en el IDAES-UNSAM al cual agradezco por su apoyo económico y muy especialmente a las profesoras por su entusiasmo y compromiso con mi crecimiento intelectual. Agradezco especialmente la confianza, la generosidad, las correcciones y el estímulo de mi directora, la Dra. María Amalia García.

A David Luna Velasco por sus traducciones del francés. A Liliana Crenovich, Lisl Steiner y las personas que trabajan en las bibliotecas y archivos consultados por permitirme acceder a un sinnúmero de información que ha posibilitado esta investigación. A Lean, Salo y Nico que me han ayudado a ubicar libros y a quienes han colaborado de pequeñas grandes maneras con este trabajo.

A Henry Thomas por acercarme a la historia del arte del mundo. A Adrienne Zuerner, Megan Hyde, Rachel Seligman, Ian Berry, Viviana Rangil y Darren Drabek por haberme acompañado a encontrar mi rumbo académico. A Alexandra Torres Marques, Elizabeth Ferrer, Kat Reid y Amy Cappellazzo por haberme ayudado a tener un lugar en el mundo del arte. A Luchía, Mercedes, María Paula y mis compañeras de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano que me alentaron y apoyaron durante estos años.

A Franchu, Lud y mis amigos del Delvi que han sido mis interlocutores desde los almuerzos del secundario. Al equipo de UWC Argentina porque la educación es una fuerza para unir personas, naciones y culturas por la paz y un futuro sustentable. A mi mamá Gabriela que me ha nutrido con su inacabable amor, sentido de la justicia y tiempo; mi papá, mis hermanos y mis abueles que me han apoyado siempre. A Anabel por su paciencia, por leerme atentamente, por responder mis mensajes a cualquier hora y compartir con alegría el deseo de que nuestras palabras contribuyan a hacer un mundo más justo.

Introducción

La escena invencionista estuvo conformada tanto por artistas varones como por artistas mujeres. Sin embargo resulta abrumadora la presencia de artistas varones y en el canon del arte argentino de este período. Los nombres de las artistas que eran mujeres han permanecido relativamente desconocidos como Yente, Lidy Prati y Diyi Laañ. Esta tesis de maestría surge al preguntar qué impacto tuvo la problemática del género en el arte abstracto en Buenos Aires entre 1944 y 1954. Especialmente intenta comprender cuáles fueron las masculinidades practicadas por los artistas de esta escena y cómo afectaron la producción de las artistas mujeres que participaron y negociaron con la misma.

Esta tesis de maestría estudia tanto las construcciones como las dinámicas de género en el arte abstracto en Buenos Aires. Analiza bajo qué conceptos e ideas el género estuvo presente en el aparato teórico del movimiento concreto. Examina las prácticas de masculinidad y de socialidad de los principales exponentes del movimiento e indaga en las experiencias y posibilidades de producción de artistas mujeres que formaron parte de la escena, observando especialmente a tres de ellas. El marco temporal refiere al año de lanzamiento de *Arturo* (1944) y al momento en el que simultáneamente se publicó el último número de la revista *Arte Madí* (1954) que aglutinó a una gran cantidad de artistas y escritoras mujeres¹ cuando la artista Lidy Prati comenzó a disminuir su producción plástica y se alejó de la escena del arte local.

¹ A lo largo de esta tesis utilizaremos el concepto “mujeres” para denominar a aquellas personas que se consideraron tales y que eran consideradas como tales en este período histórico en Argentina. No consideramos que la palabra mujeres aplique únicamente a aquellas mujeres cis o involucre alguna lista de características biológicas u esencia psíquica ya que es una construcción histórica, social y cultural. El término mujeres aquí retoma una categoría utilizada en el momento y en el lugar que investigamos. (Cis hace referencia a personas cuya identidad de género se corresponde al sexo que les fue asignado al nacimiento).

El objetivo general esta tesis propone investigar los modos en que operó el género en la escena del arte abstracto en Buenos Aires entre 1944 y 1954 considerando tanto varones como mujeres artistas. Abordamos este trabajo a partir un estudio cualitativo de los casos de la escena tomando a los artistas centrales de la misma y a las artistas presentes en ella enfocándonos en: Lidy Prati, Tomás Maldonado, Diyi Laañ, Gyula Kosice, Raúl Lozza y Yente. Se ha escogido este conjunto de artistas por su prominencia en la escena local y la historiografía del período. Se trabaja partiendo de una metodología interdisciplinar, cruzando la mirada de la historia del arte feminista con los estudios críticos de las masculinidades.

Para la presente tesis el corpus seleccionado de revistas, catálogos de exhibiciones, obras, fotografías de archivo, publicidades, testimonios, entrevistas, artículos y libros fue definido en tanto referían a las prácticas y construcciones de género de les² artistas antes mencionades y de otras artistas que fueron parte de la escena. A partir del análisis de la producción teórica, la vida y obra de estos artistas y contextualizando social e históricamente su producción esta tesis formula una lectura feminista del canon del arte abstracto argentino de este período para discutirlo y contribuir mediante un aporte que complejice nuestra mirada sobre el mismo. A su vez, esta tesis de maestría constituye parte del proceso de mi Doctorado en Historia con especialización en Historia del Arte en el IDAES/UNSAM para el cual desarrollo una investigación sobre las dinámicas de género en la abstracción argentina entre 1937 y 1963 considerando las trayectorias de algunas artistas mujeres.

² Utilizamos el lenguaje no sexista en esta tesis ya que es el que nos permite explicitar claramente los géneros de quienes estamos mencionando. Esto nos parece crucial dado que el género constituye el problema central de esta investigación. Resolución N.º 167/18 del Consejo Superior de la UNSAM.

1. Estado de la cuestión: historias del arte abstracto y género

Al echar un vistazo a la historia del arte abstracto del siglo XX en Argentina podemos observar la vacancia de trabajos que la analicen desde una perspectiva de género. Sin embargo, la relación entre género y el arte abstracto ha sido analizada de múltiples formas por historiadoras en Europa y América del Norte desde hace ya décadas; han publicado trabajos y realizado exhibiciones sobre mujeres artistas desde diversos enfoques.

La historiadora feminista del arte Griselda Pollock ha marcado que un modo de estudiar cómo el género afectó a la historia del arte es valorizar e intentar insertar artistas mujeres desatendidas al canon de esta disciplina. Algunas exhibiciones en Europa han mayormente tomado este camino. El Moderna Museet de Suecia en 2013 exhibió gran cantidad de obras de la pintora Hilma af Klint en un intento por revalorizar y dar a conocer a esta artista sueca pionera del arte abstracto.³ Klint ejecutó pinturas abstractas en los primeros años del siglo pasado, estuvieron en relativa oscuridad hasta no hace mucho. De manera similar, el catálogo de la retrospectiva llevada a cabo en el 2014 por el Museo de Arte Moderno de París de la obra de la artista Sonia Delauney repasa su vida, su formación y la diversidad de su producción pictórica y de diseño, colocándola como una agente clave en el modernismo europeo.⁴

Asimismo, el Museo Tate junto al Museo Reina Sofía de España, realizaron en 2009 la exhibición *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo* la cual indaga sobre la vida y obra de la artista rusa Liubov Popova a la par de la de Alexander Rodchenko.⁵ En uno de los ensayos del catálogo, la historiadora del arte Christina Kaier se centra en pensar el rol que habrá

³ Iris Müller-Westermann et al., *Hilma af Klint a pioneer of abstraction* (Stockholm: Moderna Museet, 2013).

⁴ Anne Montfort y Cécile Godefroy, eds., *Sonia Delauney* (Londres: Tate, 2015).

⁵ Margarita Tupitsyn, ed., *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009).

jugado en la vida y obra de Popova el hecho de ser mujer en el marco de los primeros años de la revolución bolchevique analizando en detalle obras y fotografías de la artista. Por otra parte, la historiadora del arte Briony Fer en “What’s in a Line? Gender and Modernity” reflexiona sobre los significados adjudicados a la línea en el arte constructivista.⁶ Donde en la obra de varones se leyó racionalidad en la línea recta, Fer propone que en Popova la línea puede tener un abanico de significados como decoración sobre el plano, expresión personal, alusiones a la geometría del bordado campesino y referencia a los instrumentos del dibujo técnico.

En el libro *Women of Bauhaus* las autoras reconstruyen las trayectorias artísticas y las vidas de mujeres que participaron en el proyecto de la Bauhaus ya sea como docentes, estudiantes o incluso esposas de los llamados maestros.⁷ Organizado temáticamente por disciplinas, las autoras reconstruyen mayormente de manera individual las contribuciones a la enseñanza y la producción que estas mujeres realizaron al Bauhaus, aportando al reconocimiento de la institución. Dan cuenta de las situaciones de discriminación y los obstáculos que estas mujeres vivieron dentro y fuera de la institución pero poco se detienen en pensar estas experiencias colectivamente. Así como tampoco se detienen en incorporar a su análisis las dinámicas de género con los artistas varones que formaban parte de la Bauhaus más que considerándolo de manera anecdótica.

En cambio, en el artículo “Women Artists of Cercle et Carre. Abstraction, Gender and Modernity” el interés de la historiadora M. Lluïsa Faxedas radica en el análisis del conjunto de la escena de Cercle et Carre.⁸ Hace un énfasis en cómo los discursos de teóricos del movimiento varones como Michel

⁶ Briony Fer, “What’s in a Line? Gender and Modernity”, *Oxford Art Journal* 13, no. 1 (1990): 77-88.

⁷ Ulrike Müller, ed., *Bauhaus Women. Art, Handicraft, Design* (Paris: Flammarion, 2009).

⁸ M. Lluïsa Faxedas, “Women Artists of Cercle et Carre. Abstraction, Gender and Modernity”, *Women’s Art Journal* 1 (2015): 27-61.

Seuphor y Piet Mondrian afectaron la actividad y las trayectorias de las mujeres artistas activas en dicha escena artística.

En relación a los estudios de género en el arte abstracto en América del Norte de las décadas de 1940 y 1950 cabe destacar que se han realizado recientes investigaciones en museos de Estados Unidos sobre la producción de artistas mujeres, especialmente de aquellas que no han sido consideradas étnicamente “blancas” con el interés de inscribirlas en un canon masculino y blanco del cual históricamente habían sido excluidas. En esta línea destacamos el catálogo *Women of Abstract Expressionism* sobre artistas estadounidenses activas en las décadas de 1940 y 1950 como Jay DeFeo, Helen Frankenthaler, Grace Hartigan, Elaine de Kooning, Lee Krasner, Joan Mitchell; la exhibición monográfica de la obra de la artista afro-estadounidense Alma Thomas en el Museo Tang; y el catálogo de la exhibición en el Museo Whitney de Carmen Herrera, una artista centenaria, cubano-estadounidense.⁹

Siendo que en esta tesis encontramos varias parejas conformadas por artistas visuales, son de especial interés los trabajos que analizan las relaciones interpersonales de varias parejas del expresionismo abstracto como las duplas David Smith y Dorothy Dehner o Jackson Pollock y Lee Krasner. Las dinámicas de la primera pareja han sido estudiadas por Joan M. Marter quien visibiliza la influencia que ambos tuvieron en la producción artística del otro y detecta que gran parte de la carrera profesional de Smith sucedió gracias a la inversión de tiempo, dinero y trabajo intelectual y no remunerado de Dehner.¹⁰ Este trabajo representa un aporte en el análisis del contexto de producción de una pareja y contribuye a expandir nuestro

⁹ Ian Berry, Lauren Haynes y Alma Thomas, *Alma Thomas* (Nueva York: The Studio Museum in Harlem, 2016); Dana Miller y Serge Lemoine, *Carmen Herrera: Lines of Sight* (New York: Whitney Museum of American Art, 2016); y Joan M. Marter ed., *Women of Abstract Expressionism* (Denver: Denver Art Museum, 2016).

¹⁰ Joan M. Marter, “Arcadian Nightmares”, en *Reading Abstract Expressionism*, ed. Ellen G. Landau (New Haven: Yale University Press, 2005), 625-636.

conocimiento de los artistas del expresionismo abstracto, su producción, su éxito y reconocimiento o marginalización.

Además de prestar atención a las dinámicas de trabajo de la pareja, el texto de la historiadora del arte Anna C. Chave sobre Pollock y Krasner hace un especial hincapié en las palabras sexuadas utilizadas por la crítica para pensar la obra de Pollock y el impacto negativo que estas tuvieron en la trayectoria de Krasner.¹¹ Mencionaremos otro artículo de la misma autora "Minimalism and Biography" ya que en él Chave se aproxima al canon del minimalismo de Nueva York cruzándolo con biografías, crítica del momento y posterior, textos y entrevistas hechas a los mismos artistas. Traza el panorama de una escena en la cual se construyó la visibilidad de estos artistas varones e investiga detenidamente la relación que ellos tenían con sus parejas y otras mujeres de esa escena.¹² Resulta pertinente para esta tesis cómo Chave devela que incluir la biografía de estos artistas ilumina nuestro entendimiento sobre su producción y trayectorias y cuestiona quién posee una voz impersonal y qué voces quedan acalladas.

Al considerar el marco latinoamericano de producción académica notamos que hay varias artistas abstractas activas durante el siglo XX que sobresalen en las publicaciones académicas y museográficas. Estos son los casos de Lygia Pape¹³, Lygia Clark¹⁴, Gego¹⁵, Mira Schendel¹⁶ y Anna Maria Maiolino¹⁷.

¹¹ Anna C. Chave, "Pollock and Krasner: Script and Postscript", *Anthropology and Aesthetics* 24, no. 1 (1993): 295-111.

¹² Anna C. Chave, "Minimalism and Biography", *The Art Bulletin* 82, no. 1 (2000): 149-63.

¹³ Por algunas publicaciones recientes sobre Lygia Pape véase Iria Candela, Glória Ferreira, Sérgio B. Martins y John Rajchman, *Lygia Pape* (New Haven: Yale University Press, 2017); Manuel Rodr Blanco, Manuel Borja-Villel y Teresa Velasquez eds., *Lygia Pape: Magnetized Space* (Zurich: JRP Ringier, 2015); y Denise Mattar, *Lygia Pape. Intrinsicamente Anarquista* (Rio de Janeiro: Ediouro, 2002).

¹⁴ Por algunas publicaciones recientes sobre Lygia Clark véase Lygia Clark, Cornelia H. Butler y Luis Pérez-Oramas, *Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988* (New York: The Museum of Modern Art, 2014); Pia Gottschaller, Aleca Le Blanc, Zanna Gilbert, Tom Learner y Andrew Perchuk eds., *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros* (Los Angeles: Getty Publications, 2017); Manuel J. Borja-Villel, Guy Brett, Ferreira Gullar, Paulo Herkenhoff y Suely Rolnik, *Lygia Clark* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998); y Suely Rolnik, Corinne Diserens y Felipe

Cada una de ellas posee un alto número de publicaciones dedicadas a su obra, aparecen en varias compilaciones y son investigadas a nivel internacional. Algunas de estas artistas fueron incluidas en *Radical Women: Latin American Art: 1960 - 1985*, una exhibición co-curada por Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill que se enfoca en la obra de más de cien artistas mujeres de gran parte de América Latina, el Caribe y artistas latinas en Estados Unidos que trabajaron de una u otra manera con o sobre el cuerpo en diversos medios entre 1960 y 1985.¹⁸ Giunta editó *Arte y feminismo* que también se centra en la producción de artistas mujeres sin necesariamente incorporar en profundidad las dinámicas de género con los artistas varones.¹⁹

En cuanto al estudio del arte local desde una perspectiva de género o desde las teorías feministas, hay hasta la fecha solo un pequeño número de trabajos publicados y ninguno de ellos utiliza los estudios críticos de las masculinidades para analizar a los artistas varones. De la misma manera que vimos en el panorama internacional, varios trabajos provienen de experiencias curatoriales recientes, como la exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes curada por la historiadora Laura Malosetti Costa *La*

Scovino, *Lygia Clark: da obra ao acontecimento: somos o molde: a você cabe o sopro* (San Pablo: Pinacoteca do Estado, 2006).

¹⁵ Por algunas publicaciones recientes sobre Gego véase Mari Carmen Ramirez, *Gego: Between Transparency and the Invisible* (New Haven: Yale University Press, 2007); Nadja Rottner y Peter Weibel eds., *Gego 1957-1988: Thinking the Line* (Berlin: Hatje Cantz, 2006); y Lisa Le Feuvre, *Gego: Line as Object* (Berlin: Hatje Cantz, 2013).

¹⁶ Por algunas publicaciones recientes sobre Mira Schendel véase Tanya Barson y Taisa Palhares eds., *Mira Schendel* (Londres: Tate Publishing, 2013); Cauê Alves, *Mira Schendel. Aveso do Aveso* (São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2011); Geraldo Souza Dias, *Mira Schendel. Do Espiritual à Corporeidade* (São Paulo: Cosac Naify, 2009); y Luis Pérez-Oramas y Rodrigo Nunes, *León Ferrari & Mira Schendel. Tangled Alphabets* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, New York: The Museum of Modern Art, Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009).

¹⁷ Por algunas publicaciones recientes sobre Anna Maria Maiolino véase Helena Tatay ed., *Anna Maria Maiolino* (Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporânea, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Londres: Koenig Books, Malmö: Malmö Konsthall, 2010); Marcelo Mattos Arujo y Paulo Venâncio Filho, *Anna Maria Maiolino: entre muitos* (São Paulo: Pinacoteca do estado de São Paulo, 2006); y Helen Molesworth, *Anna Maria Maiolino* (Los Angeles: Prestel, 2017).

¹⁸ Andrea Giunta y Cecilia Fajardo-Hill, *Radical Women: Latin American Art 1965-1980* (Los Angeles: Prestel, 2017).

¹⁹ Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano* (CABA, Siglo XXI, 2018).

seducción fatal en 2015. Tomando el tema del desnudo femenino del siglo XIX, le presta atención a las maneras en las que la mirada de los hombres de la época construyó el desnudo. Incluye un enfoque interseccional²⁰ al examinar las relaciones de género, étnia y clase implícitas en las obras.²¹

En su libro *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires, 1890-1923* publicado en el 2016, la historiadora del arte Georgina Gluzman rescata la obra producida por artistas que eran mujeres en Argentina durante fines del siglo XIX y principios del siglo XX. Recupera sus historias y trayectorias reconstruyendo la producción de artistas que habían sido olvidadas y expone cómo el canon de artistas argentinos del siglo XIX se conformó privilegiando a los artistas varones.²² María Laura Rosa investiga el arte feminista realizado por artistas mujeres en Argentina tras la vuelta a la democracia en 1983.²³ Rosa considera únicamente un grupo de obras de artistas mujeres que poseían una intención política relacionada con la militancia feminista o lesbico-feminista durante la década de 1980. Por su parte, Francisco Lemus investiga desde la teoría queer 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.²⁴

²⁰ Interseccionalidad se refiere a considerar que hay diversas categorías que intervienen en simultáneo en los cuerpos como la clase, la etnia, la sexualidad, la religión, la habilidad física y el nivel educativo.

²¹ 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): 1-9.

²² Georgina Gluzman, *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires, 1890-1923* (Buenos Aires: Biblos, 2016).

²³ María Laura Rosa, *Legados de libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática* (Buenos Aires: Biblos, 2014).

²⁴ Véase Francisco Lemus, "Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas", *Interalia* 12 (2017): 53-69; "Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida" *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 6 (2015); y Francisco Lemus y Nicolás Cuello, "De cómo ser una verdadera loca: Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica", *Badebec* 6, no.11 (2016): 250-275.

Si bien no se han encontrado trabajos publicados que aborden las masculinidades de ninguno de los artistas a ser trabajados en esta tesis, existe una ponencia corta que analiza las ideas sobre la masculinidad presentes en la obra de Lucio Fontana. En "Lucio Fontana: the Post-Fascist Masculine Figure" el australiano Anthony White analiza obras creadas en el período analizado en este trabajo.²⁵ Se focaliza en las figuras de guerreros que Fontana realizó a fines de la década del cuarenta y relaciona este cuerpo de obras más con el panorama italiano que con el argentino. Postula que Fontana, a través de su técnica, atribuye lo que el fascismo asociaba con lo femenino a sus imágenes de hombres guerreros y desestabilizando así la noción del hombre fascista ideal.

Los estudios del arte local desde una perspectiva de género o desde las teorías feministas escasean tal como vemos a nivel regional, aunque algunas artistas mujeres sí han gozado de gran reconocimiento en la historia del arte local. Una manera en la que se ha tomado en cuenta a las mujeres artistas ha sido bajo la figura de la llamada excepcionalidad de la mujer artista. Este concepto refuerza la idea que la regla general para las mujeres es que no sean artistas y mucho menos grandes artistas.²⁶ Podemos utilizar este concepto al pensar la excepcionalidad de Raquel Forner²⁷ y de Marta Minujín²⁸. Ambas artistas fueron ampliamente trabajadas y exhibidas en

²⁵ Anthony White, "Lucio Fontana: The Post-Fascist Masculine Figure", ponencia presentada en la conferencia *Masculinities: Gender, Art and Popular Culture*, Melbourne, 2005.

²⁶ Kirsten Frederickson y Sarah E. Webb eds., *Singular Woman: Writing the Artist* (Berkeley: University of California Press, 2003).

²⁷ Por algunas publicaciones sobre Raquel Forner véase *Raquel Forner* (Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1998); Guillermo Whitelow y María Rosa Castro, *Raquel Forner: retrospectiva* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1983); Raquel Forner y Géó Dorival, *Raquel Forner* (Buenos Aires: Editorial Lozada, 1942); Luisa Rosell, *Raquel Forner* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980); *Raquel Forner: óleos 1970-1980* (Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", 1984); Joan Merli, *Raquel Forner* (Buenos Aires: Poseidón, 1952); *Raquel Forner of Argentina* (Washington, D.C.: Pan American Union, 1957); Giampiero Giani, *Raquel Forner* (Milan: Della Conchiglia, 1960); Fermín Fèvre, *Raquel Forner* (Buenos Aires: El Ateneo Bifronte, 2000).

²⁸ Por algunas publicaciones recientes sobre Marta Minujín véase Alexander Alberro, Inés Katzenstein y Gabriela Rangel, *Marta Minujín: Minucodes* (Nueva York: Americas Society, 2016); Victoria Noorthoorn, *Marta Minujín. Obras 1959-1989* (Buenos Aires: MALBA, 2010);

Argentina a lo largo del siglo XX. Esta tesis de maestría no se centra en una única figura sino en una escena entera y observa a las artistas que estuvieron activas produciendo obra.

Específicamente sobre el período que nos compete en esta tesis se puede mencionar el trabajo realizado por la artista Carla Bertone quien en 2006 publicó en la revista de arte *Ramona* entrevistas a las artistas argentinas Lidy Prati y Diyi Laañ donde les pregunta por sus experiencias en la escena concreta local e incluyó a Yente en un ensayo donde considera a las tres artistas (Yente falleció en 1990).²⁹ La exhibición *Yente-Prati* realizada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en 2009 analiza la vida y obra de las artistas Yente y Lidy Prati. El catálogo y la exhibición las ubicaron en relación a las obras de sus maridos artistas y otros artistas varones del siglo XX como Petorutti, configurando así un linaje paterno que las legitime.³⁰ El catálogo incluyó ensayos escritos por Adriana Lauria y María Amalia García. Los ensayos de Lauria se acercan a la obra de Yente tratando de considerar su producción artística en su individualidad.³¹ Sin embargo no tienen en cuenta la perspectiva de género lo cual termina invisibilizando muchos aspectos de su experiencia. En cambio, el ensayo de García sobre Prati incorpora una visión en la que la biografía de la artista se utiliza para pensar el impacto que ésta tuvo en su trayectoria artística.³² Analiza las contribuciones de Prati al movimiento de arte concreto y les devuelve centralidad dentro de la producción de este grupo de artistas. Esta tesis de

Jorge Glusberg, *Marta Minujín* (Buenos Aires: Gaglianone, 1986); Jorge Glusberg, *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1998); Ana Longoni y Fernanda Carvajal, *Minuphone 1967-2010. Marta Minujin* (Buenos Aires: Espacio Fundacion Telefonica, 2010); *Le Sacre du printemps. XLII Biennial of Venice, Corderia dell'Arsenale* (Buenos Aires: El Ministerio, 1986).

²⁹ Carla Bertone, "Muchachas de vanguardia", *Ramona* 62 (2006): 31-77.

³⁰ Mira Schor, "Linaje paterno", en Cordero Reiman, Karen y Sáenz, Inda comps., *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México: Universidad Iberoamericana, 2007), 111-129.

³¹ Adriana Lauria, "Yente. Una pionera en los márgenes" y "Yente. Una biografía", en *Yente-Prati* (Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Costantini, 2009).

³² María Amalia García, "Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto", en *Yente-Prati* (Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Costantini, 2009).

maestría intenta aportar a la historia del arte abstracto en Argentina desde un análisis con perspectiva de género de la escena del arte abstracto.

2. Marco teórico: género, masculinidades hegemónicas y poder

A lo largo de esta tesis entendemos género desde la definición de Teresa de Lauretis: “el género no es una propiedad de los cuerpos o algo que existía originalmente en los seres humanos, sino que es el grupo de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales (...) por la utilización de complejas tecnologías políticas”.³³ Ampliamos esta definición con la mirada de Judith Butler con la que propone que el género es performativo, que no existe una identidad detrás de los actos que supuestamente expresan el género sino que los actos mismos constituyen la ilusión de una identidad de género estable.

Esta tesis considera las masculinidades desde la definición de Raewyn Connell: “La masculinidad se define como la configuración de prácticas organizadas en relación a la estructura de las relaciones de género”.³⁴ Esta definición se encuentra en línea con los estudios críticos de las masculinidades. Desde fines de la década de 1970, estos estudios examinan las prácticas de los varones y las masculinidades con un enfoque interdisciplinario informado desde las teorías feministas y analizan las construcciones que rodean a las masculinidades.³⁵ Esta tesis analiza a las masculinidades desde su intersección con la clase social, la etnia, la orientación sexual, el nivel educativo, la profesión de estos artistas y en relación al contexto político, económico y social de ese momento histórico.

³³ Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987), 3.

³⁴ R.W. Connell y James W. Messerschmidt, "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept," *Gender & Society* 19, no. 6 (2005): 843.

³⁵ Véase Judith Halberstam, *Female masculinity* (Durham y Londres: Duke University Press, 1998) por un texto que haya analizado las masculinidades en cuerpos que no son de varones cis.

Entendiendo así que no hay una única masculinidad sino distintas manifestaciones de ésta según el contexto específico en el que estén insertas. Esta definición de masculinidad será útil para esta investigación acerca de las construcciones de masculinidades de estos varones artistas, hoy referentes del arte argentino de los años cuarenta y cincuenta. Esta tesis los examina desde las prácticas que construyeron su masculinidad, sin dejar de lado las dinámicas de género existentes en el arte argentino en esa época y las experiencias de sus pares mujeres.

Este trabajo toma el esquema revisitado de jerarquías de masculinidades de Connell.³⁶ En esta conceptualización de las dinámicas entre hombres, Connell plantea un sistema flexible de jerarquía de las masculinidades locales conformado por la masculinidad hegemónica, la subordinada, la cómplice, la marginada y la de protesta. Este esquema nos permite comprender las dinámicas de poder entre hombres y cómo los modos de ser varón se construyen simultáneamente en el plano transnacional y en el local.

La masculinidad hegemónica es la punta del esquema de jerarquías de masculinidades. Según Connell, la mayor parte de los hombres en realidad participarían de prácticas de una masculinidad cómplice con la hegemónica, estos se “beneficia(n) de los dividendos del patriarcado, sin las tensiones o riesgos que conlleva estar en la vanguardia del patriarcado³⁷”.³⁸ Por otra parte, las masculinidades marginadas son aquellas cuyos individuos están marginados de la sociedad en general, por ejemplo, en el contexto de los Estados Unidos fueron pensadas como las masculinidades de los hombres afroamericanos.³⁹ Las masculinidades de protesta emergen de grupos

³⁶ R.W. Connell y James W. Messerschmidt, "Hegemonic Masculinity" ...*op.cit.*, 849.

³⁷ El concepto de patriarcado define un sistema social dominado por hombres donde estos oprimen a las mujeres a través de diversos mecanismos sociales y culturales. Es utilizado por Connell y Heidi Hartman entre otros autores que mencionaremos a lo largo de este trabajo pero no será un concepto empleado como parte del marco teórico de esta tesis.

³⁸ R.W. Connell, *Masculinidades*, trad. Irene Ma. Artigas (México: Universidad Autónoma de México, 2003): 118.

³⁹ *Ibid.*, 121.

marginados de varones que intentan detentar el poder que tienen los hombres de la masculinidad hegemónica pero sin tener los medios para llevar esto a cabo. Otros hombres formarían parte de una masculinidad subordinada a la masculinidad hegemónica. El caso paradigmático de esta masculinidad es la de los varones gay, cuyas masculinidades estarían subordinadas a las de los varones heterosexuales. En la construcción de esta masculinidad se encuentran las prácticas que la masculinidad hegemónica rechaza incluyendo sobre todo los aspectos asociados a la feminidad.

A este esquema clásico, Connell y Messerschmidt le agregaron un aspecto geográfico. A una jerarquía local, que puede ser analizada en las relaciones interpersonales y las pequeñas comunidades, le sumaron una masculinidad regional de nivel nacional o de la cultura del lugar y otra global, aparente en los medios internacionales y construidas en espacios transnacionales⁴⁰.

En verdad, solo un pequeño grupo de varones conforma, en ciertos momentos, la masculinidad hegemónica ya que según Connell esta conforma un patrón de hegemonía caracterizado por “el consenso cultural, la centralidad discursiva, la institucionalización y la marginalización o deslegitimación de las alternativas”.⁴¹ Esta manera de conceptualizar la masculinidad nos resulta productiva para pensar este grupo de artistas ya que es en el ámbito de la cultura donde se disputa la masculinidad y la legitimidad de su propuesta artística. Pensar las masculinidades con este esquema permite indagar sobre las sutiles e invisibles maneras en las que estos artistas pudieron ubicarse en una posición central en la escena local a través de la práctica de una masculinidad hegemónica. “La hegemonía solo se establecerá si existe cierta correspondencia entre el ideal cultural y el poder institucional(...) La principal característica de la hegemonía es el éxito

⁴⁰ R.W. Connell y James W. Messerschmidt, "Hegemonic Masculinity" ... *op. cit.*, 849.

⁴¹ *Ibid.*, 846.

de su reclamo a la autoridad”.⁴² Por ende, esta tesis examina cómo es la masculinidad que opera en los artistas que resultaron exitosos en sus propuestas artísticas de vanguardia. Como así también cómo eso afecta a las figuras mujeres del movimiento, particularmente en las experiencias de Lidy Prati, Diyi Laañ y Yente.

3. Hipótesis

La hipótesis central que sostenemos en esta tesis es que **la escena del arte abstracto en Buenos Aires entre 1944 y 1954 estuvo atravesada por el género tanto en el discurso de la abstracción producido por los artistas varones y en las prácticas de y entre los varones artistas. Estas ideas y prácticas impactaron en la posibilidad y la visibilización de la producción de las artistas mujeres que participaron y negociaron con la escena.** De esta hipótesis se derivan tres secundarias.

La primera es que **los varones del arte concreto construyeron un discurso planteando un arte neutro, puro y científico para un “hombre nuevo” cuando tenían en mente a un varón cis⁴³ como creador y receptor de las obras.** Analizamos las maneras en las que el género se presentó en el corpus teórico del arte abstracto de este período considerando tanto aspectos del aparato teórico del concretismo ruso, de Cercle et Carré, del expresionismo abstracto estadounidense y de de Stijl como del amplio corpus que los artistas varones locales publicaron en las revistas *Arturo*, *Arte Madí*, *Nueva Visión*, *Arte Concreto-Invencción* y *Perceptismo*.

La segunda hipótesis propone que **la escena de arte abstracto estuvo dominada por varones que practicaban masculinidades alineadas a los**

⁴² R.W. Connell, *Masculinidades... op. cit.*, 117.

⁴³ Como ya hemos mencionado, cis hace referencia a personas cuya identidad de género se corresponde al sexo que les fue asignado al nacimiento.

ideales hegemónicos del momento y que sus formas de socialidad mantuvieron ese status quo. Tomás Maldonado, Gyula Kosice y Raúl Lozza desplegaron una masculinidad hegemónica transnacional asociada a los artistas varones de vanguardia europeos de principios de siglo la cual actuaba superpuesta a la masculinidad hegemónica en Buenos Aires. Se mostraban viriles, heterosexuales, como referentes teóricos, líderes de movimientos, polémicos y comprometidos políticamente como también se mostraban blancos, varones, cultos, habitantes de Buenos Aires y heterosexuales. Asimismo, la socialidad de estos grupos fue mayormente homosocial entre varones lo cual contribuyó a mantener el status quo en las relaciones de género.

La tercera hipótesis sostiene que **la participación de las artistas mujeres de la escena del arte abstracto se vio limitada por las construcciones de género imperantes en Buenos Aires en la década de 1940 y 1950 y por las prácticas de masculinidad de los varones artistas de la escena que mantuvieron el status quo de género.** Mediante el análisis de aspectos de las experiencias de Yente, Diyi Laañ y Lidy Prati reparamos en que las carreras profesionales de sus esposos, su estado civil, las tareas domésticas y el cuidado de hijos tuvo un efecto negativo en sus trayectorias profesionales, así como también negociaron y resistieron al medio. De esta hipótesis a su vez se desprende una adicional que nota que **la homosocialidad entre varones estuvo más acentuada en la AACI; Madí fue más permeable a la participación de artistas mujeres quienes incrementaron la multidisciplinariedad de este grupo.**

A continuación delinearé la estructura de los capítulos de la presente tesis. El Capítulo I recorre fragmentos de textos producidos por los artistas varones del invencionismo bajo tres ejes: la creación de arte científico, la intención de crear arte para el “hombre nuevo” y el ideal de pureza y neutralidad en el arte abstracto. El Capítulo II examina las prácticas de masculinidad de tres

varones artistas clave para el arte abstracto argentino en este período: Tomás Maldonado, Gyula Kosice y Raúl Lozza. Desde los estudios críticos de las masculinidades ubica una serie de prácticas de la masculinidad hegemónica en Buenos Aires hacia 1940 y del modelo de artista de vanguardia europeo de primera mitad del siglo XX de las cuales los artistas abstractos se apropiaron. El Capítulo III repone las contribuciones y posibilidades de inserción al medio de algunas mujeres artistas en grupos mayoritariamente de artistas varones. Desde las herramientas de la historia del arte feminista, indagamos en las experiencias de Lidy Prati, Yente Crenovich y Diyi Laañ advirtiendo en sus posibilidades de producción, las maneras en las que negociaron con sus parejas artistas, su inserción a la escena y sus contribuciones al arte abstracto.

Capítulo I: Género en el discurso de la abstracción

*La relación de los dos sexos
no es la de dos electricidades, la de dos polos:
el hombre representa a la vez el positivo y el neutro.*
Simone de Beauvoir⁴⁴

Desde la década de 1990 el arte abstracto producido en Argentina entre 1940 y 1960 ha sido estudiado de manera profusa y desde numerosas perspectivas: desde el análisis de las revistas producidas en ese período⁴⁵, desde el diseño y su relación con la teoría marxista⁴⁶, desde los estudios comparativos con Brasil⁴⁷, enfocándose en la relación entre arte y militancia política⁴⁸, en la relación entre arte y ciencia⁴⁹, en la figura de un coleccionista⁵⁰, en una colección privada⁵¹, en las polémicas que ocasionaron⁵² y en la

⁴⁴ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (Buenos Aires: Debolsillo, 2007), 17.

⁴⁵ María Amalia García, "La revista Arturo y la potencia múltiple de la vanguardia", en *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*, Edgar Bayley et al., coord. María Amalia García (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018); María Amalia García y Silvia Dolinko, "Círculo de revistas. Interlocución entre publicaciones de la modernidad visual latinoamericana", *Goya* 363 (2018): 142-159; y Harris Derek, *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde* (Aberdeen: University of Aberdeen, 1994).

⁴⁶ Alejandro Crispiani, *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* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires: Prometeo 30/10; Santiago de Chile: ARQ, 2011).

⁴⁷ María Amalia García, *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011).

⁴⁸ 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* 4 (2003/2004) y Daniela Lucena, *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40* (Buenos Aires: Biblos, 2015).

⁴⁹ 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); "Punto y línea sobre el "campo", en *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)*", coord. Diana Weschler (Buenos Aires: Del Jilguero, 1998), "Las artes plásticas en las décadas del '40 y '50", en *Arte, sociedad y política: Nueva Historia Argentina tomo 2*. dir. José Emilio Burucúa (Buenos Aires: Sudamericana, 2014).

⁵⁰ 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, 2001).

⁵¹ Gabriel Pérez-Barreiro, *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps De Cisneros Collection*. Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, 2007.

conformación de las agrupaciones artísticas en la década de 1940.⁵³ Estas investigaciones han sido fundamentales para comprender y complejizar los procesos y la producción de esos años por lo que no nos detendremos en esta tesis en el detalle de los acontecimientos, actores y exhibiciones que han sido analizados en extenso en las investigaciones mencionadas sino que nos enfocaremos en las instancias en las que podemos analizar cómo el género atravesó a la abstracción local.

El conjunto de artistas que se lanzó a la producción de arte abstracto en Buenos Aires en 1944 irrumpió en el medio local mediante una revista. La mítica *Arturo, Revista de artes abstractas*. Esta revista 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.⁵⁴ El comité editor estaba conformado por Edgar Bayley, Gyula Kosice, Rhod Rothfuss y Carmelo Arden Quin; las viñetas fueron realizadas por Lidy Prati quien firmó como Lidy Maldonado y la tapa fue realizada por Tomás Maldonado, su esposo y el hermano menor de Bayley. Además contó con la colaboración del artista y teórico uruguayo Joaquín Torres García, del poeta chileno Vicente Huidobro, de la artista portuguesa María Helena Viera da Silva y del poeta brasileño Murilo Mendes.⁵⁵

Hacia 1946 quienes habían armado *Arturo* formaron nuevas agrupaciones con la incorporación de más artistas. Estos grupos fueron 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

⁵² Cristina Rossi, "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción", en *Arte Argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones* (Buenos Aires: Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR) - Fundación Espigas, 2004).

⁵³ Gabriel Pérez-Barreiro, "The Argentine Avant-Garde: 1944-1950" Tesis de doctorado (Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996).

⁵⁴ María Amalia García, "La revista Arturo" ...*op.cit.*, 7.

⁵⁵ Sobre las colaboraciones en *Arturo* véase María Amalia García, *El arte abstracto*.

sus participantes y a los grupos que armaron. Por una parte, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin formaron Madí junto a Diyi Laań, Waldo Longo, Ricardo Humbert, Paulina Ossona, Elizabeth Steiner, Estaban Eiter 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 fines de 1945 Edgar Bayley, Tomás Maldonado y Lidy Prati formaron la AACI incluyendo a Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Matilde Werbin, Claudio Girola, Enio Iommi, Jorge Souza, Alberto Molenberg, Simón Contreras (pseudónimo de Juan Carlos Lamadrid), 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. De manera independiente, Yente y Juan Del Prete estaban produciendo obra desde hacía una década y no se alinearon a ninguno de los grupos.

Más allá de las distintas divisiones, estos artistas compartían un núcleo de intereses y abordajes a problemas plásticos. El concepto de invención se encontró en el centro de muchas de estas exploraciones.⁵⁶ Plantearon la realización de obras de arte en las que se exploraran las posibilidades de un arte abstracto científico, puro y sexualmente neutro confiando en que estas transformasen al mundo en una utopía en clave socialista.

Estas agrupaciones publicaron revistas culturales las cuales constituyen una producción privilegiada para abordar las propuestas de estos grupos de vanguardia, los problemas que exploraron, los debates en los que intervinieron y el lugar desde el cual se posicionaron.⁵⁷ En este capítulo consideramos entonces el único número de la revista *Arturo*, la revista *Arte Concreto-Invención*, los ocho números de la revista *Arte Madí*, los siete

⁵⁶ Véase María Amalia García, *El arte abstracto*; Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar*; Luciana Del Gizzo, *Volver a la vanguardia* (Buenos Aires: En Danza, 2017) y Ornella Barisone, *Experimentos poéticos opacos: biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual 1944-1969* (Buenos Aires: Corregidor, 2017).

⁵⁷ María Amalia García y Silvia Dolinko, "Círculo de revistas"...*op. cit.*, 142.

números de la revista *Perceptismo. Teórico y Polémico* y los primeros tres números de la revista *Nueva Visión*. Estas revistas pueden clasificarse como revistas de vanguardia ya que tuvieron un tiraje reducido, fueron creadas por grupos de artistas como acciones colectivas –si bien es claro que existieron pujas de poder como parte de la construcción del consenso de las revistas– y enunciaron una propuesta plástica rupturista.⁵⁸ Este fue un período en el cual estos artistas produjeron particularmente una gran cantidad de textos, sobre esta peculiaridad María Amalia García ha advertido que “la importancia otorgada a la constitución teórico-discursiva de los proyectos hace pensar que, por momentos, este aparato tuvo mayor protagonismo que la obra plástica”.⁵⁹ Incursionamos en el análisis de los planteos teóricos de estos grupos para comprender qué ideas sobre el género desplegaron en sus revistas.

En el discurso del arte abstracto tanto el grupo participante de *Arturo* como la AACI y Madí utilizaron varios conceptos que les permitieron legitimarse en el medio local. Aunque existieron numerosas diferencias entre los postulados, las prácticas y derroteros de cada grupo y sus participantes, estos grupos compartieron algunas ideas sobre el arte abstracto. Las palabras publicadas en revistas, entonces, se convirtieron en el modo privilegiado para desarrollar sus propuestas estéticas y las revistas el soporte ideal para darlas a conocer.⁶⁰ La hipótesis que manejamos en este capítulo es que los varones teóricos del arte abstracto construyeron un discurso que planteó que su producción plástica era pura y científica, para un hombre nuevo, sexualmente neutra y pura, escondiendo detrás de estos conceptos una concepción del arte abstracto como masculino y ejecutado por varones cis.

En este capítulo observamos algunos de los aspectos en los que el género se hizo presente en el discurso del arte abstracto de los grupos de este

⁵⁸ *Ibid.*, 150.

⁵⁹ María Amalia García, *El arte abstracto... op. cit.*, 55.

⁶⁰ *Ibid.*, 18.

período en Buenos Aires. Primero señalamos cómo estos artistas construyeron discursivamente su arte como científico para legitimarse. Después discutimos la concepción del arte para el llamado “hombre nuevo” en relación a la teoría marxista desde una perspectiva de género. Por último nos adentramos en los conceptos de pureza y neutralidad los cuales escondían que los artistas estaban pensando que serían varones cis los hacedores de las obras.

1. Un arte científico

Los artistas que comenzaron a promover la abstracción en Buenos Aires durante la segunda mitad de la década de 1940 conceptualizaron a sus movimientos como científicos. Esto se evidencia en sus revistas de varias maneras: ya sea declarándolo explícitamente, publicando contenido sobre la ciencia o publicando textos que posicionaran sus propuestas artísticas desde la ciencia y las matemáticas y proponiendo un “método” análogo al método científico para la producción de obra. Posicionarse como parte de un colectivo científico implicaba hacerse de la autoridad objetiva y masculina que la ciencia encarnaba.

La epistemóloga feminista Donna Haraway ha analizado las maneras en las que el género se hace presente en el discurso de la ciencia considerando que el género es producido discursivamente por esta.⁶¹ Haraway utiliza la figura del testigo modesto como metáfora para explicar cómo los cuerpos de los varones cis son tomados como la norma en la ciencia. En su lectura de cómo en los albores de la ciencia en la Inglaterra del siglo XVII se configuró solo a los cuerpos de los varones como científicos, racionales y objetivos, postula: el “testigo modesto está dotado del poder de establecer hechos (...) Es objetivo, garantiza la claridad y pureza de los objetos. Su subjetividad es

⁶¹ Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. FemaleMan_Meets_OncoMouse* (New York: Routledge, 1997), 35.

objetividad.”⁶² Los cuerpos de los varones 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”.⁶³ De esta manera se cimentaba una conceptualización de la ciencia fuertemente marcada por la presunción de objetividad y ligada a los cuerpos de los varones. La ciencia se comenzaba a pensar como objetiva y quienes la practicaban, los varones científicos, se volvían al mismo tiempo objetivos y figuras de autoridad en el saber.

Esta concepción científica del arte abstracto aparece desde el primer artículo en la revista *Arturo*, escrito por Carmelo Arden Quin. Este artista nacido en Uruguay fue uno de los cuatro integrantes del comité editorial de *Arturo* junto con Rhod Rothfuss, Edgar Bayley y Gyula Kosice. El artículo de Arden Quin se extiende tres páginas y comparte página con una reproducción en blanco y negro de la obra *Invención No. 2* de Tomás Maldonado y una viñeta de Lidy Prati. Desde este primer texto se nos 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*.⁶⁴

Primero, 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. Segundo, llamó “inventores” a quienes se agruparon en *Arturo*. Habían dejado la “expresión”

⁶² *Ibid.*, 24. Traducción mía.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Carmelo Arden Quin “Son las condiciones materiales de la sociedad”, en *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*, Edgar Bayley et al., coord. María Amalia García (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018).

atrás, esta quedaría en el pasado y ahora practicarían la “invención”. El concepto de invención fue central para la producción de este período. La invención estaba estrechamente relacionada con la ciencia. García notó que: “El concepto de invención se proponía como superador del automatismo. La invención era precisa, científica, delimitada y surgía a través de un proceso intelectual que reorganizaba este proyecto creativo”.⁶⁵ Así como planteaba Arden Quin, la expresión –y el automatismo– era superada por la invención. Desde el *Arturo*, se planteó un arte emparentado con la ciencia.

La idea de que arte abstracto fuese un arte científico es un aspecto que ya aparecía en las propuestas de las vanguardias soviéticas, de la escuela alemana Bauhaus, de la holandesa De Stijl y de Cercle et Carré. Los artistas de la abstracción en Argentina aquí analizados se pensaron a sí mismos como parte superadora de la concatenación de estos movimientos del arte moderno europeo.⁶⁶ De modo sintético ya que no es el propósito de este trabajo reponer la historia de las vanguardias europeas, podemos afirmar que los artistas agrupados 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 con base en París, 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. Como analizó García:

La propuesta de Bill –quien retomaba la de Theo van Doesburg– implicaba una reflexión racional y planificada en torno a los elementos plásticos y sus interrelaciones. El arte concreto se entendía como una instancia superadora

⁶⁵ María Amalia García, “La revista Arturo”... *op. cit.*, 10.

⁶⁶ 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*, eds. Gabriel Pérez-Barreiro y Manuel Borja-Villel (Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2013), 106.

de la abstracción, dado que proponía un método específico y objetivo para la creación de imágenes.⁶⁷

Al considerar que su arte era científico estos artistas se construyeron como herederos que superaban una narración teleológica del arte moderno.

En el “Manifiesto invencionista” de 1946, cuya autoría es colectiva⁶⁸ – y ha sido disputada, parte del programa ya aparecía en textos de Edgar Bayley– se habla de cómo el arte que creaban quienes firmaron estaba ligado a la ciencia:

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.⁶⁹

Los textos del tipo manifiesto pertenecen a un género discursivo particular. Sobre esto los teóricos de la comunicación Mangone y Warley han escrito que el género literario del manifiesto pretende “dar a conocer opiniones o sentimientos (...) con la intencionalidad pragmática concreta de la constitución de otro poder mediante determinados recursos formales y efectos discursivos específicos”.⁷⁰ Es decir, quienes escribieron el manifiesto usaron una serie de estrategias como “la toma de posición violenta (... siendo) profundamente programáticos y polémicos”.⁷¹ Quienes escribieron el “Manifiesto invencionista” tenían en cuenta que este sería leído en el ámbito

⁶⁷ Véase María Amalia García, *El arte abstracto...op.cit.*, 20 y Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar...op.cit.*, 329.

⁶⁸ 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 Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati y Jorge Souza en 1946. Véase María Amalia García, *El arte abstracto...op.cit.*, 58 y Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar...op.cit.*, 72.

⁶⁹ Tomás Maldonado, *Escritos preulmianos* (Buenos Aires: Infinito, 1997), 39.

⁷⁰ Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto: un género entre el arte y la política* (Buenos Aires: Biblos, 1993), 19.

⁷¹ *Ibidem.*

de la alta cultura en Buenos Aires. La cita anterior del “Manifiesto invencionista” toma una posición polémica al establecer con vehemencia que “la metafísica de lo Bello ha muerto” y estableciendo, programáticamente que son la “física de la belleza” y la “estética científica” las que se impondrán en el medio local. Remiten así a una ciencia anclada en lo masculino.

Por su parte, desde 1947 Madí publicó la revista *Arte Madí*. Esta revista tuvo ocho números y se editó hasta 1954 con una periodicidad anual.⁷² Fue una revista con un carácter más internacional y multidisciplinaria que *Arturo*. En *Arte Madí* se incluían regularmente artículos y poemas en inglés y francés además del español que fue el idioma más utilizado. Los artículos trataban distintas disciplinas como el dibujo, la pintura, la escultura, la danza, el teatro, la poesía, el relato y la arquitectura. Se podría considerar que *Arte Madí* era una revista relativamente abierta, no solo por su doble geografía –la revista se editaba en Buenos Aires pero aspiraba a un prodestinatario ubicado en el exterior, posiblemente en Europa– sino también porque tenía una gran cantidad de colaboradores extranjeros quienes no necesariamente formaban parte de actividades que realizaba Madí en Buenos Aires. Bajo la figura de Gyula Kosice como director, salieron artículos en los que sus colaboradores pensaron al arte desde una perspectiva que se presentó como científica.⁷³

⁷² Excepto los últimos dos números que fueron publicado juntos en 1954.

⁷³ Véase Milena Yolis, “Arte Madí Universal en clave visual” presentado en *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas FICCIONES METROPOLITANAS Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana* (2017).

UN ASPECTO DE LA SUPERPOSICION

En el problema de la superposición hay que considerar tres elementos: formas, colores y tonos.

Desde el punto de vista de la forma, se pueden discriminar tres clases de superposición: total, parcial y por deslizamiento.

El primer caso, o sea de superposición total, es cuando un polígono está contenido enteramente en otro. Pueden no tener ningún punto de contacto, y entonces toma el nombre de isla, o pueden coincidir en parte sus perímetros, en este caso es necesario que haya por lo menos un ángulo del perímetro que no sea coincidente, o pueden tener vértices comunes, o vértices tangentes a los lados, o lados comunes, etc., es infinita la variedad de combinaciones que se pueden dar, pero de cualquier manera que esta clase de superposición se realice, es fácilmente reconocible y su verificación lógica.

Los otros dos casos de superposición son la consecuencia de un problema óptico.

Cuando los rayos luminosos proyectan en la retina las imágenes de un objeto, aún cuando esta operación sea extraordinariamente breve, no desaparecen al mismo tiempo que los rayos luminosos dejan de incidir en ella, sino que por una especie de inercia de la retina, persisten aproximadamente la décima parte de un segundo. Estas imágenes se llaman: imágenes occidentales positivas.

Si se tiene un segmento de recta A B, la vista necesita recorrerlo desde A a B para verlo; este recorrido lo hace a una velocidad uniforme, y no lo termina exactamente en B, sino que por virtud del impulso de que está dotado, llega más allá del extremo B, hasta un punto X, el largo de este desplazamiento fuera de los límites del segmento, está en razón directa con la longitud del mismo. Pero en el espacio vacío que media entre B y X, durante el tiempo en que es recorrido, en la retina persiste la imagen del segmento, con lo cual se produce la sensación de que el segmento estuviera animado por un movimiento, que se desarrolla en la dirección en que la vista lo recorrió (1), (para el caso de una curva, la dirección del desplazamiento está dada por una recta tangente a su extremo).

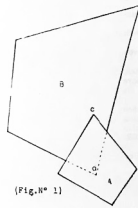
Superposición parcial, es cuando un polígono está contenido en parte por otro, no pudiendo tener más de un lado que sea la prolongación de otro lado del polígono adyacente. Las combinaciones que se pueden producir en este tipo de superposición son muchas y variadas, pero siempre se verifican por el prolongamiento de sus lados.

Sean dos polígonos adyacentes A y B (Fig. N° 1) con un

(1) Si se indica con L a la longitud del segmento, con T el tiempo que se demora en recorrerlo y con M a la sensación de movimiento, se tendrá:

$$L + T = M$$

De donde el movimiento es la síntesis dialéctica resultante de la suma de dos contrarios espacios temporales.



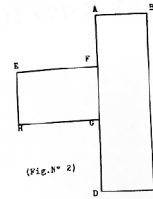
(Fig. N° 1)

ángulo interior común C, sin embargo, visualmente el ángulo C tiene validez únicamente para el polígono A, pues para el polígono B, la vista contraría un ángulo ficticio en D, debido a la formación de imágenes occidentales positivas de ambos lados del polígono B, podría ser también que la dirección de los lados fuera tal que el vértice subyocara a los límites del otro polígono, o fueran paralelos o divergentes, en estos casos, las prolongaciones llegan hasta el lado opuesto del polígono, siempre que las imágenes occidentales positivas persistan el tiempo que dura el recorrido, de lo contrario quedarían a mitad del trayecto dando vagamente la impresión de que se unieran entre sí por medio de un recto.

Superposición por deslizamiento: es cuando un polígono es adyacente de otro a otros, por uno de sus lados, teniendo que ser este menor o igual al del adyacente y coincidente en toda su extensión, los cuadriláteros son el ejemplo físico de este clase de superposición.

Va hacia dicho que un segmento se prolonga en relación directa a su longitud, por consiguiente, en un cuadrilátero, el desplazamiento de sus lados menores, predominará sobre el de los mayores, anulándolos, de donde: un cuadrilátero se desplaza en los sentidos de sus lados mayores, por lo tanto, dados dos cuadriláteros (Fig. N° 2) A B C D y E F G H, seamos que se desplazaron en los sentidos de sus lados A D, B C y E F, H G quedando el paralelogramo A B C D superpuesto al otro sobre los lados EF, HG.

En el caso de otros polígonos, sucede lo mismo que en los casos de superposición parcial; se crean ángulos ficticios.



(Fig. N° 2)

Rhod Rothfuss

WIR BEKAEMPFEN die neo-romantische Reaktion des Surrealismus, welche dem Übergang des expressiven zueinander Beziehung zur traumhaften Vorstellung bildet.

WER BEKAEMPFEN die "verehobere" Intellektualität des Existenzialismus.

WER BEKAEMPFEN in jeder Hinsicht das Bollwerk der an Werte liebenden Kunst.

DIE KUNST, die wir ausüben, ist die Kunst von heute.

Die Nicht-Objektivität der Vereinigten Staaten, welche sich nicht auf dem Gange einer wirklichen Lehre stützen, haben das Komende verfaßlich, indem sie WIR KAMPFEN für die Beweglichkeit der plastischen Gegenstände und der Architektur. In der Dichtung sammeln wir für die Beweglichkeit der geordneten Bilder mittels eines rectorischen Zentrums: Die ER-FUNDENE VERSTELLUNG.

WER FORBIDEN das Aufkommen des Madi als Universalität: des Raum füllend, madi graphisch, ästhetisch, poetisch, madi architektonisch, dies ist unser Plan.

1: "Un aspecto de la superposición" en *Arte Madí 2* (1948), s/p.

En el segundo número de *Arte Madí* editado en octubre de 1948 Rhod Rothfuss publicó "Un aspecto de la superposición" donde trató el problema de las figuras geométricas en el plano desde la mirada de la geometría, la matemática y la óptica.⁷⁴ En 1944 Rothfuss había formado parte del comité editor de *Arturo* y allí había publicado un artículo clave "El marco: un problema de la plástica actual". Allí Rothfuss postulaba cómo el lienzo de forma rectangular hacía alusión a la idea de la pintura como ventana al mundo y llevaba a representar con imágenes el mundo físico. Este artículo fue crucial en las innovaciones plásticas que realizaron los artistas que trabajaron con estas propuestas abstractas. En "Un aspecto de la superposición" Rothfuss explicó las maneras en las que las figuras pueden superponerse, qué implicaba esto en relación sus ángulos y mencionó cómo, quien observa, comprende a las figuras dibujadas. Incluyó dos esquemas de figuras geométricas que ilustraban los ejemplos del texto y ecuaciones para explicar sus ideas. Rothfuss utilizó un lenguaje matemático para abordar

⁷⁴ Rhod Rothfuss, "Un aspecto de la superposición", *Arte Madí 2* (1948).

problemas plásticos apoyándose en las ciencias exactas para desarrollar conceptualmente su propuesta artística dándole un halo de objetividad. Una objetividad que estaba asociada a la autoridad de los varones.

Los siguientes números de la revista *Arte Madí* incluyeron una serie de artículos que, desde otras disciplinas, pensaron al arte de manera científicista. En *Arte Madí* 4 se publicó la “Carta Abierta de H. J. Koellreutter”⁷⁵ sobre la música contemporánea en la cual este compositor expresaba su visión de la música de manera matemática a través de ecuaciones.⁷⁶ *Arte Madí* 7 contenía el artículo “Síntesis y renovación” de Alberto Sartoris⁷⁷ donde se refería a la necesidad de una arquitectura y un urbanismo matemático y racional.⁷⁸ En otro artículo del mismo número de la revista, “Elementos de construcción dramática”, el autor concebía la dramaturgia de manera matemática: “nos queda la suficiente esperanza para esperar que surja la medida no-eucladiana del drama” afirmaba De la Fuente.⁷⁹ Asimismo, en *Arte Madí* 5 el coreógrafo Masami Kuni⁸⁰ teorizaba sobre la danza y sobre cómo abordar el espacio del escenario como si fuese geometría en un plano.⁸¹ Desde disciplinas como la música, el urbanismo, el teatro y la danza estos artículos emplearon conceptos asociados a la ciencia que conectaban la propuesta madí con la ciencia.

⁷⁵ Hans-Joachim Koellreutter nació en 1915 y falleció en 2005, fue un compositor alemán radicado en Brasil. Véase Cristina Rossi, “Vanguardia concreta rioplatense: acerca del arte concreto y la música”, *ICAA Document Project Working Papers* no. 1 (2007): 11.

⁷⁶ Hans-Joachim Koellreutter, “Carta abierta”, *Arte Madí* 4 (1950).

⁷⁷ Alberto Sartoris nació en 1901 y falleció en 1998 fue un arquitecto ítalo-suizo.

⁷⁸ Alberto Sartoris, “Síntesis y renovación” *Arte Madí* 7-8 (1954): 12-13.

⁷⁹ M.G. De La Fuente, “Elementos de construcción dramática”, *Arte Madí* 7-8 (1954): 16-18.

⁸⁰ Masami Kuni, 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.

⁸¹ Masami Kuni, “Evolución en la expresión de la danza”, *Arte Madí* 5 (1951).

NATURALEZA y ESTRUCTURA

La extraordinaria diversidad de formas y colores que contiene la naturaleza, y que han sido suscitados a nuestros sentidos por su pequeñez, se nos revela ahora por medio de la microfotografía.

Los cortes histológicos de animales, vegetales o minerales son examinados, después de un delicado trabajo preparatorio en finas láminas por transparencia.

El arte decorativo y la industria textil, han tomado partido de este mundo abundante, fantástico e invisible a primera vista. Es un prístino más que hace la naturaleza para los que se inspiran en ella, la imitan o la crean.

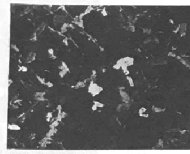
En las microfotografías que ilustran esta página hay una alusión directa a los artistas abstractos que ya no lo son tanto, en cuanto la naturaleza los ha superado. —

Una geometría amorfa, una música o un automatismo lírico o un ritmo dado, pero que parten de totalidades que encontramos en la fauna y la flora. — La manifestación abstracta o concreta de un objeto o nuevo cuadro puede tener erróneamente algunos de esos elementos, no obstante no partir de ellos.

Aunque esto no sea ningún recurso de la naturaleza para testimoniar lo que es o puede ser un simulacro de invención decimos que una obra más estructurada e inventada no es susceptible de ser comparada o contenida en las formas de la naturaleza, y que la invención, la creación estética es una creación independiente de toda entidad o forma preestablecida.



Microfotografía de cristales de estreptomycin.



Plástico casero de Guri.



Dresdina (producto argentino).



Instantáneas de alto tensión.



Cristalización de la caseína.



Microfotografía de cristales de estreptomycin.

2: "Naturaleza y estructura" y detalle de "Microfotografía de cristales de estreptomycin en *Arte Madí* 3 (1949), s/p.

De igual modo, *Arte Madí* incorporó información sobre los desarrollos matemáticos y científicos del momento. En el segundo número de la revista se reseñó un libro llamado *El pensamiento matemático contemporáneo* de Luis Enrique Erro⁸², un astrónomo con sensibilidad para las artes, publicado por primera vez en 1944.⁸³ Destacamos especialmente que *Arte Madí* 3 contenía un artículo sin firma llamado "Naturaleza y Estructura" que trataba sobre la microfotografía de objetos naturales y reproducía imágenes tomadas con este método.⁸⁴ Este artículo establecía un cruce entre lo visual, lo abstracto y el mundo de las ciencias naturales ya que a través de esta técnica se podía apreciar la abstracción existente a nivel micro de la naturaleza. Una de las imágenes publicadas en la revista pertenece a una

⁸² Luis Enrique Erro (1897-1955) fue un astrónomo, político y educador interesado en las artes de nacionalidad mexicana.

⁸³ "El pensamiento matemático contemporáneo", *Arte Madí* 2 (1948).

⁸⁴ "Naturaleza y Estructura", *Arte Madí* 3 (1949).

microfotografía de cristales de estreptomicina. La estreptomicina, el primer antibiótico, fue descubierta en 1943, apenas unos años antes de la publicación de este número de la revista. Es decir, *Arte Madí* incluyó en sus páginas descubrimientos científicos contemporáneos logrando parecer un movimiento de arte científico, apropiándose así de la legitimidad que la ciencia les brindaba.

Hay varios textos de estos grupos donde se sugería que el arte concreto era científico porque seguía un “método”. La idea del método hacía referencia al método científico que es lo que caracteriza a la ciencia de otras formas de construcción de conocimiento. Volviendo a lo planteado por Haraway, la ciencia se caracteriza por ser un ámbito masculino donde los varones construyen saberes “objetivos”.⁸⁵

En el “Manifiesto Madí” se nombraba el método a utilizarse: “Para el madismo, la invención es un “método” interno.”⁸⁶ En 1952 Kosice se expresó sobre este punto en el artículo “Estilo y concepto universalista de madí”

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**.⁸⁷

Kosice formula que el arte madí era un arte del pensamiento, objetivo y racional. Este arte, como nombra la frase final es el rastro visual producto de una operación mental, física y matemática. Este método era conducente a crear un arte objetivo y científico como el que suponía ser el arte concreto. Para Del Gizzo “el invencionismo planteaba un vínculo con la ciencia y la técnica que no se limitaba a la tematización del avance tecnológico o al uso

⁸⁵ Donna Haraway, *Modest-Witness... op. cit*, 42.

⁸⁶ Gyula Kosice, *Teoría sobre el arte* (Buenos Aires: EUDEBA, 1987), 30.

⁸⁷ Gyula Kosice, “Estilo y concepto universalista de madí”, *Arte Madí* 6 (1952).

de vocabulario científico” lo plantea como un “modelo de experimentación” que es al cual se refiere Kosice en este fragmento.⁸⁸

Tomás Maldonado se expresó en relación a un método de manera similar. En un artículo 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.”⁸⁹ Esta cita da cuenta de la centralidad, al menos discursiva, de un método para su propuesta artística y de la pretensión de que este arte científico fuese superior a otras propuestas artísticas de vanguardia. García ha notado que las matemáticas y el método fueron centrales en la producción del artista suizo Max Bill, quien sostenía que “era posible desarrollar un arte de base matemática en el cual dicha sistematización no limitaba la coherencia organizativa a la activación de un mecanismo o procedimiento específico sino que implicaba modos constructivos plurales”.⁹⁰ Desde 1948 Tomás Maldonado fue cercano a Max Bill y desde esas fechas Maldonado lideró la AACI.⁹¹ El énfasis en el método se profundizó en la AACI los siguientes años. Para García son incluso “las ciencias duras y las problemáticas epistemológicas de las matemáticas las que daban cohesión al arte concreto” en la década de 1950.⁹² Tanto Kosice como Maldonado, líderes de Madí y la AACI respectivamente, dieron cuenta de que sus propuestas artísticas eran científicas y por lo tanto objetivas y racionales. Estas ideas encarnan una autoridad masculina desde la concepción de la ciencia moderna del siglo XVII.

La idea 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

⁸⁸ Luciana Del Gizzo, *Volver a la vanguardia...op.cit.*, 110.

⁸⁹ Tomás Maldonado, “Actualidad y porvenir del arte concreto”, en *Escritos preulmianos*, 75.

⁹⁰ María Amalia García, *El arte abstracto...op.cit.*, 140.

⁹¹ *Ibid.*, 124, 145.

⁹² *Ibid.*, 140 y María Amalia García, “La ilusión concreta: un recorrido a través de Nueva Visión. Revista de cultura visual. 1951-1957”, en *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, ed. Mario H. Gradowczyk (Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008), 154.

1947, Lozza se separó de la AACI junto con sus hermanos Rafael Obdulio Lozza y Rembrandt Van Dyck Lozza.⁹³ El joven filósofo Abraham Haber se les unió en el grupo que llamaron Perceptismo. Raúl Lozza editó los siete números de la revista *Perceptismo. Teórico y polémico* entre 1950 y 1953. En *Perceptismo* 3 Lozza publicó un largo artículo llamado “La nueva estructura de la pintura perceptista” con varios diagramas de figuras geométricas. En él indicó 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 radianes⁹⁴

Lozza fue uno de los artistas abstractos que más tozudamente estableció que utilizó un supuesto método para su producción plástica. La revista *Perceptismo* actuó como un espacio para dar a conocer este método. En esta cita se evidencia la importancia de las matemáticas para el llamado método perceptista.

Varios autores han pensado la relación entre ciencia, el “método perceptista” y la obra de Lozza. La historiadora del arte Gabriela Siracusano planteó que es de manera metafórica que Lozza pensó su obra con conceptos científicos como el concepto de estructura o el de campo a partir de teorías científicas novedosas en la época como la teoría de Maxwell.⁹⁵ Similarmente, el historiador Alejandro Crispiani notó que esta relación entre ciencia y la obra de Lozza se mantiene solamente en la dimensión de la metáfora ya que Lozza “por alguna razón corta los puentes con lo científico sin que pueda

⁹³ En un texto de 1994 Lozza comentó que la ruptura se dio en 1946, véase Raúl Lozza, *Toda una historia en un trozo de vida: veinte cartas de un pintor (Raúl Lozza) a un escritor (León Benarós)* (Raúl Lozza: Buenos Aires, 2005), 37.

⁹⁴ Raúl Lozza, “La nueva estructura de la pintura perceptista”, *Perceptismo. Teórico y polémico* 3 (1951), 3.

⁹⁵ Gabriela Siracusano, “En búsqueda del paradigma oculto”...*op.cit.*, 363-364. Véase también Gabriela Siracusano “Las artes plásticas” y Gabriela Siracusano “Punto y línea”.

corroborarse la verdadera magnitud de su parentesco”.⁹⁶ Sobre esta imposibilidad de corroborar el método perceptista ha escrito también el historiador del arte Gabriel Pérez-Barreiro quién notó que el aspecto matemático del método perceptista no parecería existir.⁹⁷ En nuestro caso nos interesa como Lozza –más allá de la existencia o no de un método corroborable que se haya utilizado para la producción de su obra– necesitó utilizar discursivamente la idea de un método para legitimar su producción plástica. Es decir, necesitó valerse de un discurso asociado a la ciencia para hacerse de la autoridad que ésta le brindaba.

Estos artistas varones construyeron un discurso sobre el arte que producían como científico y racional en los textos teóricos que ellos mismos escribieron y publicaron en las numerosas revistas que editaron. Lo construyeron diciendo que el período era científico, se alinearon a eso alejándose de lo expresivo, acudieron a la matemática, la geometría y a la publicación de novedades científicas dándole espacio a artistas de otras artes a pensar cómo la ciencia interactuaba con su disciplina y describieron un método científico y racional para la producción de sus obras. Este énfasis en la ciencia si bien a simple vista podría parecer neutral en términos de género se encuentra asociado a una racionalidad y objetividad de la ciencia que históricamente estuvo basada en la figura del varón cis como único sujeto posible de encarnar lo científico. Al inscribir su movimiento como científico estos artistas se hicieron de la legitimidad que la ciencia les confería.

⁹⁶ Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar...op.cit.*, 154.

⁹⁷ Gabriel Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde”...*op.cit.*, 265-275.

2. Obras que rodearan al “hombre nuevo”

En varios de los textos programáticos de los artistas invencionistas aparecen referencias a un llamado “hombre nuevo”. Podemos relacionar el uso de esta figura al hombre nuevo del socialismo soviético. León Trotsky había pensado esta figura como el ideal de persona que viviría en la nueva sociedad soviética y que precisaría de un nuevo arte.⁹⁸ La relación entre los artistas abstractos argentinos, el constructivismo ruso, la teoría marxista y la militancia política ha sido abordada en varios trabajos.⁹⁹ Esta sección de la tesis pretende atender específicamente a la figura del “hombre nuevo” en el discurso de la abstracción en Buenos Aires entre 1944 y 1954. Mediante esta figura los artistas de la abstracción local retomaron discusiones del constructivismo ruso imaginando a los varones como destinatarios ideales de sus obras de arte que confiaban tendrían un efecto transformador en la sociedad.

Ya desde las páginas de la revista *Arturo* es visible la presencia de vocablos de la teoría marxista. Aparecen en el artículo inaugural de Carmelo Arden Quin “el arte, superestructura ideológica, nace y se desarrolla en base a los movimientos económicos de la sociedad. Esa es la revelación que sobre el arte hace el materialismo histórico”¹⁰⁰ escribió de manera tajante y aceptando la ortodoxa lectura sobre el arte como espejo de la realidad económica de la sociedad que lo produce. De igual modo en la revista *Arte Concreto-Invención* la retirada de tapa contiene el apartado “Nuestra militancia” donde la AACI establecía su solidaridad con la Unión Soviética.¹⁰¹

⁹⁸ Leon Trotsky, *Literature and revolution*, Trad. Rose Strunsky (Nueva York: Russell and Russell, 1957), ebook.

⁹⁹ Véase María Amalia García, *El arte abstracto*; Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar el mundo*; Julia Risler, “Marx según Maldonado en la época heroica”, en *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, ed. Mario H. Gradowczyk (Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008); Ana Longoni y Daniela Lucena, “De cómo el júbilo” y Daniela Lucena en *Contaminación artística*.

¹⁰⁰ Carmelo Arden Quin, “Son las condiciones”.

¹⁰¹ Asociación Arte Concreto-Invención, “Nuestra militancia”, *Arte Concreto-Invención* 1, (1946), 2.

Es más, Tomás Maldonado en el artículo “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno” escribió que “(los artistas concretos) munidos del materialismo dialéctico que es la filosofía viva de Marx, Engels, Lenin y Stalin, que confirmaba y confirma nuestras búsquedas, llegamos a formular una estética materialista o concreta”,¹⁰² no dejando lugar a duda que las ideas de corte marxista fueron una parte importante del arsenal teórico de este movimiento, al menos en sus primeros años.¹⁰³

La figura del “hombre nuevo” funcionaba como el destinatario ideal de las obras abstractas que producían los artistas invencionistas. En el “Manifiesto invencionista” firmado por los participantes de la AACI, aparecía la idea de que debía existir un nuevo arte porque se estaba creando un “hombre nuevo”. El manifiesto lee “las antiguas fantasmagorias ya no satisfacen las exigencias estéticas del hombre nuevo, formado en una realidad que ha exigido de él su presencia total, sin reservas”¹⁰⁴. Las “antiguas fantasmagorias” a las que refiere el “Manifiesto invencionista” serían el arte representativo con el cual la AACI rompía al producir obras que no representasen el mundo físico. Crispiani ha señalado que los objetos producidos por estos artistas no parecen a simple vista revolucionarios, “de ahí que el conocimiento de estos objetos sea inseparable del discurso que los acompañó”.¹⁰⁵ Según la cita del “Manifiesto invencionista” había un nuevo mundo conformándose al cual le correspondía un nuevo hombre quien a su vez requería de nuevos objetos que lo rodearan. Se deduce que el arte que la AACI habría de producir sí iba a satisfacer las necesidades de este destinatario ideal, el “hombre nuevo”.

Al referirse a un arte conformado por objetos que transformasen la realidad y fuesen acorde al mundo del “hombre nuevo” los artistas invencionistas

¹⁰² Tomás Maldonado citado en Julia Risler, “Marx según Maldonado en la época heroica”, 72.

¹⁰³ María Amalia García, *El arte abstracto...op.cit.*, 140.

¹⁰⁴ Tomás Maldonado, “Manifiesto invencionista”, en *Escritos preulmianos*, 39.

¹⁰⁵ Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar...op.cit.*, 26.

estaban retomando una discusión proveniente del constructivismo ruso sobre el poder transformador de los objetos. García citando a Kiaer ha notado que el crítico Boris Arvatov “insistía en el potencial transformador de la vida cotidiana y otorgaba al objeto de uso un rol clave como agente activo en la cultura socialista”¹⁰⁶. Arvatov fue un crítico e historiador del arte ruso activo en la década de 1920 estuvo vinculado al constructivismo y promovió que los artistas plásticos se volcaran a la producción de objetos industriales.¹⁰⁷ Se enfocó en pensar la relación entre tecnología y objetos cotidianos producidos de manera industrial desde una perspectiva marxista.¹⁰⁸ En especial, Arvatov consideró que los objetos que rodeaban a las personas en su cotidianidad podían ser un locus de toma de conciencia y una herramienta clave para la transformación en la sociedad sin clases de la incipiente U.R.S.S.¹⁰⁹

Esta idea del poder de los objetos hizo eco en los artistas invencionistas.¹¹⁰ Simón Contreras en “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta” propuso que el objetivo de la AACI debía ser “la creación de nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia”¹¹¹ considerando los aspectos teorizados por Arvatov para el contexto local. Los artistas de la AACI tomaron de los artistas constructivistas rusos su confianza en el potencial transformador de los objetos artísticos e imaginaron que los objetos que produjeran tendrían también ese efecto en la sociedad.

¹⁰⁶ María Amalia García, *El arte abstracto...op.cit.*, 63.

¹⁰⁷ Christina Kaier, “Boris Arvatov’s Socialist Objects”, *October* 81 (1997): 105-106.

¹⁰⁸ Boris Arvatov y Christina Kaier, “Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)”, *October* 81 (1997): 119-128.

¹⁰⁹ Christina Kaier, “Boris Arvatov’s Socialist”...*op.cit.*, 109, 114.

¹¹⁰ De hecho, en una entrevista realizada en el 2003, Tomás Maldonado mencionó que Arvatov era uno de los artistas rusos con los cuales simpatizaba en los años 40, véase “Mesa redonda. Conversación de Tomás Maldonado con Gustavo Bruzzone, Rafael Cippolini, Mario H. Gradowczyk, Mario Presas y Pablo Siquer”, en *Tomás Maldonado, un moderno en acción: ensayos sobre su obra*, ed. Mario H. Gradowczyk (Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008), 32.

¹¹¹ Simón Contreras (Juan Carlos Lamadrid), “Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta”, *Arte Concreto-Invención* 1 (1946), 4.

Esta confianza teórica en que las obras abstractas transformaran la sociedad no se tradujo con el mismo entusiasmo en las filas del Partido Comunista Argentino. Según Crispiani, “la invención para los artistas concretos era una forma de praxis revolucionaria”¹¹² pero aún así el Partido Comunista Argentino no tomó a estos artistas ni a sus propuestas artísticas bajo su manto. Tras tres años en sus filas, Tomás Maldonado fue expulsado en 1948 nunca habiéndose reproducido imágenes de arte abstracto producidas por Maldonado en el periódico *Orientación*, órgano oficial del partido.¹¹³

Es importante tener presente que la utopía de una sociedad sin clases era aún un horizonte posible para los artistas de esta generación. Existían en ese momento varios territorios organizados bajo el socialismo y se sucederían en las siguientes décadas experiencias revolucionarias adicionales. De hecho en el primer número de la revista *Arte Concreto-Invención* en el artículo “Los artistas concretos, el “realismo” y la realidad” Maldonado fue explícito con que el hombre nuevo en el que estaban pensando era un hombre en una sociedad socialista, “el arte concreto será el arte socialista del futuro (...) El arte concreto es el único arte realista, humanista y revolucionario” escribió.¹¹⁴ El “hombre nuevo” entonces era el hombre socialista parte de una nueva sociedad sin clases. La figura del “hombre nuevo” además de tener de una fuerte impronta marxista nota la aparente neutralidad en términos de género de la figura del “hombre” cuando explícitamente es el masculino.

La figura del “hombre” tiene un género que es el masculino; como sintetiza el investigador de masculinidades Ariel Sánchez, “la masculinidad ha sido

¹¹² Alejandro Crispiani, “Frutos de la invención”, en *Tomás Maldonado, un moderno en acción: ensayos sobre su obra*, ed. Mario H. Gradowczyk (Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008), 52.

¹¹³ Ana Longoni y Daniela Lucena, “De cómo el júbilo”...*op.cit.*, 120.

¹¹⁴ Tomás Maldonado, “Los artistas concretos el “Realismo” y la Realidad”, en *Escritos preulmianos*, 50.

asociada históricamente a la figura del “Hombre”, en tanto representante universal de los seres humanos y, al mismo tiempo, a los sujetos “nacidos con pene”.¹¹⁵ Tanto en la figura del “hombre nuevo” como en el concepto de “ciencia”, los cuerpos de los varones cis aparecen invisibles, como neutrales, no aparecen marcados por el género.

Es curioso pensar que las obras de arte producidas por les artistas invencionistas tenían, entre otros destinos, el hogar doméstico. Eran objetos que formarían parte de la vida cotidiana de quienes los comprasen tal como aquellos sobre los que había teorizado Arvatov.¹¹⁶ El entorno doméstico era un espacio habitado primordialmente por mujeres y este hecho no fue olvidado ni por los constructivistas rusos ni por quienes trabajaron en la Bauhaus. Podemos mencionar los vestidos producidos por su trabajo en el diseño textil de Lyubov Popova o el tocador con espejos de Marcel Breuer para mencionar algunos ejemplos de artistas que diseñaron industrialmente considerando el género de quien conviviría con los objetos.¹¹⁷

Sin embargo los artistas argentinos no se adentraron en pensar el problema del entorno en relación al género de quien se relacionaría con las obras. Este hecho llama la atención ya que fueron artistas que se han destacado por su amplia producción teórica. En 1949 Maldonado publicó un texto que refiere al diseño industrial y al ambiente que estos objetos habitarán. Su nuevo objetivo era “inventar formas que pued(a)n ser disfrutadas por todos los hombres”.¹¹⁸ Por lo tanto, los artistas invencionistas solo consideraron en sus textos teóricos el problema del entorno en el destino de su producción

¹¹⁵ Ariel Sanchez, “La singularidad de los rostros: interrogaciones sobre masculinidad y nación en un ensayo fotográfico de Juan Travnik”, en *Cuerpos Minados. Masculinidades en Argentina*, comps. José Javier Maristany y Jorge Luis Peralta (La Plata, EDULP, 2017), 179.

¹¹⁶ Arvatov habla de objetos cotidianos en contraposición a aquellos que se encuentran en el ámbito productivo como la fábrica.

¹¹⁷ Edit Tóth, “Breuer’s Furniture, Moholy-Nagy’s Photographic Paradigm, and Complex Gender Expressivity at the Haus am Horn”, *Grey Room* 50 (2013): 90-111.

¹¹⁸ Tomás Maldonado, “Diseño industrial y sociedad”, en *Escritos preulmianos*, 63-65.

plástica de manera general sin tener en cuenta la dimensión de género en el mismo o dieron por sentado que sería para varones.

En suma, los artistas invencionistas, especialmente quienes formaron parte de la AACI, tomaron la figura del “hombre nuevo” de la teoría soviética y la incorporaron a la teorización de su análisis social y del arte que produjeron. Consideraron la figura del “hombre nuevo” como el destinatario ideal de su producción plástica. Confiaban en que los objetos que producían transformarían a quienes los rodeaban como había reflexionado Arvatov. De esta manera retomaron discusiones que se habían dado en el constructivismo ruso décadas antes. La figura del “hombre nuevo”, que usualmente consideramos neutral, refiere a los varones. Los artistas invencionistas no consideraron el problema del entorno que deriva de pensar esta figura en relación a las mujeres, quienes mayormente habitaban espacios domésticos. En cambio discutieron de manera general el destino ideal de sus obras. Los artistas abstractos en Buenos Aires en este período teorizaron sobre la abstracción utilizando otros conceptos que también aparentaban neutralidad.

3. Obras sexualmente neutras y puras

El discurso del arte abstracto planteado tanto por el grupo inicial de *Arturo* como por los grupos que se desprendieron de él teorizó sobre un arte sexualmente neutro y un arte “puro”. Tal como hemos analizado con el concepto de ciencia y en la figura del hombre nuevo, la neutralidad sexual y la pureza son conceptos generizados que inscribieron discursivamente al arte abstracto como masculino. Estas ideas de neutralidad sexual y de pureza estaban estrechamente relacionadas con la visión de los géneros que tenía este grupo de artistas. Ideas que en parte retomaron de los textos de la abstracción de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX.

Uno de los primeros libros publicados que hicieron mención a los artistas que trabajaron la abstracción en Argentina fue *Literatura de vanguardia*. Allí se mencionaba que el arte debía ser neutro y puro. El joven autor, Juan Jacobo Bajarlía, era amigo de Edgar Bayley quien fuera parte del comité editor de *Arturo* y teórico del invencionismo. En *Literatura de vanguardia* Bajarlía realizó una descripción de la obra que estos artistas estipulaban crear:

Los expositores de Peuser no desmayaron. Continuaron sus investigaciones y establecieron nuevos principios. 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.¹¹⁹

Como ha marcado García sobre este fragmento “la caracterización de “obras sexuadas” como la lucha contra las connotaciones físicas y de la curva permiten releer las ideas concretistas, aparentemente “puras” y sin género, a la luz del canon enunciativo de la masculinidad occidental”.¹²⁰ Bajarlía planteaba que los artistas “arremetieron” contra la “curva”.¹²¹ Utilizó el verbo “arremeter”, asociado con un fuerte ímpetu, para establecer que el elemento de la construcción visual de la obra de los artistas abstractos debía ser la línea recta.

Según Bajarlía realizar algún tipo de referencia que haga pensar a quien mira la obra en la idea de hombre o mujer era contraproducente a esa búsqueda de pureza. Bajarlía llamó a esto el “concepto puro”. No se refiere a la idea de cuerpos humanos en sí, si por ejemplo algunas líneas o colores hacen alusión a un rostro humano, se refiere explícitamente a que las líneas

¹¹⁹ Juan Jacobo Bajarlía en María Amalia García “Lidy Prati”...*op.cit.*, 96.

¹²⁰ María Amalia García “Lidy Prati”...*op.cit.*, 96.

¹²¹ *Ibidem*.

del plano sugieran cuerpos sexuados. El “concepto puro” sería una obra formada por líneas rectas que, según lo que indicó Bajarlía, sería asexual y neutral en términos de género. Como ya hemos visto, detrás de la idea de neutralidad se suelen esconder el varón cis y la autoridad masculina. Siguiendo a ese fragmento, Bajarlía escribió: “La línea curva, aunque más sensual (o por esa misma razón) –dice Raúl Lozza– es estéticamente lo menos bello y realista que existe”.¹²² Sensualidad, la línea curva y lo feo aparecen relacionados naturalmente en esta cita de Lozza. La belleza estaba entonces en la masculina línea recta.

Estas ideas sobre el género en la abstracción ya parecían en los textos de los artistas abstractos europeos. El holandés Theo Van Doesburg, líder de De Stijl 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.”¹²³ 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.

Por su parte el artista francés Michel Seuphor, uno de los líderes de Cercle et Carré, movimiento de arte abstracto que conformó en 1929 en París junto con el artista uruguayo Joaquín Torres García en su texto “En defensa de la arquitectura” planteó que

dos nociones generales crean toda la naturaleza: lo bello y lo verdadero (...)
Todo hombre está igualmente atraído a estas dos nociones del mundo: por

¹²² Raúl Lozza citado por Juan Jacobo Bajarlía, *Literatura de vanguardia* (Buenos Aires: Araujo, 1946), 175.

¹²³ Tomás Maldonado, “Actualidad y porvenir del Arte”...*op.cit.*, 75.

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.¹²⁴

Seuphor utilizó un lenguaje altamente sexuado en esta cita para conceptualizar sus ideas sobre el arte abstracto. Faxedas ha identificado que el discurso de Seuphor “favorecía las dimensiones espirituales, mentales e intelectuales de la existencia que se corresponden a lo masculino en detrimento de las dimensiones materiales, naturales o sensuales de la existencia, es decir, lo femenino”.¹²⁵ En esta misma línea se expresó Piet Mondrian, artista holandés, cofundador de De Stijl junto a Theo van Doesburg

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).¹²⁶

En ambas citas se asocia lo bello, lo racional y lo cultural a lo masculino. Según Faxedas, la visión de Seuphor de que se debía depurar el “elemento trágico” –relacionado al cuerpo femenino– llevó a los artistas de Cercle et Carré a apoyar una abstracción pura. Es decir, una abstracción que en su concepción estaba asociada a los varones. Los planteos en contra de la curva y lo femenino que desarrolló Bajarlía se encontraban entonces en plena sintonía con estos escritos de Seuphor y Mondrian.

¹²⁴ M. Lluïsa Faxedas, “Women Artists”...*op.cit.*, 40.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ M. Luisa Faxedas, “Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción”, *Brac: Barcelona, Research, Art, Creation* 1 (2013): 34. Traducción mía.

Encontramos referencias a este proceso de depuración de lo femenino en los escritos de los artistas de arte abstracto en Buenos Aires. En *Arturo*, Carmelo Arden Quin escribió:

El automatismo no dió (sic) nunca una criatura viva. Ha dado fetos. 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).¹²⁷

Para Arden Quin el arte requería de un “frío” proceso racional, científico y matemático para “depurarlo” de toda imagen naturalista. Este proceso de depuración diferenciaba a la “invención” del resto del arte, especialmente del automatismo surrealista. Por un lado esta cita refuerza la asociación que Arden Quin desea realizar entre ciencia y arte abstracto y por otro menciona el proceso artístico tal como lo planteó Seuphor en el que se apuntaba a eliminar lo femenino.

Kosice, al describir al arte madí refirió a un proceso similar al postulado por Seuphor. En *Arte Madí 4 Kosice* explicitó:

Un proceso imaginativo, cerebral
un ordenamiento científico y realista,
una presencia estética sin demostraciones.¹²⁸

¹²⁷ Carmelo Arden Quin, “Son las condiciones”,

¹²⁸ Gyula Kosice, “Only a dialectical”, *Arte Madí 4* (1950), 120. Traducción mía.

Estos versos resumen las indicaciones y aspiraciones del movimiento Madí. Nombran una serie de conceptos clave a los cuales se les contraponen otros, por ejemplo, dice “cerebral” en vez de corporal, “científico” en vez de experiencial y “realista” en vez de representativo. Alude de un proceso que ordena de manera científica el arte madí. Realiza un listado de conceptos de lo que Madí es. Son conceptos mediante los cuales Kosice le concedió un halo de legitimidad a su agrupación.

El concepto de pureza también aparece mencionado una y otra vez en las revistas de la vanguardia del arte abstracto en Buenos Aires. Aparecía implícito en la idea de depuración del arte de Seuphor y lo encontramos explícito en el texto de Bajarlía. En *Literatura de vanguardia* escribió:

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. Un arte en el que la realidad fuera inventada por encima de todas las realidades conocidas. Y con esta imposición de pureza, de autonomía estética, casi científica, se amalgamaba una relación dialéctica (...) ¹²⁹

En esta cita la pureza aparece como absolutamente necesaria para el arte abstracto. Se la estimaba como un valor a alcanzar al mismo tiempo que se notaba la necesidad de estos artistas de mantenerse cercanos, al menos discursivamente, a la ciencia. Bajarlía refiere a la pureza como la “autonomía estética” sin influencia de lo figurativo.

El “Manifiesto Madí” también refiere a la pureza de la obra de arte abstracto en el sentido de utilizar únicamente los elementos propios de cada disciplina:

¹²⁹ Juan Jacobo Bajarlía, *Literatura de vanguardia...op.cit.*, 160.

CON LO CONCRETO- (...) se inicia el gran período del Arte No Figurativo, donde el artista, sirviéndose del elemento y su respectivo continuo, crea la obra en toda su pureza, sin hibridaciones y objetos extraños a su esencia.¹³⁰

Esta concepción de pureza se encuentra presente en esta cita del “Manifiesto Madí”.¹³¹ Encontramos numerosas menciones a la pureza a lo largo de los ocho números de la revista *Arte Madí*. En su segundo número, el artículo “Concepto de CREACION é invención madí” firmado por la “Redacción” cierra con una mención a la pureza:

La revista “Arte Madí” (...) documenta la identidad plástica y conceptual de nuestra época y su permanencia corresponde más que nada a su potencial de invención y creación puros.¹³²

A su vez, Tomás Maldonado publicó en la revista *Nueva Visión* 2-3 el artículo “Vordemberge - Gildewart y el tema de la pureza” en el cual definía la pureza como

la exacta coherencia entre los propósitos inventivos de una obra y los medios elegidos para su objetivación, o sea, entre la función y la forma, toda obra verdaderamente lograda sería, por lo tanto, pura.¹³³

La pureza aquí se refiere al arte sin elementos extra-artísticos. Según Del Gizzo “el ideal de pureza, esto es, de autonomía, se colocó en estas reflexiones” del invencionismo. Es claro por estas tres menciones que la pureza era un concepto que estos artistas tuvieron la intención de incluir en los textos teóricos en los que difundieron sus ideas. Lejos de ser neutral, la idea de pureza apuntaba a la eliminación de lo figurativo y lo extra artístico que conceptualizaron como femenino tal como lo hizo la vanguardia europea de principios de siglo.

¹³⁰ Gyula Kosice, “...Del manifiesto de la Escuela”, *Arte Madí* 1 (1947).

¹³¹ Luciana Del Gizzo, *Volver a la vanguardia...op.cit.*, 89.

¹³² Gyula Kosice, “Concepto de creación e invención madí”, *Arte Madí* 2 (1948).

¹³³ Tomás Maldonado, “Vordemberge - Gildewart y el tema de la pureza”, en *Escritos preulmianos*, 84.

Una instancia en la cual fue explícito que el género en el discurso aparentemente neutral del arte abstracto argentino era el masculino fue en un poema de Edgar Bayley publicado en la revista *Arturo*. Edgar Bayley era poeta, una figura teórica central del invencionismo en sus primeros años y el hermano mayor de Tomás Maldonado. Realizó experimentaciones poéticas dentro del invencionismo. Sobre esta producción Ornella Barisone señaló que “el invencionismo ocupó un lugar opaco en la historia de la poesía argentina”¹³⁴ Su investigación y la realizada por Del Gizzo indagaron particularmente en la escritura poética de Bayley de este período y analizaron sus poemas publicados en *Arturo*. Del Gizzo ha propuesto que una de las estrategias del invencionismo fue la pérdida de sentido en la escritura. De esta manera la producción de estos poetas consiguió escapar a los discursos dominantes de la época.¹³⁵ Sin embargo, sostiene que en algunos versos de la poesía invencionista algún destello de sentido aparecía.¹³⁶ Analizaremos un fragmento de un poema de Bayley donde efectivamente aparece el sentido.

Como parte del comité editor de *Arturo*, Bayley publicó un texto teórico y tres poemas: “Estreno Escurre”, “Primer Poema de Ción” y “Segundo Poema de Ción”. Atendemos a este último poema, debajo del cual apareció reproducida una viñeta de Lidy Prati. Fechado en marzo de 1944, en “Segundo Poema de Ción” Edgar Bayley escribió:

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
EYACULACIÓN [...] ¹³⁷

¹³⁴ Ornella Barisone, *Experimentos poéticos opacos...op.cit.*, 106.

¹³⁵ Luciana Del Gizzo, *Volver a la vanguardia...op.cit.*, 36.

¹³⁶ *Ibid.*, 94.

¹³⁷ Edgar Bayley, “Segundo poema de Ción”, *Arturo* (1944).

Esta cita reviste de particular importancia para este trabajo ya que conecta las ideas de belleza, de arte y el fluido sexual de un varón cis de manera explícita en la primera publicación teórica sobre la abstracción en Argentina. Este poema de Bayley y en particular estos versos han llamado la atención de varias autoras que han trabajado el invencionismo. Sin embargo no han sido analizados detenidamente ni advertido en su dimensión de género.

En el 2003, la historiadora del arte Adriana Lauria mencionó este poema en su texto publicado en el catálogo de la exhibición *Arte abstracto argentino*.¹³⁸ Aún cuando en *Arturo* el título del poema lee “Segundo poema en Ción”, Lauria lo volvió a titular bajo “Eyaculación”. Esta autora no analizó el poema o alguno de sus versos como tampoco señaló el cambio de título que realizó. Solamente utilizó algunos de los versos finales del poema como una cita al final del ensayo sin brindar una explicación para esta decisión.

Por su parte, Barisone destacó algunos aspectos formales como la repetición de letras y el uso de mayúsculas en este poema. La palabra “eyaculación” aparece en mayúsculas por lo que la misma se destacaría a primera vista de la página de la revista.¹³⁹ Barisone relacionó estos recursos a la poética de Oliverio Girondo. No obstante, no explicitó si los aspectos de la producción de este escritor que se relacionarían con Bayley son formales en tanto el uso de mayúsculas o temáticos. Girondo se refirió a la sexualidad masculina y también utilizó el verbo eyacular en su poema de 1920 “Exvoto: A las chicas de flores”.¹⁴⁰

En cambio Del Gizzo ha propuesto un análisis de los versos aquí citados de “Segundo poema en Ción”. Estimó que la idea de eyaculación es

¹³⁸ Adriana Lauria, “Arte abstracto en la Argentina. Intermitencia e instauración”, en *Arte Abstracto Argentino*, ed. Marcelo Pacheco (Buenos Aires: PROA, 2003), 47.

¹³⁹ Ornella Barisone, *Experimentos poéticos opacos...op.cit.*, 122.

¹⁴⁰ Oliverio Girondo, “Exvoto”, en *Obras completas* (Buenos Aires: Losada, 1968), 47.

contradictoria con los planteos del arte concreto. Este arte plantearía que es “fundamental la planificación racional de la obra” y que lo que Bayley “procura resaltar es la naturaleza inevitablemente orgánica del arte”.¹⁴¹ Resaltamos que la propuesta estética en *Arturo* fue más ecléctica de lo que luego fueron las producciones de los artistas que produjeron la revista; el énfasis en *Arturo* no estuvo únicamente orientado a la racionalidad del arte.¹⁴² No hay contradicción alguna en esta frase como había planteado Del Gizzo. La racionalidad no es opuesta a la eyaculación. De manera opuesta, la eyaculación y la racionalidad son ambas potestad de los cuerpos de los varones cis. De las tres autoras que han mencionado estos versos en sus trabajos ninguna lo asocia a los cuerpos de los varones cis, a su idea del artista y del arte o a la concepción de belleza de Bayley. Nos parece productivo leer con perspectiva de género este poema para poder comprender que en el discurso del invencionismo los autores tenían en mente un autor varón cis.

Consideramos que en estos versos de Bayley se revela que los artistas invencionistas pensaban tanto a los productores como a los receptores de las obras que produjeron como varones cis. Como ya hemos notado, la palabra eyaculación aparece en mayúsculas, tiene su propio verso solo para ella y se encuentra justo en el centro de la página, resaltando del resto del poema. “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 / EYACULACIÓN”.¹⁴³ Estos versos refieren a la producción plástica que proponían quienes hicieron *Arturo*. Bayley vinculó la belleza en la pintura con la eyaculación. Se entiende que tiene en mente a un artista varón como productor de esa pintura y a su vez que tiene en mente un público masculino tanto para su poema como para la producción plástica invencionista. Estos versos establecen que el autor del bello cuadro es un artista que es un varón

¹⁴¹ Luciana Del Gizzo, *Volver a la vanguardia...op.cit.*, 94.

¹⁴² María Amalia García, “La revista Arturo” ...*op.cit.*, 10.

¹⁴³ Edgar Bayley, “Segundo poema de Ción”.

cis. En “Segundo poema en Ción” el artista (varón cis) pinta la obra mediante un pincel (el pene del artista varón cis) haciendo entonces a la pintura una huella del semen del artista (varón cis). Estos versos dan cuenta que la vanguardia invencionista naturalizó la idea del artista como un varón cis. No hubo neutralidad en el discurso del arte abstracto de este período debido a que estos artistas tenían en mente a productores y receptores varones para sus obras.

Es curioso que contemporáneamente a la publicación de este poema de Bayley se dio en E.E.U.U. una lectura de la obra del pintor estadounidense Jackson Pollock¹⁴⁴ en la cual 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 realizadss. Consideraba que la pintura capturaba parte de la potencia masculina de Pollock en forma de eyaculación que yacía plasmada en la obra.¹⁴⁵ 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.¹⁴⁶

No solo la obra de Pollock fue masculinizada de esta manera sino que a Pollock mismo repetidamente se lo describió como un hombre viril y marginal, era un “rebelde, el alma torturada, el alcohólico u hombre que bebía demasiado, (...) que dependía de las mujeres que lo rodeaban”.¹⁴⁷ En ese entonces el influyente crítico estadounidense Clement Greenberg argumentaba que Jackson Pollock era “más interesante que Dubuffet”¹⁴⁸

¹⁴⁴ Jackson Pollock (1912-1956) fue artista estadounidense referente del expresionismo abstracto.

¹⁴⁵ Andrew Perchuk, “Pollock and Postwar Masculinity”, en *The masculine masquerade: masculinity and representation*, eds. Andrew Perchuk y Helaine Posner (Cambridge: MIT Press: 1995), 37.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 32.

¹⁴⁷ *Ibid.*, 31.

¹⁴⁸ Jean Dubuffet, pintor francés, nació en 1901, falleció en 1985.

porque era más rudo, violento y brutal”.¹⁴⁹ En palabras del historiador Serge Guilbault, la “brutalidad, la crudeza, la virilidad, –todos eran elementos esenciales (...) lo que necesitaba el mundo occidental era un arte poderoso y vigoroso”¹⁵⁰. Guilbaut notó que en la posguerra norteamericana, desde Nueva York, se estaba construyendo discursivamente el arte del expresionismo abstracto como viril.¹⁵¹ Si bien los contextos de producción de Pollock y Bayley fueron distintos como también lo fue el tipo de abstracción que tenían en mente, discursivamente en ambos se conectó la pintura con el cuerpo del varón cis. Bayley en “Segundo Poema de Ción” colocó en el centro de la producción plástica al cuerpo del artista varón cis. Ubicó a este incipiente movimiento artístico como viril, de modo que no pueda ser catalogado como femenino, otorgándole así mayor legitimidad.

El análisis de este poema de Edgar Bayley da cuenta que los artistas de la escena invencionista consideraban a los varones cis como quienes producirían y observarían la obra producida por su movimiento. De este modo, las ideas sobre crear un arte neutro y puro, producido mediante un método racional como había sido propuesto por Seuphor o Bajarlía deben ser pensadas como estrategias para alejarse de lo femenino y por ende acercarse a lo masculino.

Estos artistas retomaron aspectos de la producción teórica abstracta de artistas europeos como Seuphor, Mondrian y Van Doesburg al construir la teoría sobre su producción. Propusieron que el momento y la sociedad en la que vivían eran científicas y por ende ellos eran parte de ese momento, que generaban un arte como inventores científicos bajo métodos de creación científicos y sin basarse en la intuición o la expresión. La ciencia en la que se anclaron para legitimar sus propuestas plásticas se encuentra construida

¹⁴⁹ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno* (Valencia: Tirant lo Blanch, 2007), 224.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Ibid.*, 217.

históricamente para brindar autoridad a los varones y asociarlos a la objetividad haciéndose de la legitimidad que esta posición les brindaba. Plantearon que su arte sería para el “hombre nuevo”. Retomaron esta figura del constructivismo ruso pero de manera teórica sin considerar el entorno doméstico como un espacio habitado particularmente por mujeres. Discursivamente, intentaron crear un arte neutro, puro y que eliminara cualquier vestigio figurativo ya que lo asociaban a lo femenino. Como notamos en “Segundo poema de Ción” de Edgar Bayley, estos artistas tuvieron en mente a un artista varón cis como productor y receptor de las obras del movimiento.

El género estuvo presente en el discurso del arte abstracto en Buenos Aires desde la segunda mitad de la década de 1940. Este discurso en el cual el aparente método, la ciencia, la neutralidad y la pureza del arte abstracto estaban pensadas como masculinos tuvo consecuencias materiales en las vidas y las trayectorias de los y las artistas que participaron de esta escena.

Capítulo II: Masculinidades en la vanguardia invencionista

Si bien hombres y mujeres participaron de la publicación de la revista *Arturo* y de las agrupaciones que surgieron de ese núcleo, los protagonistas de la escena fueron artistas que eran varones. Por este motivo, este capítulo indaga desde una perspectiva de género específicamente a tres varones artistas: Raúl Lozza, Tomás Maldonado y Gyula Kosice, examinando las construcciones y prácticas de masculinidad presentes en la escena de la vanguardia invencionista.

Hacia mediados de 1940 los realismos eran la tendencia hegemónica en el medio porteño.¹⁵² Las exhibiciones del artista Juan Del Prete, una década atrás en 1933 y 1934 de obra no-figurativa habían sido recibidas con asombro.¹⁵³ Los artistas invencionistas debieron trabajar activamente en la inserción de sus propuestas artísticas en el medio local. Aspectos sociales y no solo artísticos afectaron la construcción de su legitimidad cultural. En este capítulo, la hipótesis que mantenemos postula que los artistas varones de la escena del arte abstracto en Buenos Aires desplegaron una masculinidad hegemónica transnacional asociada a los artistas varones de vanguardia europeos de principios de siglo la cual actuaba superpuesta a la masculinidad hegemónica en Buenos Aires. La hipótesis secundaria que se desprende de esta es que las masculinidades hegemónicas se consolidaron mediante la homosocialidad entre varones de la escena invencionista.

En este capítulo se considera que el género no es una propiedad inherente a los cuerpos sino como propuso De Lauretis el género es “el grupo de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales (...) por la utilización de complejas tecnologías políticas”¹⁵⁴ y se considera que el

¹⁵² María Amalia García, *El arte abstracto... op. cit.*, 39 y Adriana Lauria, “El arte abstracto”... *op. cit.*, 30.

Andrew Perchuk, “Pollock and Postwar Masculinity”... *op. cit.*, 37.

¹⁵³ María Amalia García, *El arte abstracto...op. cit.*, 39.

¹⁵⁴ Teresa De Lauretis, *Technologies of Gender... op. cit.*, 3.

género también es performativo, es decir, los actos que expresan el género constituyen la ilusión de una identidad de género estable como propuso la teórica queer Judith Butler.¹⁵⁵ Los artistas varones aquí analizados se presentaron durante sus vidas como varones y al menos públicamente no demostraron una identidad de género distinta a la masculina por lo que asumimos que se trató de varones cis.

Específicamente, esta tesis entiende la masculinidad como fue definida por Connell “como la configuración de prácticas organizadas en relación a la estructura de las relaciones de género”.¹⁵⁶ Se considera que la incorporación de prácticas de las masculinidades hegemónicas fueron claves para que las propuestas plásticas de estos artistas varones alcanzaran la legitimidad cultural en el medio local. Retomamos a Connell cuando sostuvo que “el consenso cultural, la centralidad discursiva, la institucionalización (...) son aspectos ampliamente documentados de las masculinidades socialmente dominantes”¹⁵⁷. Las masculinidades hegemónicas usualmente juegan roles legitimantes en el ámbito cultural. A su vez, Connell y Messerschmidt a su análisis 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 como en nuestro caso, la escena de la vanguardia invencionista, le añaden una masculinidad hegemónica regional que funciona a nivel nacional o de la cultura del lugar, es decir la masculinidad hegemónica en Buenos Aires hacia 1940 y una masculinidad hegemónica global.

Primero, se considera como una masculinidad hegemónica global el modelo del artista de vanguardia europeo de principios del siglo XX que requería ser teórico, publicar textos, ya sea en manifiestos como también en revistas, ser

¹⁵⁵ Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 2006), xiv.

¹⁵⁶ R.W. Connell y James W. Messerschmidt, "Hegemonic Masculinity"...op.cit., 843.

¹⁵⁷ *Ibid.*, 846.

líder de un grupo, polemizar con enemigos, crear obra que transgrediera los límites del arte y tener un compromiso con el pensamiento de izquierda. Estas prácticas de una masculinidad hegemónica global a su vez se encontraban en sintonía con la masculinidad hegemónica regional. Segundo, se atiende a esta masculinidad hegemónica regional que implicaba ser considerado como un varón cis, étnicamente blanco, habitante de la zona pampeana y culto.¹⁵⁸ Reparamos en las prácticas a través de las cuales Gyula Kosice, Raúl Lozza y Tomás Maldonado pudieron encarnar esta masculinidad hegemónica regional, observando específicamente el rol que la heterosexualidad tuvo esta construcción. Los artistas locales utilizaron prácticas de ambas masculinidades hegemónicas en pos de legitimarse en el medio porteño. Finalmente se advertimos los vínculos sociales de esta escena. La escena invencionista fue un espacio homosocial entre varones lo cual contribuyó a reforzar la masculinidad hegemónica.

1. El modelo del artista de vanguardia europeo

La vanguardia del arte abstracto en Buenos Aires retomó las investigaciones europeas imaginando constituir el siguiente peldaño en la narración del desarrollo del arte abstracto. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial el proyecto parecía completamente posible.¹⁵⁹ No solo continuaron aspectos de las experimentaciones plásticas europeas sino que a su vez se apropiaron de lo que llamamos el modelo del artista de vanguardia europeo. Consideramos que este modelo formaba parte de la “masculinidad hegemónica global” que operó en la escena invencionista. Las prácticas que caracterizaban a este modelo fueron producir obra plástica que transgrediera los límites del arte, escribir y publicar textos teóricos, liderar grupos de

¹⁵⁸ A lo largo de esta tesis se entiende que todo proceso de subjetivación fue un proceso dinámico del cual hemos delimitado esta serie de características del mismo, es decir, para devenir un varón que encarna la masculinidad hegemónica tiene que haber existido una serie de prácticas que fueron cotidianamente reforzadas.

¹⁵⁹ María Amalia García, *El arte abstracto...op.cit.*, 16 y Andrea Giunta, “Adiós a la periferia”... *op. cit.*, 106.

artistas, polemizar con artistas y estar comprometidos con la izquierda. En este sentido, observamos a tres de los artistas principales de la escena del arte abstracto: Gyula Kosice, Tomás Maldonado y Raúl Lozza.

Podemos pensar como “masculinidad hegemónica global” a las ideas que circulaban en Buenos Aires sobre cómo debía actuar un artista de vanguardia europeo. Para Connell y Messerschmidt la “masculinidad hegemónica global” se puede apreciar en los medios internacionales y se construye en espacios transnacionales.¹⁶⁰ Estas prácticas se encontraban en sintonía con las de la masculinidad hegemónica regional, es decir no chocaban con los modos hegemónicos de ser varón en Buenos Aires. Durante al menos la primera mitad del siglo XX, la élite porteña consideró a Europa como el modelo cultural a seguir y por este motivo la masculinidad del artista de vanguardia europeo funcionó como modelo para los artistas invencionistas. 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 los constructivistas rusos, la Bauhaus, De Stijl y de la abstracción con base en París como Cercle et Carré y Art Concret. Estos tres artistas tuvieron en cuenta las prácticas de sus pares europeos al posicionarse como artistas de vanguardia en Buenos Aires en la década de 1940.

El modelo de artista de vanguardia europeo se alzó en base a las ideas en Europa sobre cómo debía ser un artista plástico, ideas relacionadas con el concepto de genio. Los autores Ernst Kris y Otto Kunz en su estudio clásico de las construcciones culturales sobre los artistas indicaron que “nociones estereotipadas fueron relacionadas con su obra y persona (prejuicios que no han perdido nunca por completo su significado y que siguen influyendo en nuestro juicio de lo que es un artista)”.¹⁶¹ Estos prejuicios que mencionaron

¹⁶⁰ R.W. Connell y James W. Messerschmidt, "Hegemonic Masculinity"...*op.cit.*, 849.

¹⁶¹ Ernst Kris y Otto Kunz, *La leyenda del artista* (Madrid: Cátedra, 2010), 23.

se fueron cimentando a través de los escritos de la historia del arte y en especial con su uso del concepto de genio.

Más que hablar meramente de una grandeza creativa, el genio como concepto tiene profundas raíces androcéntricas. Genio 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.¹⁶² En *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* de Vasari el concepto de genio funcionó para distinguir a los grandes artistas del resto.¹⁶³ 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.¹⁶⁴ 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.¹⁶⁵

El concepto de genio se encontró 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”¹⁶⁶ 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.¹⁶⁷ Estos valores continuaron presentes entrado el siglo XX. Del Gizzo consideró que “no puede pensarse la época de la vanguardia sin su antecedente romántico como contracara; romanticismo y vanguardia son las dos fases de un mismo

¹⁶² Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (Londres: Women's Press, 1990), 2-3.

¹⁶³ *Ibid.*, 159.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 2-3.

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, 24, 75.

¹⁶⁷ Griselda Pollock, *Vision and Difference: femininity and the histories of art* (Nueva York: Routledge, 2008), 30.

proceso de autonomización”.¹⁶⁸ Como hemos analizado en el capítulo anterior un género literario privilegiado en la producción escrita de los artistas abstractos argentinos fue el manifiesto. El género del manifiesto emergió con el romanticismo y acarrió los ideales del artista romántico hacia la vanguardia invencionista.

Podemos reparar en Pablo Picasso como referencia de un artista de vanguardia europeo quien fue ampliamente calificado como un genio. Para parte de la academia, su obra pintada en 1907, *Les Femmes d'Alger (O. J.)* ejemplifica gráficamente su genialidad.¹⁶⁹ En *Les Femmes d'Alger* Picasso utilizó la representación de los cuerpos de mujeres como el espacio para la investigación plástica y empleó máscaras y objetos africanos como inspiración. Estos últimos eran objetos capturados por el sistema colonial europeo y funcionaron como un sostén exótico para la invención creativa del arte occidental. En *Les Femmes d'Alger* el único sujeto activo es el varón cis, blanco, europeo que realiza el acto de pintar y el acto de mirar los cuerpos de mujeres.

El discurso de la historia del arte, en especial en su uso del concepto de genio funciona, como definió De Lauretis, como una “compleja tecnología política” que crea al género como un efecto en los cuerpos de los artistas, en sus comportamientos y sus relaciones sociales. El concepto de genio es fundamental en esta construcción del modelo de artista europeo de vanguardia el cual operó como la masculinidad hegemónica global para los artistas abstractos en Buenos Aires.

Raúl Lozza, Gyula Kosice y Tomás Maldonado tomaron como modelo para posicionarse en el medio local las ideas sobre lo que debía hacer y ser un

¹⁶⁸ Luciana Del Gizzo, *Volver a la vanguardia...op.cit.*, 5.

¹⁶⁹ Anna C. Chave, “New Encounters with Les Femmes d'Alger: Gender, Race, and the Origins of Cubism” *Art Bulletin* 76, no. 4 (1994): 601.

artista vanguardista europeo. García caracterizó las figuras de Tomás Maldonado y al artista brasileño Waldemar Cordeiro como

irradiadores de ideas, referentes en las lecturas sobre arte contemporáneo, aglutinadores grupales, polémicos por sus posturas y comprometidos ideológicamente con una causa progresista, a un lado y al otro de la frontera personificaban al artista de vanguardia: eran el van Doesburg¹⁷⁰ sudamericano de posguerra.¹⁷¹

Tomamos esta descripción de García de cómo debía ser un artista de vanguardia europeo para entender el modelo al que refirieron los artistas locales. Teniendo presentes tanto a los artistas de vanguardia europeos y sus prácticas como a Van Doesburg, los artistas locales intentaron ser teóricos, publicar textos, liderar grupos, polemizar con sus enemigos, crear obra que transgrediera los límites del arte y tener una postura alineada a la izquierda. Kosice, Lozza y Maldonado al irrumpir en el medio porteño hicieron uso de estas construcciones del artista varón de vanguardia europeo y, junto con las prácticas de la masculinidad hegemónica regional, se posicionaron como vanguardistas logrando legitimidad cultural.

Según el modelo de artista de vanguardia europeo los artistas de vanguardia debían crear obra que transgrediera los límites del arte. Lozza, Maldonado y Kosice junto a quienes participaron en los grupos AACI, Madí y Perceptismo crearon obra abstracta no-objetiva, es decir, obra que no hacía referencia al mundo físico. Hubo artistas en el medio local que previamente trabajaron en la abstracción como Emilio Pettoruti, Xul Solar o Juan Del Prete y Yente pero los jóvenes artistas de la vanguardia invencionista postularon que su obra sería no-objetiva. Las suyas eran obras basadas en la experimentación

¹⁷⁰ Theo van Doesburg, artista holandés que nació en 1883 y falleció en 1931, fue fundador junto al artista Piet Mondrian del movimiento De Stijl en 1917, un movimiento de vanguardia que propuso la abstracción y la simplificación del uso del color y formas geométricas utilizando líneas verticales y horizontales que intersectaban en ángulos rectos. Van Doesburg editó la revista *De Stijl* en Holanda y participó de la revista *Art Concret* en 1930.

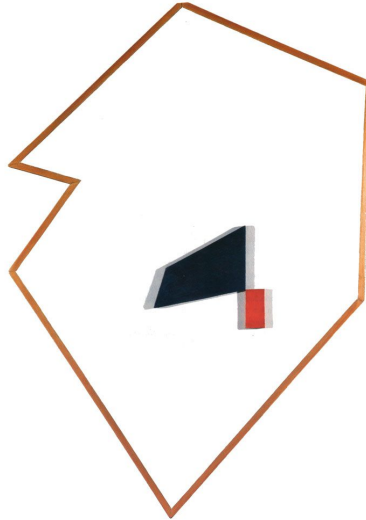
¹⁷¹ María Amalia García, *El arte abstracto...op.cit.*, 152.

plástica de la línea, las figuras geométricas, el espacio y el color, no intentaban reflejar o simbolizar el mundo exterior.

Algunas de estas exploraciones fueron las obras de marco irregular y los coplanares. Estas obras seguían los principios planteados por Rhod Rothfuss de crear obra en marcos que no fuesen el tradicional marco rectangular. En las obras de “marco recortado” o “marco irregular” el marco estaba pintado y funcionaba cual lienzo de la obra. Produjeron también los llamados coplanares, obras en las que las formas geométricas se independizaban del marco y del lienzo. Los artistas invencionistas tenían la aspiración de que estas fuesen obras que contribuyeran a la modificación del mundo en aras de una sociedad sin clases. Algunos ejemplos de obras realizadas en esos años fueron *Sin título* de Tomás Maldonado de 1945, *Röyi* de Kosice de 1945 y *Pintura N°153* de Raúl Lozza de 1948.

Sin título de 1945 de Tomás Maldonado es una obra temprana de marco recortado. Sobre una madera cortada con forma geométrica irregular Maldonado versionó y reconfiguró una pintura del artista ruso Kazimir Malevich tomando sus cuadrados negros y rojos.¹⁷² Transformó estos cuadrados en figuras irregulares con ángulos internos agudos colocándolos dentro de la estructura del marco recortado. De esta manera Maldonado exploró las posibilidades de utilizar marcos irregulares como Rhod Rothfuss había propuesto en su texto “El marco: un problema de la plástica actual” publicado en la revista *Arturo*.

¹⁷² Andrea Giunta, “Adiós a la periferia”...*op.cit.*, 109.



3: Tomás Maldonado, *Sin título*, 1945, madera policromada, 75 x 55 cm, Colección Blaquier.

4: Gyula Kosice, *Röyi*, 1945, madera, medidas variables, Colección Blaquier.

En *Röyi* de 1945¹⁷³ Gyula Kosice generó una escultura en madera cuya principal característica transgresora es que no posee una única posición fija. Las formas son en su mayoría cilíndricas hechas en madera sin pintar, de superficie suaves y bordes redondeados. Son en parte móviles ya que están conectadas en sus extremos permitiéndoles una cierta movilidad. La escultura, que no posee base, hace partícipe a quien observa la obra ya que

¹⁷³ Para una discusión de la datación de esta obra véase Gabriel Pérez-Barreiro, "The Argentine Avant-Garde" *...op.cit.*, 90-93.

se la puede manipular. Quien la observa puede definir cómo se verá, reconfigurando de este modo la experiencia con la obra de arte.¹⁷⁴

La *Pintura N° 153* de Raúl Lozza en la Colección Museo Nacional de Bellas Artes ejemplifica los planteos del Perceptismo. Según Lozza la obra fue realizada siguiendo su método perceptista el cual utiliza líneas que definen la forma de la composición, considera la forma geométrica para determinar de manera matemática el color de la misma y el fondo o “pared” asume un color plano sobre el cual están dispuestas las formas. En este caso, el fondo o “pared” es de un color naranja-ocre sobre el cual están dispuestas 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 encontramos dos trapecios pequeños, el de arriba violeta y el de abajo marrón.

5: Raúl Lozza, *Pintura N° 153*, 1948, óleo sobre hardboard, 104,5 x 114 cm, Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

¹⁷⁴ Alexander Alberro, *Abstraction in reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art* (Chicago: University of Chicago, 2017), 37.

En estas 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. Las obras ejecutadas y los planteos a los que respondían transgredían los límites del arte en ese momento en Buenos Aires. Un medio que como hemos mencionado se encontraba dominado por tendencias realistas.

Una de las prácticas de los varones artistas de las vanguardias europeas era la escritura de textos teóricos.¹⁷⁵ La publicación de manifiestos, artículos en revistas y folletos fue clave en la divulgación de las ideas y obras vanguardistas por lo que poder escribir estos textos teóricos resultaba esencial para ser un varón artista de vanguardia. Maldonado, Lozza y Kosice hicieron énfasis en escribir y publicar textos teóricos.¹⁷⁶

Junto a su hermano Edgar Bayley, Tomás Maldonado tuvo el perfil teórico más marcado de los tres ya que generó una gran cantidad de textos en los años de la vanguardia. Ya como estudiante en 1942 publicó el “Manifiesto de cuatro jóvenes” junto a Claudio Girola, Alfredo Hlito y Jorge Brito donde plasmaban su deseo de generar un nuevo tipo de producción plástica, lejos del academicismo que debían estudiar y que era reivindicado por los premios del Salón Nacional.¹⁷⁷ En 1944 formó parte del grupo que armó la revista *Arturo*.¹⁷⁸ En 1946 publicó textos en *Arte Concreto-Invención* y en el *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención* y tras comenzar a relacionarse con

¹⁷⁵ Se ha notado por ejemplo que en la revista *Cercle et Carré* fueron los textos de los artistas varones los que fueron publicados, véase M. Lluïsa Faxedas, “Women Artists of Cercle”...*op.cit.*, 39.

¹⁷⁶ Andrea Giunta, “Una vida susceptible de adoptar todas las formas”, en *Tomás Maldonado: un itinerario*, ed. Vicenza Russo (Buenos Aires: MNBA-Skira, 2007), 12.

¹⁷⁷ Por una discusión de la datación de este manifiesto véase Cristina Rossi, “Escritos y testimonios. El caso del “Manifiesto de cuatro jóvenes”, presentado en las *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, La Plata, 2010.

¹⁷⁸ 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.

jóvenes estudiantes de Arquitectura colaboró en el *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura* en 1949 y luego en la revista *Nueva Visión*.¹⁷⁹

Igualmente Raúl Lozza y Gyula Kosice publicaron una numerosa cantidad de textos en este período. Kosice fue parte 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 el otro a Edgar Bayley). Dirigió y editó los ocho números de la revista *Arte Madí* entre 1947 y 1954 en los cuales aparecen textos escritos por él con su firma o firmados bajo el pseudónimo Raymundo Rasas Pet.¹⁸⁰ Por su parte Raúl 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.¹⁸¹ Podemos apreciar que la publicación de textos teóricos estuvo presente en las prácticas de Maldonado, Lozza y Kosice durante este período.

Ser un artista de vanguardia significaba no solo formar parte de un grupo sino liderar un grupo. En 1945 Gyula Kosice armó la agrupación Madí junto a Carmelo Arden Quin y Rhod Rothfuss a la cual se sumaron Martín Blaszko, Diyi Laañ, Nelly Esquivel, Aníbal Biedma, Juan Delmonte, María Bresler,

¹⁷⁹ Véase Tomás Maldonado, "Diseño industrial y sociedad" y "Un arquitecto en Berlina" *Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura Cea 2* (1949) en *Escritos Preulmianos*, 63-68; Tomás Maldonado, "Actualidad y Porvenir del Arte Concreto" y "Georges Vantongerloo" *Nueva Visión 1* (1951) en *Escritos Preulmianos*, 71-82; "Voldemberge - Gildewart y el tema de la pureza" *Nueva visión 2-3* (1953) en *Escritos Preulmianos*, 83-89 y "Problemas actuales de la comunicación" *Nueva visión 4* (1953) en *Escritos Preulmianos*, 91-98.

¹⁸⁰ Véase Gyula Kosice "Escultura madí", *Arte Madí 0-1* (1947); "Solamente una interpretación dialéctica" *Arte Madí 2* (1948); "... madigrafías" *Arte Madí 3* (1949); "Madigrafías" *Arte Madí 4* (1950); "Madigrafías" y "Madí o el arte esencial" *Arte Madí 5* (1951); "Madigrafías" *Arte Madí 6* (1952); "Madigrafías" *Arte Madí 7-8* (1954), por una discusión en relación a la autoría del "Manifiesto Madí" véase Gabriel Pérez-Barreiro, "The Argentine Avant-Garde" *...op.cit.*, 287-297.

¹⁸¹ Véase Raúl Lozza "El color en el arte" *Perceptismo 1* (1950); "Sobre fundamentos del perceptismo" y "La dinámica del perceptismo" *Perceptismo 2* (1951); "La nueva estructura de la pintura perceptista" *Perceptismo 3* (1951); "La nueva estructura de la pintura perceptista (continuación)" *Perceptismo 4* (1952); "La nueva estructura de la pintura perceptista" *Perceptismo 5* (1952); "Forma y contenido" y "Nuestra posición crítica y teórica" *Perceptismo 6* (1953); y "El problema de las formas y del fondo" *Perceptismo 7* (1953).

Gina Ionescu, Jacqueline Lorin-Kaldor, Antonio Lloren, María Teresa Domínguez, Beatriz Herrera, Elizabeth Steiner, Paulina Osona, Renate Schottelius, Juan Bay, Ana María Bay, Mirta Nora Sessarego, María Teresa Dearma y Valdo W. Longo. Pérez-Barreiro ha sugerido que fue la figura de Kosice la que coordinaba Madí por lo que Madí como grupo realmente no existía más allá de su figura.¹⁸²

Es claro que liderar un grupo era una necesidad en la escena. En 1946 Tomás Maldonado junto a Edgar Bayley formaron la Asociación Arte Concreto-Invención con Lidy Prati, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Manuel Espinosa, Matilde Werbin, Enio Iommi, Jorge Souza, Alberto Molenberg, Simón Contreras (pseudónimo de Juan Carlos Lamadrid), Oscar Nuñez, Rembrandt Van Dyck Lozza, Rafael Obdulio Lozza, Primaldo Mónaco y Antonio Caraduje. La figura de Maldonado fue central para la AACI en particular entre 1948 y 1954.¹⁸³ Tras separarse de la AACI en 1947 Raúl Lozza decidió armar su propio grupo junto al filósofo Abraham Haber y sus hermanos Rembrandt Van Dyck Lozza y Rafael Obdulio Lozza al que llamaron Perceptismo. El hecho de que los tres artistas hayan armado sus propias agrupaciones demuestra que liderar un grupo era –al menos simbólicamente– relevante. Ser líderes de grupos como los artistas de vanguardia europeos era parte de alinearse a esa masculinidad hegemónica global.

La siguiente característica de un artista de vanguardia europeo era polemizar con los enemigos del propio movimiento. Lozza, Kosice y Maldonado polemizaron para defender sus ideas y posturas con respecto al arte que creaban en las revistas de cada movimiento como también por otros medios. Estas polémicas les permitieron delimitar quiénes eran los oponentes a sus movimientos y los contradestinatarios de sus revistas.

¹⁸² Gabriel Pérez-Barreiro, "The Argentine Avant-Garde" ...*op.cit.*, 253.

¹⁸³ María Amalia García, *El arte abstracto...op.cit.*, 124.

Maldonado polemizó desde sus propias publicaciones con otros artistas abstractos, por ejemplo con el artista uruguayo Joaquín Torres García y sus seguidores quienes pregonaban una abstracción que incluía referencias figurativas y simbólicas. En 1944 Torres García había sido incluido en *Arturo* como un referente pero hacia diciembre de 1946 Maldonado tituló el *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención* “Torres García contra el arte moderno”.¹⁸⁴ Maldonado respondía a las críticas realizadas por el escritor Sarandy Cabrera y el crítico literario Guido Castillo, ambos seguidores de Torres García y escritores en la revista *Removedor*¹⁸⁵. Estos seguidores formaban parte de una corriente de arte abstracto que Maldonado consideraba era superada por su propia propuesta estética.¹⁸⁶

Las polémicas no se dieron solamente con artistas de otras corrientes abstractas sino que existieron numerosas polémicas públicas entre los mismos miembros de los grupos de la abstracción locales. En la segunda mitad de la década de 1940 se sucedió un complejo proceso de armado y disolución de los grupos por diferencias personales y artísticas. El hecho de que no hayan podido consensuar un manifiesto o siquiera un segundo número de *Arturo* da cuenta que no era posible una posición común entre quienes armaron la revista.¹⁸⁷ La multiplicidad de grupos, cada uno con su revista configura otro aspecto de la polemicidad de esta escena. Encontramos aclaraciones plasmadas en las páginas de las revistas o en panfletos que dieron cuenta de estas diferencias.¹⁸⁸ Madí publicó en 1947

¹⁸⁴ Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención, 1946, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación) y 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), 15.

¹⁸⁵ Revista realizada por el Taller de Torres García entre 1945 y 1953 en Uruguay.

¹⁸⁶ Cristina Rossi, “En el fuego cruzado”... *op.cit.*, 119.

¹⁸⁷ María Amalia García, “La revista Arturo”... *op. cit.*, 20.

¹⁸⁸ Este trabajo no considera las numerosas discusiones entre los protagonistas de esta escena posteriores al período trabajado.

una declaración impresa llamada “Arte Concreto Invención ha sido disuelto” donde establecían que de ahí en más utilizarían el nombre de Madí.¹⁸⁹ En 1952, en un panfleto con firma “Movimiento Madí” se publicó la declaración “Sobre la exposición realizada en la Galería Viau” donde despotricaban contra Aldo Pellegrini¹⁹⁰ por no mencionar ni a Kosice, ni a Arden Quin y ni a Rothfuss en el catálogo de una muestra y no ahorró insultos para Tomás Maldonado y Raúl Lozza, entre otros.¹⁹¹ Juan Del Prete en una entrevista mencionó que cuando organizó la exhibición en Los Independientes en 1954, Maldonado y Kosice se pelearon por quién haría el catálogo de la exhibición. Según Del Prete se tiró una moneda para resolver la disputa mediante el azar pero igualmente ambos decidieron publicar cada uno su propio catálogo.¹⁹²

Este aspecto de constante discusión y polémica de la escena fue mencionado por la artista madí Diyi Laañ quien entrevista por Carla Bertone en 2003 dijo: “Hay que reconocer que la vida de un artista es muy dura... me refiero a todo lo que tenés que debatir y luchar”.¹⁹³ Aquí cuando Laañ habla de lo difícil que era ser artista no nombra, por ejemplo, las dificultades económicas o de inestabilidad laboral que posiblemente implicaba ser artista sino que menciona que los artistas deben ser capaces de debatir. Laañ de esta manera presenta una escena artística que podría ser un ambiente hostil para el desarrollo profesional de una mujer ya que ser artista suponía para ella enfrentarse en constantes debates con varones. Estas diversas y

¹⁸⁹ “Arte concreto invención ha sido disuelto”, 1947, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).

¹⁹⁰ Aldo Pellegrini nació en 1903 y falleció en 1973, fue un escritor y crítico del arte creó el primer grupo surrealista en Buenos Aires.

¹⁹¹ “Sobre la exposición realizada en la galería Viau en Junio de 1952”, 1952, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10a “Artistas Madí”, fs 4.

¹⁹² “Juan Del Prete: la soledad de un pionero” por Hugo Ferrero, *Horizontes* 4 (1979), 30; Catálogo de la exposición madí en Los Independientes, “Exposición Arte madí”, 1954, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10 “Artistas Madí”, fs 5 y “Exposición Arte madí”, 1954, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10 “Artistas Madí”, fs 1.

¹⁹³ Carla Bertone, “Muchachas de vanguardia”... *op. cit.*, 59.

numerosas polémicas posibilitaron a los artistas argentinos del invencionismo ser considerados como figuras desfachatadas que discutían y defendían sus propuestas de vanguardia.

Otra práctica del artista de vanguardia era el compromiso político con la izquierda política. En los hechos, este compromiso se materializó de manera distinta en cada artista. Sin embargo, los tres teorizaron sobre su obra tomando vocablos e ideas del materialismo.¹⁹⁴ Kosice no parece haber tenido una militancia política activa pero sí utilizó vocabulario marxista en sus textos teóricos.¹⁹⁵ En cambio Raúl Lozza comenzó a militar en el Partido Comunista en 1933 y nunca dejó de ser parte del mismo. Su movimiento Perceptista tenía una base teórica marxista.¹⁹⁶ Tomás Maldonado se afilió al Partido Comunista en Argentina en 1945 junto con Manuel Espinosa, Edgar Bayley, Claudio Girola, Alfredo Hlito y Aldo Prior. Durante el tiempo que fue miembro escribió para la revista *Orientación* del Partido Comunista Argentino.¹⁹⁷ Aunque en dicha publicación no aparecieron imágenes de obras concretas, Maldonado realizó fotomontajes que sí se reprodujeron.¹⁹⁸ Formó parte del partido hasta 1948, cuando los miembros de la AACI fueron expulsados.¹⁹⁹ Con sus diferencias en lo que respecta a la militancia política, estos tres artistas hicieron uso de las ideas marxistas en sus textos y se mostraron cercanos a las tendencias políticas de izquierda.

Kosice, Lozza y Maldonado se apropiaron mediante prácticas del modelo de artista de vanguardia europeo que siguiendo con el esquema de masculinidades de Connell y Messerschmidt podemos clasificar como la

¹⁹⁴ Véase Daniela Lucena y Ana Longoni, "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), Ana Longoni y Daniela Lucena, "De cómo el júbilo creador" y Daniela Lucena en *Contaminación Artística*.

¹⁹⁵ Véase "Manifiesto Madí" *Arte Madí* 1 (1947).

¹⁹⁶ Raúl Lozza, El problema de las formas y el fondo, *Perceptismo* 7 (1953).

¹⁹⁷ Daniela Lucena y Ana Longoni, "Textos Olvidados de Maldonado"...*op.cit.*, 271.

¹⁹⁸ Ana Longoni y Daniela Lucena, "De cómo el júbilo"...*op.cit.*, 120 y Cristina Rossi, "En el fuego cruzado"...*op.cit.*, 122.

¹⁹⁹ Ana Longoni y Daniela Lucena, "De cómo el júbilo"...*op.cit.*, 126.

masculinidad hegemónica global activa en el medio artístico porteño. Estos artistas generaron obra transgresora, publicaron textos teóricos, lideraron grupos, se mantuvieron cercanos a la izquierda y generaron polémicas. Este ideal del artista de vanguardia europeo estaba basado en nociones y estereotipos que recorren la historia del arte europea y que se asentaron a través de los escritos de la historia del arte y en su uso de conceptos como el genio. Las prácticas de la masculinidad hegemónica global a su vez confluyeron con la masculinidad hegemónica en Buenos Aires.

2. Masculinidad hegemónica en Buenos Aires

Ha sido notado que los artistas varones que formaron parte de la vanguardia invencionista querían insertar sus propuestas artísticas abstractas en el medio porteño pero se encontraban en desventaja con otros artistas ya que eran jóvenes, no pertenecían a familias criollas de clase alta y no habían sido educados en Europa.²⁰⁰ Una de las maneras en las que estos artistas superaron esta desventaja fue posicionándose como parte de la masculinidad hegemónica regional, es decir, la masculinidad hegemónica en Buenos Aires en las décadas de 1940 y 1950.

Los estereotipos más relevantes para las masculinidades hegemónicas en la sociedad argentina durante el siglo XX se crearon en las primeras décadas de ese siglo, en parte debido a los grandes cambios que trajo aparejada la modernidad y la transformación demográfica del país.²⁰¹ Hacia 1940, según el historiador Ezequiel Adamovsky, el “ciudadano ideal” argentino debía ser un varón cis, blanco, habitante de la zona pampeana y culto. Esta caracterización se basó en la imagen que la élite argentina de fines del siglo XIX tenía de sí misma.²⁰² Consideramos que las características del

²⁰⁰ Gabriel Pérez-Barreiro, “*The Argentine Avant-Garde*”...*op.cit.*, 9-11.

²⁰¹ Eduardo P. Archetti, *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina* (Buenos Aires: Deldragón, 2016), 19, 166.

²⁰² Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina* (Buenos Aires: Planeta, 2009), 65-82.

“ciudadano ideal” conforman las de la masculinidad hegemónica regional. La figura del “ciudadano ideal” resulta particularmente adecuada para pensar a los círculos culturales argentinos los cuales se encontraban dominados por la mencionada élite local. Nos enfocamos en cómo Gyula Kosice, Raúl Lozza y Tomás Maldonado intentaron y lograron acercarse al ideal de masculinidad hegemónico regional ejemplificado en la figura del “ciudadano ideal”.

Una de las desventajas ante el medio que tenían estos artistas era su corta edad: al momento de la publicación de *Arturo* quienes la publicaron tenían menos de 31 años.²⁰³ Sin embargo la plena adultez no era necesaria para ser considerados parte de la masculinidad hegemónica regional por lo que pudieron hacerse parte de ella.

Los tres artistas aquí considerados provenían de contextos étnicos diversos como una gran parte de la población en Buenos Aires en ese entonces pero al ser de ascendencia europea los tres fueron considerados blancos tal como requería la masculinidad hegemónica. Según Adamovsky, los recientes inmigrantes europeos al país al intentar hacer propia la figura del ciudadano ideal se inscribieron a sí mismos dentro de la categoría de “blanco” y así pudieron rápidamente volverse argentinos modelo.²⁰⁴ Por su configuración étnica, los tres artistas varones pudieron apropiarse de la categoría de “blanco”. Provenían de familias italianas en el caso de Lozza, salteña e irlandesa en el caso de Maldonado y húngara en el caso de Kosice.²⁰⁵ Entonces, al no ser criollos pero de familias de origen europeo eran

²⁰³ Tomás Maldonado tenía veintidós años, Gyula Kosice tenía veinte años, Rhod Rothfuss tenía 24 años y Edgar Bayley tenía 25 años. De hecho el mayor del grupo era Carmelo Arden Quin con treinta años. Por su parte, 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.

²⁰⁴ Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina...op.cit.*, 93.

²⁰⁵ Gyula Kosice, llamado Ferdinand Fallik, provenía de una familia étnicamente húngara del pueblo de Kosice (actual Eslovaquia) que migró a la ciudad de Buenos Aires. Kosice tenía cuatro años al momento de la migración. Por su parte, Raúl Lozza nació en una localidad de la provincia de Buenos Aires en una familia de ascendencia italiana, véase Raúl Lozza, *Toda una historia...op.cit.*, 12. Tomás Maldonado, nacido en Argentina, era hijo de un salteño y de una mujer de origen irlandés, véase Laura Escot, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico* (Buenos Aires: Patricia Rizzo, 2007), 331.

considerados blancos y se hicieron de los beneficios de ser considerados varones que encarnaban la masculinidad hegemónica regional.

Los tres artistas 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.²⁰⁶ Lozza trabajó una variedad de empleos ya desde su adolescencia en la localidad de Alberti.²⁰⁷ Por su parte, la familia de Maldonado, por ser su padre un profesional parece haber gozado de mayor estabilidad económica.²⁰⁸ Sin embargo, ninguno de los tres artistas pertenecía a familias de clase alta. Como mencionamos anteriormente, no pertenecer a la clase dominante local ha sido marcado como una desventaja en la posibilidad de estos jóvenes de insertar su propuesta artística en el medio artístico porteño.²⁰⁹ Sin embargo, la clase no era una característica que les impidiera ser parte de la masculinidad hegemónica de ese entonces en Buenos Aires por lo cual pudieron inscribirse como varones parte de la misma.

La masculinidad hegemónica regional necesitaba que habitaran en la zona pampeana del territorio argentino. Hacia 1944 los tres artistas ya habitaban 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. Los tres artistas elegían la ciudad de Buenos Aires como su hogar permitiéndoles ser parte de la masculinidad hegemónica regional.

²⁰⁶ 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, véase Gyula Kosice, *Autobiografía* (Buenos Aires: Asunto impreso, 2010), 13.

²⁰⁷ 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”, véase Raúl Lozza, *Toda una historia...op.cit.*, 12-15.

²⁰⁸ Laura Escot, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual...op.cit.*, 331.

²⁰⁹ Gabriel Pérez-Barreiro, “The Argentine Avant-Garde”...*op.cit.*, 11.

La última característica que Adamovsky mencionó como parte de la construcción del ciudadano ideal era ser cultos. En relación a 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 considerar a estos artistas como cultos debido a su clase de origen.²¹⁰ Quizás esto se debió a que en el medio local conceptos como culto y cultura estaban asociados con Europa y la cultura europea y ninguno de estos tres artistas mencionados había estudiado en Europa (entre otras razones porque hacia en 1944 ese continente se encontraba sumido en la Segunda Guerra Mundial). Sin embargo, Maldonado, Lozza y Kosice hicieron énfasis en mostrarse cercanos a la cultura desde la década de 1940.

En el caso de Maldonado este creció en una familia que fomentaba en sus hijos las ciencias y el arte y tomó clases en la Academia Nacional de Bellas Artes.²¹¹ 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.²¹² También el artista Juan Del Prete en una entrevista de 1979 comentó sobre este 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?²¹³

²¹⁰ *Ibid.*, 10.

²¹¹ Laura Escot, *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual...op.cit.*, 331 y Gabriel Pérez-Barreiro, “*The Argentine Avant-Garde*”...*op.cit.*, 61.

²¹² Juan N. Mele, *La vanguardia del '40. Memorias de un artista concreto* (Buenos Aires: Cinco, 1999), 26.

²¹³ “Juan Del Prete: la soledad de un pionero”...*op.cit.*, 30. Francisco Bullrich también notó que en 1948 cuando conoció a Maldonado este artista tenía la cabeza rapada. Véase Francisco Bullrich, “Tomás Maldonado, un testimonio”, en *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, ed. Mario H. Gradowczyk (Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008), 143.

Si bien en esta época la aparente cultura, o quizá mejor, la arrogancia de Maldonado era reconocida por sus pares, podemos pensar que intentó activamente presentarse como culto.

El caso de Raúl Lozza y de Gyula Kosice es algo distinto 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. Sin embargo, ambos se mostraron como jóvenes ávidos por *aprender* sobre cultura. De hecho ambos artistas han comentado los modos y los personajes a través de los cuales lograron acercarse a sus primeras lecturas y a la cultura en Buenos Aires.²¹⁴

Tomás Maldonado, Raúl Lozza y Gyula Kosice se encontraban en desventaja frente al medio local para posicionar su propuesta de vanguardia no solo porque su arte no era de tendencia realista sino porque eran jóvenes, no pertenecían a familias de clase alta ni habían estudiado en Europa. Sin embargo, los tres artistas pudieron encarnar la masculinidad hegemónica regional caracterizada por ser percibidos como varones cis, blancos, habitantes de la ciudad de Buenos Aires y cercanos a la cultura. De esta manera intentaron conseguir parte de los privilegios de formar parte de la masculinidad hegemónica regional como obtener la legitimidad cultural de sus propuestas artísticas.

²¹⁴ 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 véase Arturo M. Lozza, *Cómo Raúl Lozza...op.cit.*, 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, véase Gyula Kosice, *Autobiografía...op.cit.*, 13-14.

Aunque Adamovsky no lo hizo explícito, resulta evidente agregar una característica a su conceptualización del ciudadano argentino ideal. Además de varón cis, blanco, culto y pampeano indubitablemente este debía ser heterosexual. Si bien no la contempla como característica, da por sentado, por ejemplo, que el ciudadano ideal se casará con una mujer cis y tendrá hijos con ella.²¹⁵ Hacia finales del siglo XIX la prioridad nacional para la élite parecía ser poblar el país y por ende los varones debían ser heterosexuales para mantener relaciones con mujeres cis y reproducirse, aumentando la población (blanca) local.²¹⁶ Este ideal perduró hacia el siglo XX.

A mediados de la década de 1940 se comenzó a definir a los homosexuales varones como un grupo.²¹⁷ En Argentina en ese momento ser un “varón homosexual” significaba ser penetrado. Bajo esta idea, los hombres que penetraban a otros hombres no eran considerados homosexuales.²¹⁸ En esa década la figura del homosexual varón dejó de ser la un hombre adulto que pagaba por sexo como lo fue a principios de siglo XX para convertirse en un joven que se enfocaba en su propio placer.²¹⁹ Según el historiador Omar Acha, los homosexuales varones durante este período comenzaron a ser constituidos como un *otro* de la sociedad. En los discursos peronista, católico y médico, se dio una convergencia en la que el homosexual varón era un otro. En la construcción del discurso médico de la época los homosexuales varones eran vistos como femeninos y vinculados a las enfermedades y la

²¹⁵ Ezequiel Adamovsky, *Historia de la clase media argentina...op.cit.*, 82.

²¹⁶ Osvaldo Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina* (Buenos Aires: Marea, 2016), 90.

²¹⁷ Omar Acha y Pablo Ben, “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955)”, *Trabajos y Comunicaciones* (2004-2005).

²¹⁸ Véase Jorge Salessi en *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires:1871-1914)* (Rosario: Beatriz Viterbo, 1995) y Don Kulick en su etnografía sobre travestis en situación de prostitución en Brasil, “The Gender of Brazilian Transgendered Prostitutes”, *American Anthropologist* 99, no.3 (1997).

²¹⁹ Omar Acha y Pablo Ben, “Amorales, patoteros, chongos”...*op. cit.*..

decadencia de la población y de la “raza” y en el discurso católico solo se aceptaba a la familia conformada por una pareja heterosexual.²²⁰

El peronismo discursivamente incluyó ciertos grupos subalternos como los migrantes internos de clase trabajadora en su concepto de “pueblo” y los virilizó al mismo tiempo que feminizó a la oligarquía local.²²¹ Sin embargo, esta construcción del “pueblo” excluyó a los homosexuales varones ya que como estos eran considerados femeninos, necesariamente feminizarían al pueblo trabajador.²²² El discurso peronista sobre la familia se encontraba entonces cercano a la ideología católica de la importancia de la familia nuclear conformada por un varón cis y una mujer cis heterosexuales. Los homosexuales varones ponían en tensión este ideal de la familia nuclear haciendo evidente “la imposibilidad de una sexualidad retenida en el marco de la familia (heterosexual)”.²²³ Así, estos tres discursos consideraban como otro a los varones homosexuales. Ya que ser varón y homosexual transgredía varios discursos del poder, es posible afirmar que la homosexualidad masculina no era parte de la masculinidad hegemónica en la Argentina de 1940. Por ende, para un varón cis marcar que era heterosexual era importante ya que esto le permitía alinearse con la masculinidad hegemónica.

Parecería que un cierto sector del peronismo consideraba al arte abstracto como una desviación de corte sexual por lo que debió haber sido particularmente importante para estos artistas mostrarse como heterosexuales. En 1949, Oscar Ivanissevich, Secretario de Educación de la Nación, en la inauguración del XXXVIII Salón Nacional de Artes Plásticas, declaró que el “peronista es un ser de sexo definido que admira la belleza”,

²²⁰ Jorge Salessi, *Médicos, Maleantes y Maricas...op.cit.*, 159, 192.

²²¹ Omar Acha y Pablo Ben, “Amorales, patoteros, chongos”...*op. cit.*,

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

contraponiendo el peronismo al arte abstracto.²²⁴ Al arte abstracto lo llamó “manifestaciones anormales de la expresión humana, [que] tienen cabida en los libros de patología donde se estudian las anormalidad psíquicas y físicas” y a los artistas que producían arte abstracto como “vergonzosamente indefinidos”, “anormales” que estaban “conducidos por sus aberraciones”, “utilizados por las fuerzas destructivas del exterminio sin Dios ni patria”.²²⁵ Toda esta serie de caracterizaciones del arte abstracto y de quienes lo producían los colocaba como anormales y enfermos; ideas que estaban asociadas a la homosexualidad en el período. Posiblemente, para estos artistas mostrarse como heterosexuales resultaba especialmente relevante.

Los artistas varones considerados en este trabajo reiteraron su posición de varones heterosexuales de diversas maneras. Destacamos que tanto como la identidad de género y las prácticas que la constituyen están construidas social y culturalmente, la orientación sexual también lo está. Incorporamos la mirada del teórico queer Paul Preciado sobre la heterosexualidad a nuestro análisis:

El sistema de sexo-género es un sistema de escritura. El cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia de la humanidad como historia de la producción-reproducción, en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados. 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.²²⁶

Es decir, la heterosexualidad debía ser reiterada constantemente junto con las prácticas de masculinidad.

²²⁴ "Inauguróse ayer el XXXIX Salón de Artes Plásticas", *La Nación*, 22 de septiembre, 1949, 4.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Beatriz Preciado, *Manifiesto Contrasexual* (Barcelona: Anagrama, 2011), 18.

Tomás Maldonado, Gyula Kosice y Raúl Lozza además de mostrarse parte de la masculinidad hegemónica regional, al menos públicamente, todos estuvieron en parejas heterosexuales. 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. Solo apreciamos las huellas que las vidas privadas de estos personajes públicos han dejado y a las que hemos tenido acceso. Tanto la orientación sexual como las prácticas sexuales suelen ser muy opacas a quienes investigamos sobre el pasado. Por este motivo, en base a las fuentes que hemos encontrado en relación a la orientación sexual de estos artistas es que nuestra hipótesis sostiene que se mostraron como heterosexuales y que esto contribuyó significativamente a poder formar parte de la masculinidad hegemónica en Buenos Aires a mediados de la década de 1940.



6: "Tomás Maldonado c.1955" en *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico* por Laura Escot (Buenos Aires: Patricia Rizzo, 2007), 330.

Raúl Lozza parece haber tenido dos parejas mujeres estables a lo largo de su vida.²²⁷ En cambio Tomás Maldonado se casó tres veces.²²⁸ En la imagen 6, vemos a Maldonado 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. La imagen de Monroe ríe y lleva el clásico vestido de la película *La comenazón del séptimo año* de 1955. La pose elegida por Maldonado forma parte de su autorrepresentación como artista. Esta fotografía es la primera imagen en la sección biografía de un libro publicado en el 2007 dedicado a la trayectoria de Maldonado. La imagen flota sola en una página sin texto como si fuera la síntesis de su vida privada. Refuerza la idea de Maldonado como un hombre que mantuvo relaciones con muchas mujeres bellas.

En una entrevista realizada al artista Manuel Espinosa en el 2003, Espinosa debió responder a preguntas acerca del historial sexual de Maldonado.²²⁹ Es necesario resaltar que lejos de ser un acontecimiento meramente anecdótico, la fotografía (imagen 6) y el hecho que en una entrevista pública a un artista participante de la AACI junto con Maldonado le hayan consultado por su actividad sexual da cuenta que saber la actividad y orientación sexual que Maldonado tuvo en las décadas de 1940 y 1950 era aún relevante para posicionarlo dentro de la masculinidad hegemónica regional.

Por su parte, Kosice hizo explícito y reforzó su heterosexualidad hasta por escrito. En su autobiografía, previo a comenzar a relatar su encuentro con Tomás Maldonado y otros artistas a mediados de la década de 1940,

²²⁷ 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.

²²⁸ En 1944 se casó en la Argentina con la artista plástica Lidy Prati, 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.

²²⁹ 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”. Véase “Dossier Espinosa”, *Ramona* 36 (abril 2004): 40.

estableció su heterosexualidad, las múltiples parejas que tuvo y hasta dejó entrever el impacto sexista que tuvo en él la tradición intelectual europea.

Ese club [húngaro] 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, aunque se trataba de relaciones puramente eróticas. Mi adolescencia transcurrió sin llegar a enamorarme. Creo que ello se debió a la influencia que ejercía sobre mí la misoginia de filósofos como Schopenhauer o Kierkegaard.²³⁰

Kosice vió 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. Es el mismo Kosice quien decidió incorporar esto a su autobiografía –ya sea verdadero o falso– y quien lo consideró importante. En un mismo párrafo Kosice conectó una sexualidad desapegada emocionalmente, usualmente visto como la manera que los hombres vivían la sexualidad con la misoginia, es decir, el odio hacia las mujeres. Al mismo tiempo que Kosice establecía su heterosexualidad y su virilidad se aseguraba de eliminar cualquier relación con lo femenino. Según el sociólogo Michael Kimmel, la demanda de que los “verdaderos hombres” estén constantemente en control produce una masculinidad que separa las emociones del placer y que se manifiesta en un desapego emocional con sus parejas.²³¹

Es más, Kosice mencionó en otro momento de su autobiografía sus relaciones fuera del contexto matrimonial. Escribió que ya casado con Diyi

²³⁰ Gyula Kosice, *Autobiografía...op.cit.*, 25.

²³¹ Michael S. Kimmel, *The Gender of Desire: Essays on Male Sexuality* (New York: SUNY Press, 2005), 72.

Laañ y viviendo solo en París estuvo relacionado íntimamente con dos mujeres: “Conocí a una mujer hindú, Shila, con quien poco después intimaría. También me relacioné, tiempo más tarde, con una mujer llamada Eliane, pero duró solo un par de meses”.²³² En una autobiografía que debe su extensión mayormente a la carrera profesional de Kosice, recalcamos que fue Kosice quien incluyó estas experiencias en la narración. En vez de considerar estas declaraciones como algo anecdótico, fueron una manera de enfatizar una heterosexualidad que Kosice sabía era relevante para formar parte de la masculinidad hegemónica regional.

La heterosexualidad era una característica necesaria para formar parte de la masculinidad hegemónica regional aún si no fue explicitado como parte de las características del “ciudadano argentino ideal” de Adamovsky. Los tres artistas invencionistas aquí analizados Gyula Kosice, Raúl Lozza y Tomás Maldonado según las fuentes que manejamos tuvieron relaciones heterosexuales siendo Kosice el más explícito al establecer su orientación sexual incluso por escrito. Dejar en claro para el medio su heterosexualidad significó que pudieran formar parte de esa masculinidad hegemónica regional. Ser parte de la masculinidad hegemónica, como planteó Connell, implicaba llevarse parte de los dividendos del poder del sistema desigual entre los géneros. En este caso, estos dividendos incluyeron conseguir la legitimidad cultural de sus propuestas artísticas en el medio local. Estas prácticas fueron mantenidas por los modos de socializar que practicaron.

²³² Gyula Kosice, *Autobiografía...op.cit*, 122.

3. Homosocialidad masculina en la escena del arte concreto

Los nombres de los artistas de la escena del arte abstracto argentino más reconocidos han sido varones, entre ellos Tomás Maldonado, Gyula Kosice, Raúl Lozza, Juan Melé, Martín Blaszko, Alfredo Hlito, Juan Del Prete, Carmelo Arden Quin, Rhod Rothfuss y Enio Iommi. Esta presencia dominante de varones resulta abrumadora considerando que en la vanguardia martinfierrista de los años veinte hubo algunas mujeres como Norah Lange, Norah Borges, Victoria Ocampo y Alfonsina Storni que pudieron destacarse aún dentro de un grupo de artistas y escritores predominantemente varones.²³³

A través de un análisis de las escasas fotografías de la época observamos que son mayormente varones los retratados. De hecho, en una gran cantidad de las fotografías grupales solo encontramos artistas varones retratados como en la imagen 12, en la imagen 7 donde vemos a Rhod Rothfuss y Gyula Kosice o en la imagen 9 tomada en la exhibición de Los Independientes de la cual participaron las artistas Gina Ionescu y Diyi Laañ. En las fotografías grupales en las que sí aparecen mujeres como en las imágenes 8, 10, 11 y 22 nos percatamos que o solo aparece una mujer o no se registraron los nombres de las mujeres en ella. Este último caso se da en la imagen 8 la cual fue publicada con algunos nombres en el libro *Arte Madí* editado por Kosice en 1982 donde las mujeres mayormente no están identificadas.

²³³ Por un acercamiento a las negociaciones de algunas de las artistas de la vanguardia martinfierrista véase Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2003) y Marta J. Sierra "Oblique Views: Artistic Doubling, Ironic Mirroring and Photomontage in the Works of Norah Lange and Norah Borges" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29 no. 3 (2005).



7: "Kosice, Adhemar Sánchez, Pérez Martella, Rodolfo Uricchio, Valdo Wellington, Rhod Rothfuss" en *Arte Madí* por Gyula Kosice (Buenos Aires: Gaglianone, 1982), 66.



8: "Segunda Exposición Movimiento Arte Concreto Invención, casa de Grete Stern. Buenos Aires, 1945" en *Arte Madí* por Gyula Kosice (Buenos Aires: Gaglianone, 1982), 21.



9: "Exposición Los independientes: Rivera, Kosice, Presta, Linenberg, Scopelliti, Bay" en *Arte Madí* por Gyula Kosice (Buenos Aires: Gaglianone, 1982), 147.

En las imágenes 10 y 11 solo aparecen las artistas Diyi Laañ y Lidy Prati quienes estaban casadas con miembros de Madí y la AACI respectivamente. En ambos casos no fueron las únicas artistas que participaron de estos grupos como analizaremos en el próximo capítulo. En la imagen 11 vemos en primer plano sentados a una mesa a tres varones artistas y a Lidy Prati. La composición enfatiza la presencia de la única mujer de la fotografía ya que está en el final del recorrido visual de la misma, a la derecha en el margen inferior. Prati también resalta ya que se encuentra vestida de blanco contrastando con el resto de los retratados que visten traje oscuro. Detrás de Prati, hay once varones todos de pie.



10: "Grupo Taller Madí: Diyi Laañ, Alberto Scopelliti, Jorge Núñez, J.B. Rivera, Masami Kuni, Juan Bay, Gyula Kosice, A. Linenberg" en *Arte Madí* por Gyula Kosice (Buenos Aires: Gaglianone, 1982), 67.



11: “Enio Iommi, Simón Contreras (pseudónimo de Juan Carlos Lamadrid), Tomás Maldonado Maldonado, Raúl Lozza, Alfredo Hlito, Primaldo Mónaco, Manuel Espinosa, Edgar Bayley, Raúl Lozza, Jorge Souza y sentados, Claudio Girola, Alberto Molenberg, Oscar Núñez y Lidy Prati” en *Yente-Prati* (Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Costantini, 2009), 99.



12: “De izquierda a derecha: Caraduje, Espinosa, Iommi, Molenberg, Maldonado, Contreras, Girola y Raúl Lozza” en Nelly Perazzo, *El arte concreto en la Argentina en la década del 40* (Buenos Aires: Gaglianone, 1983), 57.

Tras ver este conjunto de imágenes podemos considerar que la escena invencionista hacia fines de la década de 1940 era un ambiente

mayoritariamente homosocial entre varones e inferimos que entre ellos se dieron la mayoría de las interacciones. Proponemos entender homosocial como fue planteado por la socióloga Sharon R. Bird y por la académica queer Eve Kosofsky Sedgwick. Bird definió la homosocialidad 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”.²³⁴

Bird se basó en los planteos de Sedgwick quien a su vez utilizó el concepto de patriarcado de la economista feminista Heidi Hartmann para conceptualizar las relaciones entre varones.²³⁵ 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”.²³⁶ Sedgwick 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.²³⁷ Es decir, estas interacciones entre varones a las que se refiere Bird no eran inocentes sino que contribuyeron a mantener el status quo de las dinámicas de poder y que si bien estas interacciones se dieron entre varones estas afectaron a las mujeres que los rodearon.

Entendemos que la presencia mayoritaria de artistas varones generó que la escena invencionista fuese homosocial entre varones y que entre ellos se dieran la mayoría de las interacciones sociales. Estas interacciones

²³⁴ Sharon R. Bird, "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity", *Gender and Society* 10 (1996): 121.

²³⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (Nueva York: Columbia University Press, 1985), 3.

²³⁶ *Ibidem*. Esta tesis no incluye el concepto de patriarcado de Hartmann. 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.

²³⁷ *Ibid.*, 5.

contribuyeron al mantenimiento de la masculinidad hegemónica. Una instancia particular de esta homosocialidad se dio en la tercera exhibición Madí.

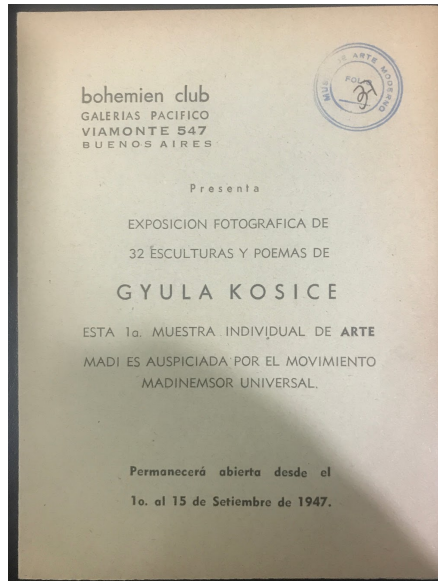
Las primeras exhibiciones de arte de Madí fueron realizadas en casas en el año 1945: la casa del psicoanalista Pichon Riviere y en la casa de la fotógrafa Grete Stern. En 1946 exhibieron en el Salón Altamira, un espacio público. La documentación indica que la tercera exhibición del grupo Madí se realizó en un local llamado Bohemien Club en noviembre de 1946 (imagen 13). Kosice mencionó a este lugar en su autobiografía: “se trataba del Bohemien Club de las Galerías Pacífico, que en realidad era un night club”.²³⁸ Efectivamente el Bohemien Club se encontraba ubicado en Galerías Pacífico como indican sus publicidades, volantes e invitaciones (imágenes 13, 14, 15 y 16).²³⁹ Esta aclaración al pasar nos permite advertir cuán naturalizada estaba la homosocialidad masculina de la escena.



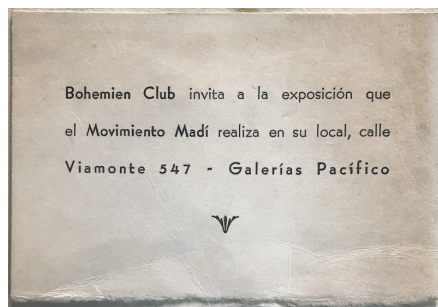
13: “Tercera exposición Madí”, 1946, Colección Silvia Braier, Colección dentro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), folletos.

²³⁸ Gyula Kosice, *Autobiografía...op.cit.*, 51.

²³⁹ De hecho Kosice exhibió de manera individual al siguiente año en ese mismo lugar como indica el documento en la imagen 14.



14: "Exposición fotográfica de 32 esculturas y poemas de Gyula Kosice", 1947, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10 "Artistas Madi", fs 37.



15: Invitación a la exposición del Movimiento Madi en el Bohemien Club, s/f, Archivo Museo Kosice.

El prostíbulo era un espacio de homosocialidad de varones. Tanto "el nuevo burdel legal, las academias de baile, los cafés de camareras y el cabaret" como el prostíbulo eran espacios clave de la construcción de la masculinidad en Argentina en la década de 1930.²⁴⁰ Este era un lugar donde los varones (heterosexuales) socializaban con otros hombres como pares y las mujeres estaban objetivadas. Las mujeres que allí circulaban lo hacían en tanto estaban disponibles para el intercambio de sexo por dinero con varones. Era

²⁴⁰ Eduardo P. Archetti, *Masculinidades...op.cit.*, 195.

un espacio donde los varones debían 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.²⁴¹

Las visiones sociales y las legislaciones en el territorio nacional con respecto a la prostitución estuvieron en disputa durante este período.²⁴² 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.²⁴³ Esta prohibición dio lugar al establecimiento de espacios como “bares, teatros, dancings”²⁴⁴ 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”.²⁴⁵ En este contexto de prohibición de locales prostibularios se dio la diseminación de la prostitución en otros espacios como cafés. Resulta verosímil pensar que el Bohemien Club era uno de estos espacios.

Si bien nos es imposible asegurar con total firmeza qué tipo de local era efectivamente el Bohemien Club y aseverar fehacientemente qué tipo de prácticas se llevaban a cabo allí, con la cita de Kosice y algo de la documentación escrita entendemos que se trató de un espacio donde las

²⁴¹ Silvia Chejter, *Lugar común: la prostitución* (Buenos Aires: Eudeba, 2011), 39, 55.

²⁴² Véase Donna Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires: prostitution, family, and nation in Argentina* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1991).

²⁴³ 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 Donna Guy, *Sex and Danger in Buenos Aires...op.cit.*, 193.

²⁴⁴ Karin Grammatico, “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.

²⁴⁵ Juan Pablo Casas, *Telos: un mapa de la sexualidad porteña* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014), 28.

interacciones mayormente se daban entre varones. En el Bohemien Club se llevaron a cabo varias exhibiciones de arte. Pudimos encontrar catálogos de tres exhibiciones de arte realizadas allí. Una de arte madí en noviembre de 1946 (imagen 18), del “H.I.G.O. Club” en mayo-junio de 1947²⁴⁶ y una exhibición individual de Kosice en septiembre de 1947 (imagen 14). En las publicidades del Bohemien Club en la revista *Cabalgata* encontramos que en diciembre de 1946 se llevaron a cabo dos exhibiciones adicionales “Acuarelas barnizadas” de Felipe De la Fuente y “Violines” de Francisco J. Cornejo (imagen 19) por lo que inferimos que entre noviembre de 1946 y septiembre de 1947 se realizaron exhibiciones de arte en el Bohemien Club.



16: Publicidad del Bohemien Club en la revista Cabalgata 1 (1946):19, Centro de Estudios Espigas y detalle.

²⁴⁶ Véase el catálogo de la exposición del H.I.G.O. Club, 1947, Centro de Estudios Espigas. Participaron los artistas Alfredo Bonnet, Antonio Moro, Ferman Gar y los poetas Alberto Vanasco, Mario Cesar Trejo, Hugo Sosa y un poeta más cuyo nombre no se llega a leer en el documento.

Las publicidades del Bohemien Club que aparecieron en la revista *Cabalgata* en los dos últimos meses de 1946 dan cuenta de que este espacio no era meramente una galería sino un entorno de sociabilidad entre varones. En la publicidad en el primer número de *Cabalgata* encontramos valiosa información sobre el local (imagen 16). Por un lado el logo representa a un muñeco de dibujo sentado sobre una silla con las iniciales “bc” 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”. Esta caracterización demuestra la intención de generar un espacio de suma elegancia, clase y estilo. En la única fotografía del espacio vemos en primer plano un sillón y a un grupo de tres hombres de espaldas atendidos por el bartender y un mozo cuyas caras sí se encuentran de frente. No aparece ninguna mujer en la imagen. Esta publicidad nos marca que apuntaban a un público masculino y culto.



17: Publicidad del Bohemien Club en la revista *Cabalgata* 2 (1946):11, Centro de Estudios Espigas.

La publicidad del Bohemien Club en el segundo número de *Cabalgata* apunta más a mencionar que era un local abierto en la noche y no hace el mismo énfasis en las opciones culturales del mismo. En efecto, la cantidad de texto se redujo considerablemente (imagen 17). Solo se lee que el Bohemien Club era un “rincón distinguido, salón de té y cocktails” y debajo aparece el horario de este espacio, de “16 a 2 horas” un horario decididamente nocturno. La fotografía reproducida en la publicidad es algo oscura en el original pero vemos al muñeco del logo del Bohemien Club tirado en el piso junto con un mazo de cartas desparramadas y una copa derramada; señalando quizás lo que era una noche en ese club: alcohol, juegos de cartas entre varones que terminaban en excesos. En *Cabalgata 3* no aparecieron publicidades del Bohemien Club.

Las siguientes publicidades publicadas en *Cabalgata* volvieron a centrarse en los aspectos culturales del local. En *Cabalgata 4* y *5* las publicidades incluyen únicamente un mínimo texto y fotografías que refieren a las exhibiciones de arte que llevaron a cabo (imágenes 18 y 19). La última publicidad la encontramos en *Cabalgata* (imagen 20), en vez de una fotografía de obras de arte contiene el mensaje “en las noches luminosas de navidad y año nuevo” lo que pareciera ser una invitación a concurrir en esas veladas al Bohemien Club. Considerando el contexto en el que la actividad prostibularia se llevaba a cabo en bares nos parece verosímil el comentario de Kosice de que el Bohemien Club se trataba de un night-club por los mensajes que transmitió en sus publicidades.



18: Publicidad del Bohemien Club con la exposición de arte madí, s/f, Archivo Museo Kosice. Corresponde a la publicidad del Bohemien Club en la revista Cabalgata 4 (1946):11.



19: Publicidad del Bohemien Club en la revista Cabalgata 5 (1946):15, Centro de Estudios Espigas.



20: Publicidad del Bohemien Club en la revista Cabalgata 6 (1946):21, Centro de Estudios Espigas.

Tanto el night-club como el prostíbulo eran espacios construidos para varones heterosexuales que contribuyeron al mantenimiento de la masculinidad hegemónica al reforzar la objetificación de las mujeres. Funcionó como espacio para que se den las interacciones homosociales entre varones que describió Bird. Allí, las mujeres ingresaban en tanto los hombres podían pagar por tener sexo con ellas por lo que realizar una exhibición en un local de estas características implicaba una complicidad entre artistas varones y fue un espacio en el que es difícil suponer cómo se movieron las artistas mujeres, efectivamente si es que alguna participó de la exhibición.²⁴⁷

Griselda Pollock ha examinado cómo los espacios que las pintoras de fines del siglo XIX en Francia podían transitar afectaron su producción 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.²⁴⁸ Que los artistas Madí hayan realizado una exhibición en un espacio vedado para las mujeres que no se encontraban en situación de

²⁴⁷ No hemos 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.

²⁴⁸ Griselda Pollock, *Vision and Difference...op.cit.*, 30.

prostitución como era el caso de las artistas mujeres madí, da cuenta de la naturalización de la homosocialidad de esta escena artística.

Raúl Lozza, Gyula Kosice y Tomás Maldonado presentaron una serie de prácticas alineadas a la masculinidad hegemónica de Buenos Aires hacia mediados de la década de 1940: eran varones cis, blancos, habitaban en Buenos Aires, se posicionaron como cultos y especialmente se mostraron como heterosexuales. A su vez, se apropiaron de las características del artista de vanguardia europeo que se encontraban en sintonía con esta masculinidad hegemónica regional. Crearon arte transgresor, estaban comprometidos con la izquierda, produjeron teoría y fueron polémicos. Alinearse a estas masculinidades hegemónicas les permitió hacerse de una legitimidad cultural a través de la cual pudieron colocar su propuesta artística en el medio porteño y consagrarse como los referentes del período. El mantenimiento de esta masculinidad hegemónica fue llevado a cabo a través de la homosocialidad entre varones la cual contribuyó a mantener la escena dominada por artistas varones. Todos estos modos de ser un artista varón generaron una dinámica desigual con las artistas mujeres que formaron parte junto a ellos de los grupos de arte abstracto. Inevitablemente estas prácticas repercutieron en las posibilidades de producción y visibilización de sus obras.

Capítulo III: Participación de artistas mujeres en la escena invencionista

*entonces nos adueñamos del poder de derretir las ausencias
de valorar los menudos reflejos que suelen desfilan en incógnita
de estrujar el hollejo de ciertas palabras
con envergadura de soles*
Ana María Bay²⁴⁹

Aún cuando hubo artistas mujeres participando de la escena invencionista en Buenos Aires los grandes nombres de esos grupos y movimientos han sido los de artistas varones. Rescatando una de las preguntas fundantes de la historia del arte feminista nos preguntamos, ¿por qué no ha habido grandes artistas mujeres en la vanguardia invencionista?²⁵⁰ Tal como reflexionó una de las primeras historiadoras feministas del arte, Linda Nochlin, la pregunta implícitamente da por sentado que el gran artista solo puede ser encarnado por un varón y tal como desarrolló la historiadora feminista del arte Griselda Pollock entendemos que el canon de esta disciplina ha sido conceptualizado en lo masculino concibiendo que la grandeza artística sea propiedad únicamente de los artistas varones.²⁵¹ Por este motivo nos enfocamos en la práctica artística en vez de los objetos producidos y hacer esto significa analizar los contextos de producción.²⁵²

Germaine Greer en su libro *La carrera de obstáculos* identificó una serie de problemáticas en las trayectorias de artistas mujeres que les impidieron transitar el camino para ser artistas del mismo modo que a sus pares varones. Entre estos obstáculos encontró a la familia, el amor, la ilusión del

²⁴⁹ Ana María Bay, "Riel sin reverso", *Antología Madí*, ed. Gyula Kosice (Buenos Aires: Madí, 1955), 23.

²⁵⁰ Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *Artnews* (1971).

²⁵¹ Por una discusión sobre el canon y género véase Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (Londres: Routledge, 1999).

²⁵² Griselda Pollock, *Vision and Difference...op.cit.*, 5.

éxito, la humillación y finalmente la fortuna crítica y material de las obras.²⁵³ Greer también notó que en la historia del arte se da un proceso de escritura y reescritura que suele eliminar los nombres y las trayectorias de las artistas mujeres.²⁵⁴ La escritora Mira Schor habló incluso del funcionamiento de un “linaje paterno” donde la historia se va enlazando de varón en varón y si se habla de artistas mujeres es siempre en relación a otros artistas varones.²⁵⁵ Schor lo entiende como un sistema de validación y legitimación particular de la disciplina historia del arte. La marginación de las contribuciones de las artistas mujeres participantes de la escena invencionista se dio por las distintas trayectorias que tuvieron por ser artistas mujeres y a través de procesos de escritura de la historia del arte como los que plantean Schor y Greer. Es a través de la escritura de nuevos textos con perspectiva de género que podemos dar cuenta de la producción de estas artistas y de los complejos contextos de producción y las negociaciones que llevaron a cabo con el medio.

En los primeros dos capítulos de esta tesis hemos observado las maneras en las que los artistas varones del arte abstracto en Buenos Aires pensaron el arte que crearon utilizando metáforas y conceptos generizados (Capítulo I) y las prácticas de masculinidad hegemónica alineadas a los ideales del artista de vanguardia europeo y la homosocialidad de la escena invencionista (Capítulo II). Este tercer capítulo advierte cómo estas ideas y prácticas de los artistas varones impactaron en las dinámicas de género con sus pares mujeres y se centra en los aportes, las posibilidades de producción y las negociaciones que las artistas que eran mujeres realizaron a la escena del arte abstracto en Buenos Aires.

²⁵³ Germaine Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work* (New York: Farrar Straus Giroux, 1982), 36.

²⁵⁴ *Ibid.*, 6.

²⁵⁵ Mira Schor, “Linaje paterno”... *op. cit.*, 111.

El análisis de los casos de las artistas mujeres de las vanguardias del arte abstracto en Buenos Aires en las décadas de 1940 y 1950 nos permite examinar las dinámicas de género en el arte argentino del siglo XX. La hipótesis general que manejamos sostiene que la participación de las artistas mujeres de esta escena del arte abstracto se vio limitada por las construcciones de género imperantes en Buenos Aires en las décadas de 1940 y 1950 ya que los artistas varones de la escena hicieron uso de la masculinidad hegemónica para legitimar en el medio local sus propuestas artísticas radicales en términos artísticos y políticos pero sus prácticas fueron hegemónicas en términos de género. En este sentido, las carreras y relaciones con sus esposos y el cuidado doméstico y de hijos en una escena homosocial entre varones determinó las trayectorias profesionales de Diyi Laañ, Lidy Prati y Yente. De esta hipótesis principal se desprende otra hipótesis derivada que postula que la homosocialidad entre varones fue más marcada en la AACI donde solo participaron artistas mujeres que estaban en pareja con artistas varones que formaban parte de la misma, en cambio Madí fue más permeable a la participación de artistas mujeres quienes incrementaron la multidisciplinariedad de este grupo incluyendo la danza.

Primero observamos cómo hubo una mayor participación de artistas mujeres en Madí que en la AACI donde solo se desarrollaron artistas mujeres que estaban en pareja con artistas varones de la Asociación. Segundo, examinamos los variados y cruciales aportes realizados por estas artistas a la multidisciplinariedad de los movimientos en los que participaron. Tercero, mediante el análisis de las trayectorias y aportes de Diyi Laañ, Yente y Lidy Prati al arte abstracto en Buenos Aires discutimos cómo la participación de las artistas mujeres no tuvo las mismas características que la participación de los varones artistas debido a las construcciones de género que operaron sobre las mujeres en Buenos Aires hacia la década de 1940, como también notamos los modos en los que las artistas negociaron y resistieron a estas construcciones.

1. Artistas mujeres en la escena del arte abstracto

Hacia 1946 se habían conformado dos nuevas agrupaciones de arte abstracto en Buenos Aires. La pareja de artistas Yente y Del Prete, que eran algo mayores en edad, formaron parte de la escena pero no de estos grupos de jóvenes artistas si bien exhibieron de manera conjunta. Por un lado estuvo Madí y por otro la Asociación Arte Concreto-Invención. La AACI publicó en agosto de 1946 la revista *Arte Concreto-Invención* en la cual presentaban su propuesta artística y se daban a conocer con una lista de integrantes.²⁵⁶ Edgar Bayley, Antonio Caraduque, Simón Contreras (Lamadrid), Manuel Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, Rembrandt Van Dyck Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molenberg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza y Matilde Werbin.²⁵⁷ Esto da un número de catorce varones y dos mujeres: Lidy Prati y Matilde Werbin. Sin embargo en el Estatuto de la AACI de 1948 aparecen como parte del secretariado: Prati, Bayley y Souza y como integrantes Hlito, Bayley, Espinosa, Fedullo, Iommi, Maldonado, Melé, Molenberg, Núñez, Prati, Trejo, Vardanega, Villalba, Werbin.²⁵⁸ En 1948 el número de artistas mujeres ascendió a tres contra doce artistas varones dada la incorporación de Nélide Fedullo. En el medio de ambos listados se había dado el alejamiento de los hermanos Lozza quienes fundaron el Perceptismo junto a Abraham Haber. El Perceptismo estuvo conformado en su totalidad por varones.

Entonces hacia 1948 encontramos que participaban tres mujeres en la AACI: las artistas Lidy Prati y Nélide Fedullo y la compositora y pianista Matilde Werbin. En esos años las tres estaban en pareja con varones que

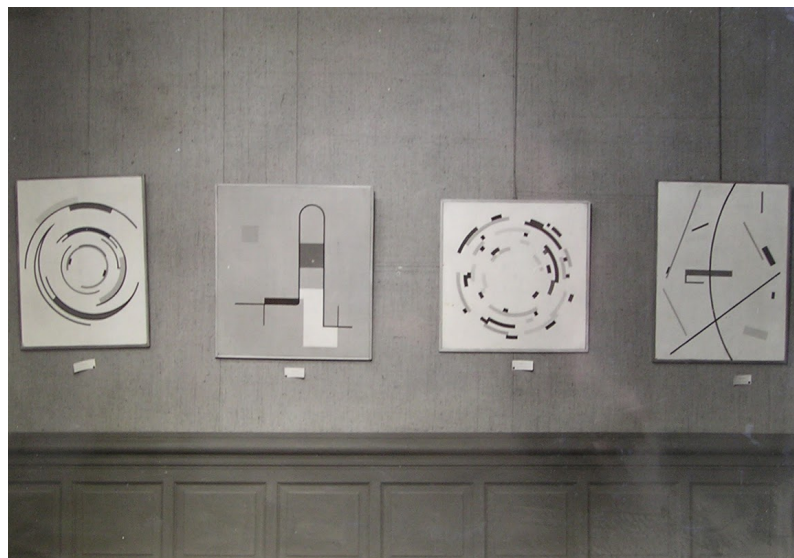
²⁵⁶ La otra publicación se trató del *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención* en diciembre de 1946.

²⁵⁷ *Arte Concreto-Invención* 1 (1946), 16.

²⁵⁸ "Estatuto de la Asociación Arte Concreto-Invención", 1948, Archivo Prati, gentileza de María Amalia García.

participaban de la Asociación: Lidy Prati estaba en pareja con Tomás Maldonado, Matilde Werbin estaba casada con Raúl Lozza y luego estuvo en pareja con Edgar Bayley y Nélide Fedullo estaba casada con Jorge Souza. La AACI produjo mayormente poesía, textos teóricos y pintura que eran disciplinas artísticas en ese entonces dominadas por varones. No nos detendremos aún en la participación de Lidy Prati en la AACI ya que la analizaremos en mayor detalle en la próxima sección.

Nélide Fedullo participó de la AACI como artista plástica y realizó pinturas en las que exploraba con la línea curva. Fedullo quien en 1948 tenía 21 años participó de varias exhibiciones desde 1947 incluyendo el “Salón Nuevas Realidades” del cual Edgar Bayley escribió una reseña en la revista cultural *Ciclo* en la que menciona que Fedullo “se aventura en el difícil terreno de las composiciones curvilíneas”.²⁵⁹ En una fotografía de la instalación en el Salón (imagen 21) podemos observar las composiciones de Fedullo.



21: “Fotografía de instalación, c. 1948”, Archivo Melé, gentileza de María Amalia García.

²⁵⁹ Edgar Bayley, “Nuevas Realidades”, *Ciclo* 1, (1948): 90.

Matilde Werbin fue una pianista que teorizó sobre sus exploraciones en la música. Las composiciones de Werbin fueron destacadas en la revista *Arte Concreto-Invención* en el artículo “Hacia una música invencionista” firmado por Raúl Lozza, su entonces marido.²⁶⁰ Werbin escribió uno de los pocos textos teóricos escritos por mujeres publicados en la época. Apareció en 1948 en el primer número de la revista *Contemporánea*, dirigida por Juan Jacobo Bajarlía.²⁶¹ En "Fundamentos para una música elementarista" Werbin describió el proceso de las investigaciones compositivas que la música elementarista realizaba como paralelo a las búsquedas plásticas de la AACI. Con ánimo de manifiesto Werbin afirmaba que “este es el camino para asegurar, en nuestros días, una música real y concreta, acorde con el magnífico poder inventivo del hombre”²⁶² estableciendo así los lineamientos para una nueva música que se separaba de las tradicionales reglas de la composición musical.

La participación en la AACI no estuvo vedada a artistas mujeres. Entendemos que la poca participación de artistas mujeres en la Asociación, poca en términos numéricos ya que hubo una mayor proporción de artistas varones –estuvo relacionada con los modos de socializar de esa escena.²⁶³ La escena del arte abstracto era mayormente homosocial entre varones y entre ellos se dieron la mayoría de las interacciones, fueron artistas varones quienes pudieron dominar en sus grupos y esto repercutió en las posibilidades de las artistas mujeres de formar parte de los mismos. Evidentemente para Prati, Werbin y Fedullo estar relacionadas con varones que formaban parte de la AACI les facilitó la inclusión en el grupo ya que solo ellas tres lograron insertarse.

²⁶⁰ Raúl Lozza, “Hacia una música invencionista”, *Arte Concreto-Invención* 1 (1946), 3.

²⁶¹ Cristina Rossi, “Vanguardia concreta rioplatense”...*op.cit.*, 14.

²⁶² Matilde Werbin, "Fundamentos para una música elementarista", *Contemporánea: la revolución en el arte* 1, no. 1 (1948): 3.

²⁶³ Por un estudio sobre los modos sutiles de segregación que sufren de las trabajadoras mujeres véase Laurie A. Morgan y Karin A. Martin, “Taking Women Professionals out of the Office: The Case of Women in Sales”, *Gender and Society* 20, no. 1 (2006): 108-128.

Sin embargo, un mayor número de artistas mujeres participaron de las actividades madí que en la AACI. En Madí participaron Diyi Laañ, Gina Ionescu, María Bresler, Paulina Ossona, Renate Schottelius, María Teresa Domínguez, María Teresa Dearma, Mirta Sessarego, Germaine Derbecq, Beatriz Herrera, Ana María Bay, Elizabeth Steiner, Jacqueline Lorin-Kaldor y Nelly Esquivel. Varias de estas artistas fueron pintoras, escritoras y bailarinas dando cuenta de la multidisciplinariedad del movimiento.

En la fotografía que retrata el encuentro con Hilla Rebay, directora del museo de pintura no-objetiva²⁶⁴ aparecen retratadas algunas artistas madí: Gina Ionescu, Diyi Laañ, María Teresa Dearma, Germaine Derbecq, Grete Stern²⁶⁵ y María Bresler junto a Juan Bay y Gyula Kosice (imagen 22). La fotógrafa germano-argentina Grete Stern tomó la imagen. Stern ya era una figura clave para el medio local desde que se instaló en Buenos Aires 1935.²⁶⁶ Habiendo estudiado fotografía en la Bauhaus era una referente local de la fotografía moderna y fue una figura importante para Madí porque les brindó el espacio para llevar a cabo una de sus primeras exhibiciones en su casa en 1945.²⁶⁷ Si bien Stern no formó parte de Madí, realizó un fotomontaje que lee “Madinemsor” con el obelisco de fondo que fue publicado en el segundo número de *Arte Madí* y formó parte de la identidad visual del grupo. Su rol en la escena fue de facilitadora de materiales sobre arte que había adquirido mientras era estudiante en la Bauhaus²⁶⁸, facilitadora de espacio de exhibición, facilitadora de material fotográfico a través del mencionado

²⁶⁴ En 1959 se convirtió en el Museo Solomon R. Guggenheim en Nueva York.

²⁶⁵ Grete Stern no fue una artista que se considerara madí, no exhibió sus trabajos en exhibiciones madí pero sí fue parte de la escena del arte abstracto y estuvo vinculada a este grupo.

²⁶⁶ Johanna Hopfengärtner, “Pioneras de la modernidad: Grete Stern y Marie Langer en Argentina”, *Iberoamericana* 9, no. 33 (2009): 159-161.

²⁶⁷ “Arte concreto invención ha sido disuelto”, 1945.

²⁶⁸ Kosice ha mencionado cómo se acercó a lecturas claves del arte abstracto a partir de materiales que le proporcionó Grete Stern. Véase Jorge López Anaya, “Gyula Kosice, la memoria y el proyecto”, en *Kosice. Obras 1944-1990* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1991), 9.

fotomontaje y facilitadora de imágenes tomando fotografías en reuniones y eventos.



22: “Instantánea tomada durante la breve visita que nos hiciera Hilda Rebay, “director emeritus” del “Museum of non objectiv (sic) painting”, New York. De izquierda a derecha: Ionescu, Laañ, Dearma, Bay, Kosice, Rebay, Hidalgo, Bresler. Foto Grete Stern” en *Arte madí* 7-8 (1954), 37.

Madí se caracterizó por su multidisciplinariedad. Incluyó la danza, el teatro, la novela, el cuento, la poesía, la música, la escultura, la pintura, el dibujo y la arquitectura. Esto fue posible gracias a la participación de mujeres artistas de diversas disciplinas, especialmente la danza moderna ya que ésta era una disciplina feminizada.²⁶⁹ Las bailarinas Paulina Ossona y Renate Schottelius al bailar en las veladas madí hicieron que la danza fuese parte ese movimiento.²⁷⁰ Ambas bailarinas practicaban la danza moderna en la Argentina. Ambas bailaron en la primera exhibición de este grupo en 1947 que se realizó en el Instituto Francés de Estudios Superiores.²⁷¹ María

²⁶⁹ Véase Wendy Oliver y Doug Risner eds., *Dance and gender: an evidence-based approach* (Florida: University Press of Florida, 2017).

²⁷⁰ La danza aparece en el listado de prácticas madí en *Arte Madí* 1 (1947).

²⁷¹ *Arte Madí* 0-1 (1947) y “2a. Muestra Arte Concreto en Buenos Aires 1945”, 1945, Colección Silvia Braier, Colección dentro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).

Teresa Domínguez contribuyó brevemente con Madí, desde Córdoba, también desde la danza y la poesía ya que publicó varios poemas en *Arte Madí*.²⁷²

Varias poetas y escritoras participaron de Madí, entre ellas Diyi Laañ cuyas contribuciones analizaremos más adelante. María Teresa Domínguez y Mirtha Sessarego parecieran haber tenido un vínculo mayormente epistolar con Gyula Kosice ya que vivían en la provincia de Córdoba.²⁷³ Con tan solo 16 años Sessarego publicó tres poemas en las revistas *Arte Madí*.²⁷⁴ Por su parte, la escritora Ana María Bay se relacionó con Madí desde 1954 junto con su padre, el artista Juan Bay.²⁷⁵ Se publicó un texto teórico escrito por ella titulado “Hacia una plástica pura y universal” en *Arte Madí* 7-8. Otra artista que se incorporó a Madí en 1954 fue Beatriz Herrera quien participó como poeta y artista y exhibió en varias exhibiciones.²⁷⁶ Algunos de sus poemas fueron publicados en la antología de poesía madí.²⁷⁷

La artista de la que menos sabemos posiblemente sea María Teresa Dearma quien aparece en la imagen 22. Por otra parte, Germaine Derbecq artista francesa que se instaló en Buenos Aires en 1951, colaboró con Madí brevemente.²⁷⁸ Una de sus obras apareció reproducida en *Arte Madí* 7-8.²⁷⁹ Por su parte, la producción plástica de Nelly Esquivel tuvo una importante

²⁷² Carta de María Teresa a Gyula Kosice, 13 de febrero 1953, Archivo Museo Kosice, carpeta 3, fs 080, *Arte Madí* 5 (1951) y María Teresa Domínguez, “Poema” y “Prosa”, *Arte Madí* 6 (1952).

²⁷³ “Movimiento arte madi. Que es madi, Quienes lo integran”, 1955, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10 “Artistas Madí”, fs 32 y carta de Mirta Sessarego a Gyula Kosice, 24 de octubre 1956, Archivo Museo Kosice, carpeta 4, fs 120.

²⁷⁴ Mirta Sessarego, “Poema” y “Poema”, *Arte Madí* 6 (1952) y Mirta Sessarego, “Imágenes”, *Arte Madí* 7-8 (1954): 27.

²⁷⁵ “Movimiento arte madi. Que es madi, Quienes lo integran”, 1955.

²⁷⁶ Véase anexo para una lista detallada de las exhibiciones en las que participó en este período.

²⁷⁷ Beatriz Herrera, “Ahuercar de alares”, “Printar” y “Ayo”, en *Antología Madí*, ed. Gyula Kosice (Buenos Aires: Madí, 1955), 63-68.

²⁷⁸ Catálogo de la exhibición “Los primeros 15 años de arte madi”, 1961, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10 b “Artistas Madí”, fs. 16.

²⁷⁹ *Arte Madí* 7-8 (1954), 50.

presencia en las revistas *Arte Madí*. Se reprodujeron imágenes de varias obras suyas en 1948, 1950 y 1951; a su vez participó de varias exhibiciones de este grupo.²⁸⁰ Gina Ionescu fue una artista plástica, bailarina, actriz y cantante rumana. Desde 1949 aparecieron obras suyas reproducidas en *Arte Madí* y en ese año empezó a exhibir junto a Madí. Expuso de manera individual en la Galería Antú en 1949 y en 1951 como también en otros espacios y continuó una carrera como artista plástica.²⁸¹

Pérez-Barreiro describió a un grupo de artistas mujeres que participaron de Madí como “autores cuya producción plástica parece limitarse a las páginas de esta revista (*Arte Madí*) y a los libros subsecuentes sobre el movimiento editados por Gyula Kosice”.²⁸² Entre ellas se encuentran Elizabeth Steiner, María Bresler y Jacqueline Lorin-Kaldor. Lorin-Kaldor participó de la exposición permanente de Madí y de exhibiciones con esta agrupación en 1948.²⁸³ En *Arte Madí 2* se reprodujo una fotografía de ella y de la obra *Objeto pintura* (imagen 23) y en *Arte Madí 3* se reprodujo un dibujo de su autoría. En el Archivo del Museo Kosice se encuentra una tarjeta personal de quien pudo haber sido pareja o pariente de Lorin-Kaldor (imagen 24). A su vez, esta artista fue incluida en la exhibición que realizó la historiadora del arte Nelly Perazzo en la Galería Arte Nuevo en 1976.²⁸⁴

²⁸⁰ Véase anexo para una lista detallada de las exhibiciones en las que participó.

²⁸¹ Catálogo de la exhibición en la Galería Nice, “Gina Ionescu”, 1964, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de artistas número 28 “Gina Ionescu”, fs. 1. Véase anexo para una lista detallada de las exhibiciones en las que participó en este período.

²⁸² Gabriel Pérez-Barreiro, “Diyi Laañ”, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, accedido 2 de enero, 2019, <http://malba.org.ar/en/coleccion-online/decada/1940/?idobra=2009.11>.

²⁸³ Véase anexo para una lista de las exhibiciones en las que participó.

²⁸⁴ “Homenaje a la vanguardia argentina década del 40”, 1976, Colección Silvia Braier, Colección dentro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).



23: "Detalle de página con la reproducción de obra y fotografía de la artista con el texto *Pintura - objeto. J. Lorin Kaldor*" en *Arte Madí 2* (1948), s/p.



24: "Tarjeta personal Tomas Kaldor L.", Archivo Museo Kosice.

A diferencia de Lorin-Kaldor de la cual hay algunas pocas menciones en *Arte Madí*, aparecieron diez imágenes de obras atribuidas a María Bresler en esa revista y participó de un gran número de exhibiciones madí.²⁸⁵ Las reproducciones de sus obras en la revista del grupo dan cuenta de un amplio abanico de experimentaciones plásticas invencionistas realizadas por Bresler como obras de marco recortado, coplanares y de marco tradicional.²⁸⁶ Bresler participó del "2° Salón argentino de arte no-figurativo" realizado en la galería Van Riel en 1949 que no fue organizado por Madí sino por Lidy Prati,

²⁸⁵ Véase anexo para una lista detallada de las exhibiciones en las que participó en este período.

²⁸⁶ Aparecieron imágenes de obra de marco irregular en *Arte Madí 2*, 3, 5, 6 y 7-8 y coplanares en *Arte Madí 2* y 3. Algunas obras de Bresler (véase *Arte Madí 3* y 4) son originales en cuanto a los trabajos de sus pares. En estas dos obras las formas geométricas se integran unas con las otras como un rompecabezas, yuxtapuestas y divididas mediante líneas negras o blancas. Estas formas geométricas ocupan casi todo el espacio del plano tal como un vitreaux o un mosaico.

Juan Del Prete y Alfredo Hlito.²⁸⁷ Esta participación implica que a diferencia de lo dicho por Pérez-Barreiro Bresler exhibió por fuera de los espacios organizados por Madí.

La tercera de las artistas que mencionó este historiador, Elizabeth Steiner, se relacionó con Madí como dibujante.²⁸⁸ Participó de una exhibición con este grupo y se reprodujo un dibujo suyo en *Arte Madí 0-1*.²⁸⁹ *Dibujo* parecería ser una de las pocas obras abstractas que Steiner realizó. En conversación telefónica con la autora Steiner comentó que realizó dibujos abstractos por un pedido de Kosice.²⁹⁰ Sus dibujos de la época solían ser figurativos y después de 1957 su cuerpo de trabajo fue fotográfico.²⁹¹ Quizás el desconocimiento de la producción posterior de Steiner por parte de Pérez-Barreiro se deba a que la carrera profesional de esta artista no fue necesariamente como artista visual y que continuó en Estados Unidos, posiblemente dificultando la tarea de investigación para los historiadores del arte.

Asimismo, en palabras de Steiner el período de Madí “no fue la época más importante de mi vida”.²⁹² Esta reflexión puede explicar cómo algunas de estas artistas, activas solo durante fines de la década de 1940 y la década de 1950 pudieron vivir su participación en Madí como una experiencia más

²⁸⁷ "2° Salón argentino de arte no-figurativo", 1949, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).

²⁸⁸ "Lisl Steiner - Biography" <http://www.lislsteiner.com/LislSteiner-Biography.html> Accedido 25 de febrero, 2019.

²⁸⁹ Exhibió en la "1ra exposición internacional madí" en el salón de la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (A.I.A.P.E.) en Montevideo, véase el catálogo de la exposición madí en Montevideo, "1ra exposición internacional de arte madí", 1948, Archivo Prati, gentileza María Amalia García.

²⁹⁰ Lisl Steiner, conversación telefónica con la autora, 15 de marzo, 2019.

²⁹¹ Su cuerpo de dibujos de esos años son figurativos, realizados durante conciertos en el Teatro Colón. Posee una importante producción fotográfica debido a que en 1957 comenzó una extensa carrera con base en Nueva York —donde aún reside— como fotoperiodista para varias agencias internacionales. Véase, Caleb Bach, "The intuitive lens of Lisl Steiner", *Americas*, 1 de noviembre, 1994, accedido 25 de febrero, 2019, <https://www.thefreelibrary.com/The+intuitive+lens+of+Lisl+Steiner.-a016444432>

²⁹² Lisl Steiner, conversación con la autora, 15 de marzo, 2019.

tras la cual tuvieron trayectorias de vida divergentes. Quizás sus trayectorias no fueron las esperadas para un artista profesional utilizando como vara, claro, la experiencia de los artistas varones. En este sentido tomamos a Gluzman cuando postuló que “la investigación biográfica sobre mujeres artistas es clave para la formulación de hipótesis más complejas y para la radicalización de los cuestionamientos a la disciplina de la historia del arte”.²⁹³ Como vemos en los casos de Yente, Lidy Prati y Diyi Laañ es al analizar la biografía de las artistas y cómo se dio su participación que entendemos cómo la historia del arte tomó como referencia a las trayectorias de los artistas varones para medir las de las artistas mujeres.

Como ya hemos señalado, no participaron artistas mujeres en el grupo Perceptismo. Hemos visto que a pesar de los cambios en los integrantes de la AACI solo tres mujeres participaron: Lidy Prati, Matilde Werbin y Nélica Fedullo. Las tres se encontraban en pareja con varones que formaban parte de la AACI por lo que la incorporación solamente de estas tres artistas se explica por la marcada homosocialidad entre varones del grupo. En cambio Madí fue más permeable a las artistas mujeres y un mayor número de artistas, poetas, escritoras y bailarinas participaron en ese grupo. Estas artistas en Madí integraron las exploraciones de la danza moderna efectivizando parte de la multidisciplinariedad que caracterizó al grupo. La historia del arte invisibilizó la participación y los aportes de las artistas mujeres al utilizar como vara la trayectoria de los artistas varones. Nos detenemos a observar la particularidad de los casos de tres artistas mujeres que estuvieron muy activas en ese período: Yente, Diyi Laañ y Lidy Prati. Sus carreras profesionales estuvieron atravesadas por su condición social de mujeres, las construcciones de género imperantes en Buenos Aires en las décadas de 1940 y 1950 y la homosocialidad de la escena del arte abstracto en Buenos Aires.

²⁹³ Georgina Gluzman, *Trazos invisibles... op. cit.*, 15.

2. Experiencias de tres artistas mujeres: Yente, Prati, LaaÑ

Los tres nombres de artistas mujeres más reconocidos del período son Yente, quien venía trabajando en la abstracción desde mediados de la década de 1930, Lidy Prati quien formó parte de la AACI y Diyi LaaÑ quien formó parte de Madí. La única exhibición en un museo que se enfocó en la contribución de artistas mujeres a esta escena lo hizo considerando a dos de ellas: Yente y Lidy Prati.²⁹⁴

Sus experiencias en la escena del arte abstracto fueron disímiles entre sí pero más distintas fueron en relación a las experiencias de los artistas varones. La participación de las artistas mujeres no tuvo las mismas características que la participación de los varones artistas por las construcciones de género que operaron sobre las mujeres en Buenos Aires hacia las décadas de 1940 y 1950. Los artistas varones de la escena hicieron uso de la masculinidad hegemónica para legitimar en el medio local sus propuestas artísticas y las artistas mujeres si bien realizaron negociaciones con los modos hegemónicos de ser mujeres mayormente siguieron con lo esperado para una mujer de su época. Los artistas varones del arte abstracto argentino tuvieron posiciones radicales en términos artísticos y políticos pero llevaron a cabo prácticas hegemónicas en términos de género. Las carreras y relaciones con sus esposos, el cuidado doméstico y de hijos y la homosocialidad de la escena determinó las trayectorias profesionales de Yente, Diyi LaaÑ y Lidy Prati.

²⁹⁴ Véase *Yente-Prati*.

2.1 Yente

El caso de Yente es particular porque en 1947 esta artista se encontraba trabajando y exhibiendo obra abstracta desde hacía una década y tenía cuarenta años. La participación de Yente se vio limitada por la construcción de género que sostenía que la mujer en el matrimonio debía apoyar la carrera de su marido relegando la propia a un segundo lugar y por el halago excesivo por parte de la crítica.

Considerando a Greer entendemos que existieron ciertas construcciones sociales y culturales que al materializarse en prácticas hicieron imposible que las trayectorias de las artistas mujeres fuesen las mismas que las de los artistas varones. Entre estos obstáculos que identificó Greer se encuentran las parejas que en los casos de estas tres artistas fueron –hasta donde sabemos– heterosexuales.²⁹⁵ En el caso de Yente, su encuentro con quien sería su marido, el también artista Juan Del Prete, impactó de manera determinante no solo en su vida personal sino en su trayectoria artística. En uno de sus primeros encuentros, Del Prete visitó la obra de Yente y le ofreció su opinión.²⁹⁶ Al ver la producción de Yente, Del Prete le dijo que sus dibujos eran “amanerados (...) y a pesar de las muchas rayas, vacíos”.²⁹⁷ Juicio de valor que llevó a Yente a destruir junto con Del Prete casi la totalidad de la obra que ella había realizado hasta ese momento. Este hecho nos hace considerar que Del Prete consideraba que lo producido por Yente hasta ese momento carecía de valor y que Yente hizo propia esta visión. Desde ahí Yente realizó obra abstracta, práctica que abrazó y desarrolló a lo largo de varias décadas.

²⁹⁵ Germaine Greer, *The Obstacle Race... op. cit.*, 36.

²⁹⁶ Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete* (Rosario: Iván Rosado, 2019), 27.

²⁹⁷ *Ibid.*, 28.

La destrucción de su obra temprana contribuyó a que hoy no contemos con ningún registro de la misma para poder estudiarla.²⁹⁸ La desaparición física de la obra de artistas mujeres es un fenómeno que ha sido comentado por Greer. Quienes tienen obras realizadas por artistas mujeres bajo su poder deben considerar que las mismas tienen valor e importancia para conservarlas y este no suele ser el caso.²⁹⁹ Gluzman ha dado cuenta de la falta física de obras de artistas mujeres producidas en la Buenos Aires del siglo XIX. Esta desaparición física de obra pareciera haber continuado hacia el siglo XX. En 1958 Yente ganó el primer premio de pintura del Primer Salón del Automóvil Club Argentino. La obra fue adquirida por el A.C.A. para su colección, sin embargo actualmente su paradero es desconocido.³⁰⁰

25: Yente, *Sin título*, 1947, celotex y pigmentos, 41 x 23 x 18 cm, Colección particular.

²⁹⁸ Curiosamente, Juan Del Prete publicó un libro que registra a través de fotografías la obra que fue destruyendo a lo largo del tiempo, el texto fue escrito por Yente. Véase Yente, *Obras destruidas de Del Prete* (Buenos Aires: Artes Gráficas, 1971).

²⁹⁹ Germaine Greer, *The Obstacle Race... op. cit.*, 132 y Georgina Gluzman, "Mujeres y Arte en La Buenos Aires Del Siglo XIX", Tesis de doctorado (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015), 14.

³⁰⁰ Ficha de exhibición, Archivo Yente-Del Prete; fotografías de la entrega del premio, Archivo Yente-Del Prete; y Liliana Ruth Crenovich (sobrina de Yente), en conversación personal con la autora, 16 de marzo, 2019.

Yente realizó obra en una gran variedad de medios en este período incluyendo dibujos, pinturas, esculturas en celotex (un material proveniente de la caña de azúcar) y libros de artista. En *Sin título* de 1947 (imagen 25), una escultura tallada conformada por formas geométricas como trapecios y triángulos, Yente experimentó con distintos relieves y coloreando las figuras de manera plana en colores blanco y rosado jugando tanto con las formas como con el espacio negativo que dejaba la escultura. En el lado derecho de la misma queda un espacio triangular formado con su borde.

En la imagen 26 vemos a la pareja Del Prete-Yente posando delante de una pared montada con obras de arte. 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, posiblemente un encendedor, se lo ve cómodo. Mientras a Yente se la ve inclinando levemente la cabeza sobre la pared, sin tapar la pintura que separa y une a 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. De hecho, esta fotografía aparece reproducida en el libro publicado en 1971 *Obras destruidas de Juan Del Prete* con un ensayo de Yente, con la salvedad que el nuevo encuadre la deja a Yente fuera de la imagen (imagen 27). La fotografía con este encuadre sin Yente fue nuevamente reproducida en *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete* publicado en 2019.³⁰¹ Estas omisiones, más allá de su intención, efectivamente borraron la presencia de Yente del registro original de la exhibición.

³⁰¹ Yente, *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete* (Rosario: Iván Rosado, 2019), 37.



26: "Juan Del Prete y Yente, 1949", f02556, Fototeca Espigas.



27: A la derecha, "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. A la izquierda "Página que incluye 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.

La participación de Yente en la escena del arte abstracto se vio limitada por la idea de que las carreras profesionales de las mujeres son secundarias a las de sus maridos.³⁰² Aunque durante la década 1940 había mujeres trabajando de forma remunerada fuera de sus hogares, el lugar esperado de una mujer casada era el de acompañar y no opacar a su marido. Tradicionalmente el modelo de familia estuvo caracterizado por la indiscutida autoridad del padre que colocaba en posición de obediencia y sumisión al resto de la familia, especialmente a su esposa.³⁰³ Como nos plantea Greer, el amor pudo haber funcionado como un obstáculo en el pleno desarrollo artístico de Yente. Según la historiadora Adriana Lauria en la relación con Del Prete, Yente “eligió un papel secundario respecto de la carrera de su marido, porque consideraba de menor importancia su visibilidad y (la) repercusión de su trabajo”.³⁰⁴ Lauria no brinda un contexto de las trayectorias y fortunas críticas de otras mujeres artistas del período. En especial no tiene en cuenta que Yente no fue la única mujer de su generación en un matrimonio heterosexual que considerara que la carrera de su pareja varón era más importante que la propia. Lo que aquí se presenta como una mera elección personal (elegir un papel secundario) era en verdad una trayectoria común en la vida de las mujeres.

Como tantas otras mujeres de su generación, Yente colocó la carrera profesional de su marido por sobre la propia. Del Prete parece haber sido un interlocutor con quien Yente podía tener discusiones como pares. Que Yente

³⁰² Véase la extensa literatura sociológica sobre cómo las mujeres con carreras las han puesto en un segundo lugar para priorizar la de sus maridos, Pamela Stone, *Opting Out?: Why Women Really Quit Careers and Head Home* (Berkeley: University of California, 2007); Fang Lee Cooke, “‘Husband’s career first’: renegotiating career and family commitment among migrant Chinese academic couples in Britain”, *Work, Employment & Society* 21, no. 1 (Marzo 2007): 47-65; Maureen Baker, “Choices or Constraints? Family Responsibilities, Gender and Academic Career” *Journal of Comparative Family Studies* 41, no. 1 (2010): 1-18.

³⁰³ Eduardo J. Míguez, “Familias de clase media: la formación de un modelo”, en *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 3*, eds. Fernando Devoto y Marta Madero (Buenos Aires: Taurus, 1999).

³⁰⁴ Adriana Lauria, “Yente. Una pionera en los márgenes” ... *op. cit.*, 17.

haya encontrado un interlocutor en Del Prete nos hace preguntarnos qué pasaba con la crítica la cual era uno de los interlocutores usuales para los artistas.

La obra de Yente fue reproducida en varios medios de prensa y sus exhibiciones reseñadas. En 1950 Yente exhibió sus libros de artista en una exhibición en la Galería Viau. Los críticos Mujica Lainez y Córdova Iturburu publicaron reseñas de esta exhibición en los diarios *La Nación* y *Clarín* respectivamente, ambas muy favorables. Ambos autores destacaron la “gracia” de la artista. Córdova Iturburu escribió que Yente poseía “muy raras cualidades” para la ilustración y “fantasía, gracia, espiritualidad, un sentimiento muy vivo del color” y notó que “su línea ondula con gracia espiritual y sus tonos se armonizan en delicadísimas gamas”.³⁰⁵ El comentario sobre las aparentes “muy raras” cualidades de Yente para la ilustración nos remite a la construcción que ha tenido la historia del arte que considera que el dibujo es una técnica “masculina” y por lo tanto que el color es “femenino”.³⁰⁶ Esta construcción se acentúa cuando acto siguiente Córdova Iturburu destaca el uso del color de Yente. Pero es el constante acento sobre la “gracia” que nos hace pensar que este crítico estaba escribiendo sobre Yente la persona en vez de sobre su obra.

En esa reseña Córdova Iturburu refiere en más de una ocasión a las ideas de “gracia” y “espiritualidad” y no fue el único en hacerlo. En una reseña de 1956 el crítico de arte Romualdo Brughetti también mencionó la “serena delicadeza” de la obra de Yente.³⁰⁷ Gluzman ha señalado cómo en las reseñas de obra de artistas que son mujeres, los críticos han utilizado palabras del campo semántico de la elegancia, como si en verdad la reseña

³⁰⁵ Cayetano Córdova Iturburu, “Ilustraciones de Yente” *Clarín*, 1950, Archivo Yente-Del Prete.

³⁰⁶ Patricia L. Reilly, “The Taming of the Blue. Writing Out Color in Italian Renaissance Theory”, en *The Expanding Discourse Feminism and Art History* ed. Norma Broude y Mary D. Garrard (Nueva York: Routledge, 1992).

³⁰⁷ Romualdo Brughetti, “Yente”, *Criterio*, 1956, Archivo Yente-Del Prete.

fuese a las artistas en vez de a su obra.³⁰⁸ El crítico pareciera halagar a la artista pero en realidad no la sitúa como par de los artistas varones. Córdova Iturburu en otra reseña seis años más tarde escribió:

Silenciosa, modesta, evidentemente laboriosa, Yente es una artista esencialmente bien dotada. Y esencialmente moderna (...) su dominio de las leyes del color y de sus posibilidades expresivas, sino –asimismo– en el gusto seguro, en la sensibilidad afinadísima, que presiden la selección de sus tonos y sus musicales armonizaciones.³⁰⁹

En este fragmento Córdova Iturburu elogia a Yente al describirla como “silenciosa”, “modesta” y “laboriosa”. Estos tres adjetivos refieren a la construcción de una mujer como sumisa y por lo tanto adjetivos con connotaciones positivas ya que refuerzan el estereotipo de mujer del momento en Buenos Aires. El crítico la caracteriza como moderna y después vuelve a asociarla al buen uso del color y a la expresión, la relaciona con el buen gusto, la sensibilidad y la armonía. Greer llamó a este halago excesivo “la ilusión del éxito” ya que notó que los críticos de arte solo realizaban reseñas o comentarios positivos de la obra de las artistas mujeres y que esto imposibilitó que la obra de dichas artistas fuera considerada en los mismos términos que la de los artistas varones.³¹⁰ Al describir el encuentro de Del Prete con su obra, Yente escribió que “deseaba ardientemente una opinión sin halago, que me removiera, aunque me demoliera”.³¹¹ Esta serie de reseñas de la crítica de la época a primera vista tan positivas nos dan una idea de que posiblemente el brutal juicio de Del Prete fue una de las pocas opiniones que Yente escuchaba de un artista que consideraba su obra como la de un par.

³⁰⁸ Georgina Gluzman, *Trazos invisibles... op. cit.*, 22, 93.

³⁰⁹ Cayetano Córdova Iturburu, “Ilustraciones de Yente”, *El Hogar*, 1956, Archivo Yente-Del Prete.

³¹⁰ Germaine Greer, *The Obstacle Race... op. cit.*, 68.

³¹¹ Yente, *Anotaciones para una semblanza ... op. cit.*, 27.

Al examinar la experiencia de Yente desde una perspectiva de género advertimos que tanto la construcción imperante en las décadas de 1940 y 1950 de subsumir la carrera profesional de una mujer para apoyar la de su pareja varón y la “ilusión del éxito” generada por la crítica de arte limitaron su participación en la escena del arte abstracto en Buenos Aires. Si bien ambos realizaban arte abstracto, radical en términos artísticos, entre ellos mantuvieron el status de género.

2.2 Diyi Laañ

Diyi Laañ fue una escritora, poeta y artista plástica activa en los años del movimiento Madí. Además de colocar la carrera de su marido en un lugar principal Laañ vio su participación en la escena sumamente limitada por la obligación de realizar tareas de cuidado. Contrajo matrimonio con Gyula Kosice y tuvo dos hijas mujeres con él. De las tres artistas consideradas en esta sección, Diyi Laañ fue la única que tuvo hijas y quien tuvo la carrera como artista visual más corta. Una vez que nacieron sus hijas ella dejó de producir obra y solo continuó escribiendo poemas los cuales fueron publicados en un libro recién en 1997.³¹²

Laañ exhibió extensamente con Madí y tuvo una presencia constante y significativa en la revista de este grupo con reproducciones de su obra y sus escritos en cada uno de sus números.³¹³ En una entrevista que la artista dio en 2003 indicó que las revistas se pagaron con el dinero que Kosice y ella habían recibido como regalo de bodas.³¹⁴ Entendemos que al menos parcialmente, las contribuciones monetarias de Laañ hicieron posibles los proyectos artísticos Madí.

³¹² Diyi Laañ, *Selección de poemas* (Buenos Aires: La Guillotina, 1997).

³¹³ Véase anexo para una lista detallada de las exhibiciones en las que participó en este período.

³¹⁴ Carla Bertone, “Muchachas de vanguardia” ... *op. cit.*, 57.

La obra plástica de Laaň estuvo presente en las revistas *Arte Madí*. En el segundo número apareció su primera imagen madí. Se trató de una imagen a color adherida a la revista (imagen 28). Esta imagen madí impresa en papel a color se encuentra también en otra publicación de pequeño formato que realizó este grupo. Este folleto incluyó como única imagen madí ésta de Laaň.³¹⁵ En *Arte Madí 4* apareció una nueva imagen a color atribuida a esta artista.³¹⁶



28: "Pintura. Diyi Laaň" *Arte Madí 2* (1948), s/p.

La producción literaria de Laaň fue constante en *Arte Madí* como también estuvo presente su teorización de la misma. En el primer número se publicó el relato "Un Ente está en su Lugar". Este relato madí en el que se siguen las aventuras y luchas de INod se continuaba en los siguientes números de las revistas.³¹⁷ En el último número de *Arte Madí*, Laaň publicó un texto teórico

³¹⁵ "Madinemsor", Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), publicación.

³¹⁶ *Arte Madí 4* (1950).

³¹⁷ En *Arte Madí 3* se publicó el relato "Cy -en la tierra de INod-", en *Arte Madí 4* se publicó el relato "INodCY (en el radio de Loch)", en *Arte Madí 5* se publicó "INodCY -huésped

titulado “Prosa y relato” fue uno de los pocos textos teóricos escritos por mujeres publicados en alguna de las revistas de la vanguardia invencionista. En él, Laań desarrollaba los principios de la prosa y el relato madí y cómo se estaba dando esa experimentación.³¹⁸ En este texto, Laań realizó una síntesis del uso de las palabras y el significado de las mismas en la prosa madí al escribir: “Decir cosas, no es todavía decir”³¹⁹. Resume así cómo Madí utilizaba palabras en oraciones negándoles el sentido habitual o coherente que podrían tener, generando combinaciones inesperadas a partir de las mismas. Según Del Gizzo “la poesía invencionista se proponía hablar una lengua dada vuelta, en la que resultaba imposible recomponer los sentidos de un discurso lógico y que minaba la hegemonía de los discursos vigentes”.³²⁰ Las reflexiones teóricas de Laań entonces apuntaron a las características centrales de este tipo de poesía.

La producción de poesía de Laań estuvo presente de manera constante. Se publicaron poemas de Laań en *Arte Madí* 2, 3, 4, 5 y 7-8. En *Arte Madí* 2 apareció en francés el poema titulado “La portee du horem”³²¹. Aquí reproducido en español:

La portada del Horem

Gesto que ciñe el límite kilométrico
y pretende descansar en cada uno
sin pertenencia en su parte final
que fija de horems las aberturas calibradas
y dejando el detalle producido

voluntario-”, en *Arte Madí* 6 se publicó “INodCY” y en el último número de *Arte Madí* se publicó “INodCY”.

³¹⁸ Dyi Laań, “Prosa y relato”, *Arte Madí* 7-8 (1954).

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ Luciana Del Gizzo, *Volver a la vanguardia...op. cit.*, 13.

³²¹ Pareciera que la versión publicada en la revista fue la traducción del poema de Laań al francés. Este poema fue proyectado en su versión en español “La portada del Horem” en un evento madí en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires en 1947. Véase Invitación a la exhibición de arte madí en el Teatro del Pueblo, 1948.

recortando la incursión magistral
cuando ya se discierne la portada.

Puede ser que la energía será vana
que delegue su protesta en el horem
sin barnizar por eso la meseta de sus pasos
acordando al dibujo
esta agitación resuelta en los contornos
esta multitud a impulsión
y en fin esta auténtica lesión de su dominio.³²²

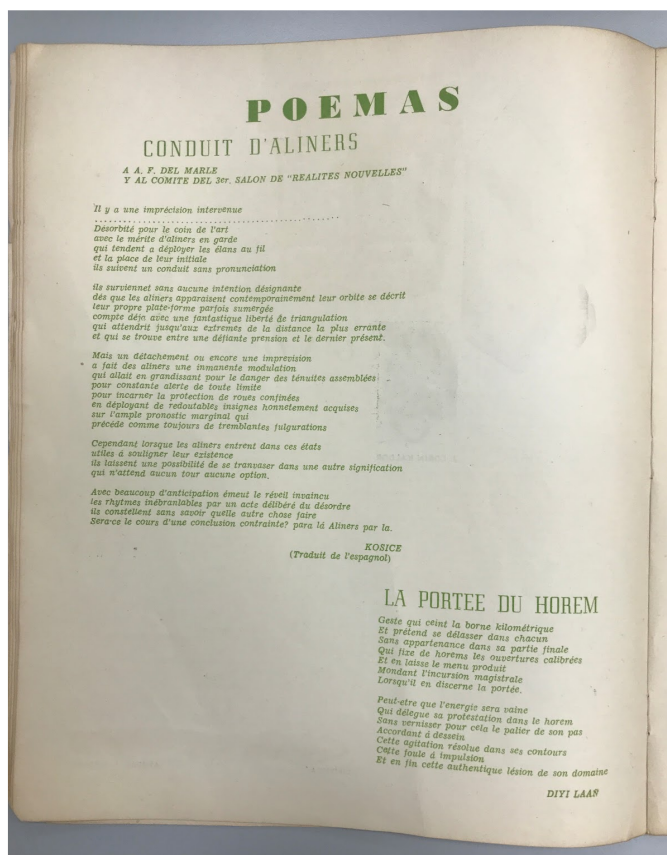
Cada verso en este poema tiene sentido sintácticamente y se puede leer como una oración, sin embargo los versos no generan un sentido, característico de la poesía invencionista. Según Barisone en la poesía iniciada desde *Arturo*

los rasgos emanados del surrealismo se mezclaron e interfirieron con las estrategias del componente ideogramático tales como la superposición o yuxtaposición de elementos (sin nexos lógicos), la repetición y el uso dinámico del espacio liberado de la prisión de la sintaxis (...) se incomoda al lector a partir del desplazamiento de vocablos y la creación de estos, el uso de mayúsculas o la recurrencia sonora de vocales³²³

por lo que la poesía de Laañ se inscribe dentro de estas experimentaciones poéticas.

³²² Diyi Laañ, *Selección de poemas...* op. cit., 9.

³²³ Ornella Barisone, *Experimentos poéticos opacos...* op. cit., 120-121.



29: "Página a color con poemas de Gyula Kosice y Diyi Laañ" en *Arte Madí 2* (1948), s/p.

Al enfocarnos en el diseño de la página de la revista advertimos que es una de las pocas en las que se utiliza tinta verde en vez de negra en su impresión lo cual destaca esta página por sobre el resto (imagen 29). La página lleva en la parte superior el título "Poemas" en mayúsculas y contiene dos poemas: uno hacia la izquierda escrito por Kosice que ocupa casi dos tercios de la página y el segundo, más corto, hacia la derecha y en la parte inferior, escrito por Laañ. El espacio que ocupa el poema de Laañ es menor.

El cuidado de niñas y las tareas domésticas limitaron las posibilidades de que Laañ produjera textos y obras. La presencia de Laañ en *Arte Madí* fue constante en los años en los que estuvo activa en el movimiento pero esta participación se detuvo tras el nacimiento de sus hijas. En una entrevista publicada en el 2006 Laañ mencionó que luego de esos primeros años de

las vanguardias del arte abstracto ella dejó de producir obra y se dedicó 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”.³²⁴ El “tenía” de Laaño 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 hijos aparece naturalizada e interiorizada en su discurso.

Durante la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires se dieron importantes cambios en las vidas de las mujeres pero el modelo de familia nuclear se mantuvo. Habían cambiado las posibilidades de socialidad con los hombres, los modos de noviazgo y se flexibilizó la vigilancia familiar, en especial de aquellas mujeres solteras que tomaron trabajos remunerados fuera del hogar en alguna de las grandes ciudades del país.³²⁵ Al mismo tiempo se dio un mayor acceso a la información sobre anticoncepción e interrupciones del embarazo.³²⁶ Hacia la década de 1940 un mayor número de mujeres cursaban estudios secundarios y trabajaban fuera del hogar que en las décadas previas.³²⁷

Aún con estos nuevos horizontes abriéndose, formar una familia era sin dudas el ideal hegemónico en el horizonte de posibilidades para las mujeres jóvenes. Según el historiador Omar Acha la élite local imaginaba una sociedad compuesta por familias nucleares donde la mujer no trabajara fuera del hogar, que solo fuese ama de casa, que los hijos concurrieran a la escuela y que el padre sostuviera al grupo familiar económicamente.³²⁸ Tradicionalmente, el modelo de familia nuclear se encontraba relacionado a

³²⁴ Carla Bertone, “Muchachas de vanguardia”... op. cit., 59.

³²⁵ Dora Barrancos, “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras”, en *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 3*, eds. Devoto y Madero. (Buenos Aires: Taurus, 1999).

³²⁶ *Ibid.*, 214.

³²⁷ *Ibid.*, 201, 206.

³²⁸ Acha, Omar y Pablo Ben, “Amorales, patoteros, chongos”...op.cit.,.

la autoridad del padre sobre su esposa e hijos; sobre la esposa caía toda la responsabilidad del cuidado de los hijos y el padre practicaba una crianza desapegada.³²⁹ Mientras las mujeres adultas consiguieron el acceso al derecho al voto en 1947, en gran medida los mensajes culturales las instaron a conservar el rol tradicional de esposas y madres. La participación política de las mujeres y el rol que tradicionalmente les fue asignado no fueron vistos como contradictorios, es más, este último se continuó enfatizando.³³⁰ En el caso de Laań observamos que seguir este modelo de familia significó efectivamente que su carrera como artista y poeta se viera frenada.

Tal como vimos con Yente, pareciera que las aspiraciones profesionales de Laań estuvieron en un segundo plano con respecto a la carrera de Kosice. Podríamos nuevamente pensar en que la pareja fue un impedimento para Laań pero en este caso debemos considerar además el tiempo y la energía dedicadas al cuidado y la crianza de dos hijas. En la fotografía de la pareja en Piriápolis, Uruguay en la imagen 30 se percibe este lugar secundario de Laań con respecto a su esposo. Vemos a Laań y Kosice jóvenes, felices en una playa desierta. Kosice se encuentra congelado en un salto directamente arriba de Laań. Esta es la única fotografía de la pareja que Kosice publicó en su autobiografía.³³¹ Que esta sea la única imagen que Kosice eligió exponer de su relación con Laań ejemplifica gráficamente cómo él se veía como protagonista.

³²⁹ Eduardo J. Míguez, "Familias de clase media" ... *op. cit.*, 21.

³³⁰ Marcela Gené, *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008), 131.

³³¹ Gyula Kosice, *Autobiografía...* *op. cit.*, 55.



30: “Kosice y Díyi Laañ, Piriápolis, 1947” en Gyula Kosice, *Autobiografía* (Buenos Aires: Asunto impreso, 2010), 55.

Es claro que la carrera profesional 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 asistente de Kosice (como cuando funcionaba como su representante cuando él se encontraba fuera del país).³³² En la autobiografía de Kosice aparecen escasas menciones a Laañ y su labor. Laañ veía su rol en la carrera de su marido como crucial. En una entrevista comentó: “Tenemos (con Kosice) una (...) vida en común... yo también soy partícipe aún cuando yo no esté”.³³³ Las visiones del valor del trabajo de Laañ parecen haber sido diferentes para cada integrante de la pareja. El rol de Laañ fue esencial –crió a sus hijas y asistió profesionalmente a su marido– pero no fue un rol públicamente protagónico como el de su marido en el campo artístico.

La participación de Laañ en la escena del arte abstracto y en el grupo Madí fue muy activa produciendo obras, poemas, relatos y hasta un texto teórico pero se vio fuertemente limitada por acompañar la carrera de su marido y

³³² Carla Bertone, “Muchachas de vanguardia” ... *op. cit.*, 61.

³³³ *Ibid.*, 60.

tener hijas y criarlas. De las tres artistas, es en el caso de Laañ que notamos con mayor contundencia cómo la relación con su esposo y el cuidado doméstico y de niños siguiendo la construcción de género imperante en las décadas de 1940 y 1950 obstaculizó el pleno desarrollo de su carrera artística. Esta pareja de artistas que produjo arte abstracto y poesía madí, ambas radicales en sus planteos artísticos, tuvo prácticas que mantuvieron el status quo de género.

2.3 Lidy Prati

Lidy Prati fue una artista plástica activa en la escena del arte abstracto argentino. Participó de la revista *Arturo*, de la AACI y más tarde en el Grupo de Artistas Modernos Argentinos (GAMA).³³⁴ Prati vio sus posibilidades de desarrollarse profesionalmente severamente limitadas tras el fin de su relación con Tomás Maldonado en una escena artística marcadamente homosocial entre varones. Como respuesta a esa situación encontramos actos de resistencia en sus intervenciones en el medio local.

Desde principios de la década de 1940 Prati se desarrolló como artista. En 1942 Prati comenzó a tomar clases de arte con Tomás Maldonado quien tenía su misma edad y participó de varias exhibiciones.³³⁵ En 1944 participó de la producción de la revista *Arturo* siendo la única artista mujer parte del equipo, revista que parcialmente financió con dinero de su familia.³³⁶ En ese año también contrajo matrimonio con Tomás Maldonado. En *Arturo* se reprodujeron varias viñetas de Prati. En la primera página de esta revista Lidy Prati aparece como Lidy Maldonado, firmando con su apellido de casada. García ha reparado en este acto como una aceptación de las

³³⁴ David Weseley, "Lidy Prati. Biografía y cronología", en *Yente-Prati* (Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Costantini, 2009), 153.

³³⁵ En ese mismo año participó de una exposición en el Salón Peuser y del Salón de Acuarelistas. Véase David Weseley, "Lidy Prati. Biografía"...*op. cit.*, 154.

³³⁶ Carla Bertone, "Muchachas de vanguardia"... *op. cit.*, 67

“estructuras sociales sexistas” por parte de este conjunto de artistas.³³⁷ A esto podemos sumarle que dentro del contexto homosocial entre varones de la producción de *Arturo*, firmar con su nombre de casada pudo ser una manera de legitimar su presencia en el grupo, reforzando que estaba vinculada a uno de los varones que formaban parte del mismo.



31: Lidy Prati, *Concreto*, 1945, óleo sobre madera, 62 x 48 cm, Colección particular.

Entre los años 1944 y 1955 Prati generó una importante producción plástica. Una de las principales contribuciones de esta artista al arte abstracto fue incluir la reproducción de una obra de Mondrian en *Arturo* cuyas impresiones pintó a mano para que tuvieran color.³³⁸ Esta fue una inclusión a las referencias visuales en la revista que fue catalizadora en la construcción de una escena de arte abstracto en Argentina.³³⁹ En base a esta obra de Mondrian es que Prati en 1945 produjo *Concreto* (imagen 31).³⁴⁰ Esta obra

³³⁷ María Amalia García “Lidy Prati”... *op. cit.*, 95.

³³⁸ *Ibid.*, 94 y Carla Bertone, “Muchachas de vanguardia”... *op. cit.*, 64.

³³⁹ María Amalia García “Lidy Prati”... *op. cit.*, 94.

³⁴⁰ Andrea Giunta, “Adiós a la periferia”... *op. cit.*, 109.

es una cita y exploración de la obra del artista europeo pero superadora de la misma ya que retoma los planteos del marco recortado propuestos por Rothfuss.³⁴¹ La obra es un coplanar: los cuadrados blancos, negros y rojos de las obras de Mondrian ya no se encuentran sobre un lienzo; son la madera misma. Prati transformó las líneas rectas de Mondrian en diagonales donde la línea negra se convierte en un eje y los cuadrados se desplazan convirtiéndose en cuadriláteros que estructuran a la obra.³⁴² Ambos miembros de la pareja, Prati y Maldonado, estaban mirando obras de artistas abstractos europeos y reformulándolas.³⁴³ Sin embargo es en *Concreto* de Prati que la obra se desprende completamente del lienzo ya que utiliza directamente madera como soporte de las formas.³⁴⁴ *Concreto* fue reproducida en la revista *Arte Concreto-Invencción*.³⁴⁵ Sin embargo Maldonado no nombró a este coplanar ni a Prati al relatar los avances plásticos de la AACI en su artículo “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”.³⁴⁶

Junto a la AACI y GAMA Prati participó de un gran número de exhibiciones.³⁴⁷ Prati fue secretaria de la AACI junto con Edgar Bayley y Jorge Souza.³⁴⁸ En 1949 exhibió en el “2do Salón Argentino de arte no-figurativo” en la Galería Van Riel.³⁴⁹ De hecho Prati, junto a Juan del Prete y Alfredo Hlito, formó parte de la comisión organizadora de este salón.³⁵⁰ Una particularidad de este evento fue que tuvo un 27% de participación de artistas mujeres. De les dieciocho expositores, cinco fueron mujeres: Nélide Fedullo, María

³⁴¹ *Ibidem.*, 109.

³⁴² Alejandro Crispiani, *Objetos para transformar... op. cit.*, 132.

³⁴³ Andrea Giunta, “Adiós a la periferia”... *op. cit.*, 109.

³⁴⁴ Andrea Giunta, “Una vida susceptible”...*op.cit.*, 17.

³⁴⁵ *Arte Concreto-Invencción* 1 (1946), 9.

³⁴⁶ Tomás Maldonado, “Lo abstracto y lo concreto en el arte moderno”, *Arte Concreto-Invencción* 1 (1946), 7.

³⁴⁷ Véase anexo para una lista detallada de las exhibiciones en las que participó en este período.

³⁴⁸ Estatuto de la Asociación Arte Concreto-Invencción, 1946.

³⁴⁹ “2° Salón argentino de arte no-figurativo”, 1949.

³⁵⁰ Carta de Alfredo Hlito a Gyula Kosice, 3 de marzo 1949, Archivo Museo Kosice, carpeta 1, fs 023.

Bresler, Yente, Diyi Laañ y la propia Prati. Desde 1952, participó en el GAMA integrado por Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Claudio Girola, Antonio Fernández Muro, Hans Aebi, Miguel Ocampo y Sarah Grilo. GAMA agrupó artistas que trabajaban distintos tipos de abstracción y realizaron varias exhibiciones en conjunto.³⁵¹

En 1952 Prati realizó un viaje a Europa y hacia esa fecha su matrimonio con Maldonado se dio por finalizado en la práctica. Maldonado comenzó una relación con Siegrid “Sisi” von Schweinitz con quien en 1954 migró a Alemania. La disolución del vínculo matrimonial se dio de hecho pero Prati permaneció casada para el Estado argentino. En 1954 una legislación (la ley 14.394) habilitó la posibilidad del divorcio.³⁵² Prati parece haber realizado la demanda por divorcio y separación de bienes en diciembre de ese año.³⁵³ Sin embargo, en 1956 tras el golpe de Estado se suspendió el artículo que permitía el divorcio tras un decreto del General Aramburu.³⁵⁴ El divorcio vincular solo se volvió legal en Argentina en 1987 por lo que Prati permanecería casada para el Estado argentino.³⁵⁵

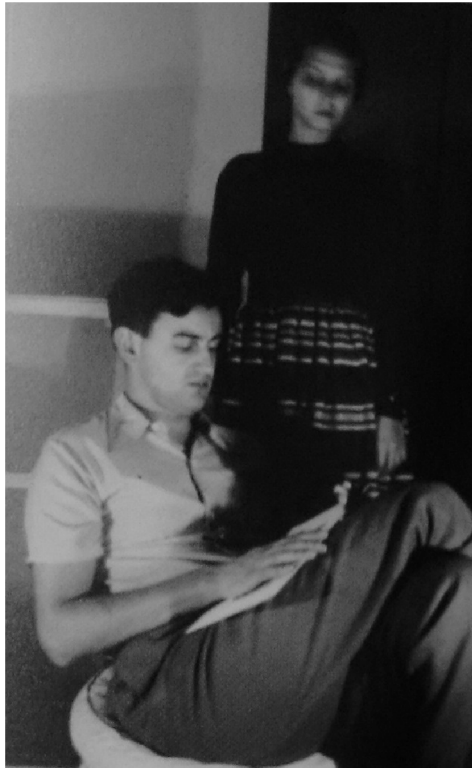
³⁵¹ En 1953 exhibieron en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y en el Stedelijk Museum en Amsterdam, una exhibición curada por Jorge Romero Brest llamada “Acht Argentinijsse abstracten” con obras de Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Sarah Grilo, Clorindo Testa, Rafael Onetto, Miguel Ocampo y Antonio Fernández Muro. Véase María Amalia García, *El arte abstracto...op.cit.*, 177

³⁵² Verónica Giordano y Adriana Valobra, “Una ley de corta vida en una historia de largo aliento: de la ausencia con presunción de fallecimiento al divorcio vincular”, en *Contigo ni pan ni cebolla. Debates y prácticas sobre el divorcio vincular en Argentina, 1932-1968* (Buenos Aires: Biblos, 2015), 49.

³⁵³ Demanda por divorcio y separación de bienes, 1954, Archivo Prati, gentileza de María Amalia García.

³⁵⁴ 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, 2015), 149, 152.

³⁵⁵ En 1978 Maldonado le pidió en una carta a Prati que le firmara unos documentos para poder él ser divorciado en Italia mientras tanto ella recibía informalmente un monto mensual de 100 dólares estadounidenses por parte de Maldonado y seguía casada para el Estado argentino. Véase Carta de Tomás Maldonado a Lidy Prati, 16 de enero 1978, Archivo Prati, gentileza de María Amalia García.



32: "Tomás Maldonado y Lidy Prati" en *Yente-Prati*, 154.

En una fotografía de la pareja Prati-Maldonado (imagen 32) en primer plano vemos a un joven Tomás Maldonado sentado sobre una banquetita blanca, muy bien iluminada, cruzado de piernas sosteniendo lo que parece ser una revista, con su mirada atenta en la lectura de la misma, una usual pose para un varón sofisticado. Leemos a la revista en la fotografía como un atributo del artista intelectual. Detrás de él vemos a Prati de pie, vestida de negro, en la oscuridad, su rostro apenas iluminado, su cara fuera de foco, su figura desapareciendo con el fondo de la habitación. Su rostro está fijo en lo que ocupa a su marido. En esta fotografía Prati no se encuentra realizando ninguna actividad, solo aparece como la sombra fantasmal de su marido intelectual.

A mediados de la década de 1950 Prati dejó de pintar pero luego dibujó, trabajó como diagramadora, como crítica de arte y como secretaria en la

Cancillería Argentina.³⁵⁶ No obstante exhibió muy esporádicamente después de 1955.³⁵⁷ Tal como su participación en la AACI fue posible en parte porque estaba en pareja con un artista varón que formaba parte de la Asociación, una vez que esa relación terminó no le fue posible a Prati mantenerse en la escena. De alguna manera esos vínculos interpersonales se rompieron, su presencia como artista le fue insostenible. Haber roto con el tradicional rol de esposa (si bien no por decisión propia) en una sociedad donde ese era su rol esperado y una escena en la que las relaciones sociales eran indispensables y se daban entre varones limitó la posibilidad de que Prati continuara con su carrera profesional como artista visual.

Es importante destacar que Maldonado no tuvo penalización social alguna por haber deshecho su matrimonio con Prati. El rígido ideal de la familia nuclear en la Argentina de 1940 era coherente con el modelo de familia europeo de la época basado en el matrimonio indisoluble pero donde se permitía que el padre tuviese una doble moral y hasta segundas familias.³⁵⁸ Encontramos en la literatura argentina de esta época referencias a la aparición de pequeños departamentos en el centro de la ciudad alquilados por varones para tener relaciones extramatrimoniales.³⁵⁹ Es decir, aún casado, para un varón la institución matrimonial era más flexible que para su esposa.

Manuel Espinosa, quien fuera un gran amigo de Prati, en una entrevista realizada en 2003 comentó que tras la separación de Maldonado “a Lidy la dejaron muy sola”³⁶⁰. Esta declaración suma a la idea de que una vez que Prati no estaba relacionada con un varón, las posibilidades de participación

³⁵⁶ Por un análisis de la producción plástica de Prati post-1955 veáse María Amalia García “Lidy Prati y su instancia diferencial”.

³⁵⁷ David Weseley, “Lidy Prati. Biografía y cronología”... *op. cit.*, 159.

³⁵⁸ Omar Acha y Pablo Ben, “Amorales, patoteros, chongos”...*op.cit.*, e Isabella Cosse, “La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)”, *Estudios demográficos y Urbanos* 24, no. 2 71 (2009), 429-262.

³⁵⁹ Dora Barrancos, “Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras”... *op. cit.*, 201.

³⁶⁰ “Dossier Espinosa”...*op.cit.*, 48.

en la escena se vieron limitadas como las posibilidades de que sus contribuciones artísticas fueran reconocidas. García ha notado la ausencia de obra de Prati en la colección de Ignacio Pirovano quien coleccionó obra de los artistas abstractos de este período y ha ofrecido como posible explicación la estrecha relación entre Tomás Maldonado y este coleccionista.³⁶¹ Las interacciones entre varones en una escena dominada por ellos efectivamente pudieron restarle visibilidad a la producción de Prati. Si su obra no fue adquirida por coleccionistas fue menos probable que luego formase parte de las colecciones de museos ya que muchas se forman a partir de donaciones privadas. Este fue el caso de la Colección Pirovano que actualmente forma parte del acervo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

En esa misma entrevista a Espinosa le preguntaron si Lidy había roto toda la obra que le había dejado Maldonado. Contestó,

Vendió obra, tenía obra, la tenía guardada. No era tonta, conservó toda la obra. Nunca le (sic) entregó, porque él le pidió la obra y ella no se la entregó. Te digo que era el pago que merecía después de todo lo que hizo ella por Tomás.³⁶²

Según este relato, Prati guardó las obras de Maldonado. Podemos pensar esta acción como un acto de resistencia de Prati en un contexto donde no existía legislación en la Argentina que la protegiera económicamente tras la separación de su marido. Tomando la reflexión de la filósofa Virginia Cano sobre la resistencia

nuestra capacidad de (...) resistencia y subversión anida -entre otras cosas- en nuestra habilidad para identificar, interrogar, negociar, disputar, hackear,

³⁶¹ María Amalia García, "Episodios Colección Pirovano", en *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano en el Moderno* ed. María Amalia García (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017), 31.

³⁶² "Dossier Espinosa" ... *op. cit.*, 48.

reinventar, contaminar y re/apropiarnos de esas mismas tecnologías que nos producen como lxs sujetxs que (no) hemos llegado a ser³⁶³

consideramos que Prati se apropió de la lógica del mercado del arte guardando la obra de Maldonado que tenía en su poder. Para, de este modo, eventualmente hacerse de ese dinero en el caso de requerirlo y así potencialmente intervenir sobre el mismo mercado del cual la artista estuvo excluida.

La segunda intervención en el medio local que puede ser pensada como un acto de resistencia fue el texto que Prati publicó en la revista *Lyra* en 1956, revista de la cual era diagramadora. En el texto allí publicado Prati expuso sus ideas sobre el arte, sobre las categorías de “abstracción” y lo “concreto” y realizó un interesante vínculo entre la producción artística de los pueblos originarios en el territorio argentino y otras culturas no-occidentales y el arte moderno. Resaltamos aquí su fuerte cuestionamiento a la idea de Leonardo Da Vinci como genio:

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 (sic) 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?³⁶⁴

Prati aquí cuestiona agudamente no solo que se denomine genio a Da Vinci, una figura que varios de sus colegas varones mencionaron como inspiración, sino al uso mismo del concepto de genio para el arte y les artistas. Esta fue

³⁶³ Virginia Cano, “Prólogo” *Nadie viene sin un mundo. Ensayos sobre la sujeción de unx mismx* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva, 2018), 5.

³⁶⁴ Franco Neri, “Quién es Lidy Prati” *Lyra* 152/154, 1956, Archivo Lidy Prati, gentileza de María Amalia García.

una crítica sistematizada por las historiadoras feministas del arte recién en la década de 1970. Mediante la definición de Cano de acto de resistencia como capacidad, entendemos que Prati utilizó el espacio de enunciación de una revista cultural para dar a conocer sus propias ideas sobre el arte. De igual modo, la tercera intervención en el medio local que puede ser pensada como un acto de resistencia fue la participación de Prati como parte del comité de coordinación de la revista *Artinf*. Esta revista fue fundada en 1970 junto a la artista Germaine Derbecq, la escritora y periodista Odile Baron Supervielle y la curadora Silvia de Ambrosini. Durante las décadas de 1940 y 1950 las revistas culturales habían sido un espacio en el cual los varones artistas del arte abstracto mayormente publicaron textos teóricos escritos por ellos. Prati se apropió del espacio que proporcionaba, *Artinf*, una revista cultural para divulgar información sobre el arte.

Lidy Prati era consciente del proceso, que hemos mencionado se dio en la historia del arte, en el cual los nombres de las artistas mujeres suelen desaparecer.³⁶⁵ Recordamos a Schor quien habló de un linaje paterno presente en las narraciones de la historia del arte. Acerca de esta situación, Prati en una entrevista realizada en el 2004 dijo tajante “había que borrar, que es lo que siempre hicieron”.³⁶⁶ Es a través de la escritura de nuevos textos que damos cuenta de los aportes de estas artistas a la cultura y de los complejos contextos de producción y las negociaciones que llevaron a cabo con sus parejas, como también el impacto que tuvo tener hijos o estar separada de sus parejas varones y de los intersticios que aprovecharon para resistir al contexto en el cual se encontraron.

La escena invencionista fue homosocial entre varones pero esta socialidad estuvo más marcada en la AACI donde las tres mujeres que participaron activamente: Nélide Fedullo, Matilde Werbin y Lidy Prati quienes estuvieron

³⁶⁵ Germaine Greer, *The Obstacle Race... op. cit.*, 6.

³⁶⁶ Carla Bertone, “Muchachas de vanguardia” ... *op. cit.*, 67.

en pareja con varones que formaban parte de la escena. En cambio en Madí participó un número mayor de mujeres artistas de distintas disciplinas y no todas estaban en pareja con artistas varones. La participación de artistas mujeres en Madí fue constante como observamos en la persistente presencia de Diyi Laañ en sus publicaciones, aunque varias artistas participaron por cortos períodos de tiempo. Algunas continuaron extensas y exitosas carreras en las artes como Paulina Ossona, Renate Schottelius, Gina Ionescu, Germaine Derbecq y otras parecieran haber continuado sus vidas en otras direcciones como fue el caso de Lisl Steiner. Estas trayectorias cortas fueron comunes a las mujeres que fueron artistas en los siglos pasados y esto pudo haber dificultado su estudio ya que las trayectorias de los artistas varones han sido la vara con la cual la historia del arte ha medido a la producción de las artistas mujeres. Las disímiles trayectorias de Lidy Prati, Yente y Diyi Laañ son testigo de esta dificultad.

Por un lado, Prati, Laañ y Yente lograron formar parte de la escena invencionista junto a sus parejas, produjeron revistas, participaron de exhibiciones individuales y colectivas y publicaron textos. Por otro lado, Yente fue halagada por la crítica pero sin considerarla par de los artistas varones y apoyó la carrera de su marido en primer lugar como era de esperarse para una mujer en Argentina en la década de 1940. Laañ dejó de producir obra y poemas una vez que tuvo que ser responsable del cuidado de sus hijas y apoyó mediante su trabajo no remunerado la carrera de su esposo. Prati vio su inserción en el medio local y especialmente en la escena del arte abstracto dificultada tras su separación de Tomás Maldonado e intervino en el medio local con una serie de actos de resistencia.

Tras analizar la biografía de estas artistas junto a las contribuciones que realizaron al medio artístico en contexto con las prácticas de masculinidad de sus parejas y de la escena en la cual participaron es que podemos, al menos parcialmente, reconstruir las dinámicas de género en la misma. En la escena

del arte abstracto encontramos que las propuestas artísticas y obras de arte producidas fueron radicales pero que sus artistas llevaron a cabo prácticas que mantuvieron el status quo de género. Las prácticas de los artistas varones fueron de una masculinidad hegemónica que les permitió legitimarse. Esas prácticas eran coherentes con tener relaciones heteronormadas. Las artistas mujeres que los acompañaron naturalizaron su situación aunque tuvieron agencia y negociaron y resistieron a su contexto.

Conclusiones

Al reflexionar acerca de la producción feminista de conocimiento sobre la historia del arte, Griselda Pollock reflexionó que

a pesar de la deceptiva marginalidad del arte en términos reales materialmente y políticos, los discursos privilegiados del y sobre el arte sirvieron simbólicamente y diseminaron, más allá de su esfera privilegiada los conceptos de eurocentrismo y supremacía masculina.³⁶⁷

Es en este sentido resaltamos que la producción académica feminista es una práctica política que simultáneamente opera en la historia del arte como en los movimientos feministas y hacemos hincapié que en este caso hemos podido realizar esta tesis sobre el arte abstracto producido en Buenos Aires desde América Latina.³⁶⁸

Esta tesis de maestría se propuso analizar cómo las construcciones de género afectaron a la escena del arte abstracto en Buenos Aires entre 1944 y 1954. Examinamos cómo las prácticas de masculinidad hegemónicas llevadas a cabo por los varones líderes de los grupos y la homosocialidad de la escena limitaron las posibilidades de producción y visibilización de las artistas mujeres. Igualmente reparamos en los modos en los que estas artistas negociaron y resistieron a su contexto.

En primer lugar, analizamos el discurso de la abstracción. Un discurso clave ya que estos artistas requirieron de palabras para llenar de significado la obra que estaban produciendo. Los modos en los que pensaron su arte estuvieron fuertemente generizados mediante el uso de conceptos como

³⁶⁷ Griselda Pollock, *Vision and Difference... op. cit.*, xix.

³⁶⁸ Véase Chandra Talpade Mohanty, "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", *boundary 2*, vol. 13 no.1 (1984): 334.

ciencia, matemática, hombre nuevo, pureza y neutralidad a través de los cuales se asociaron a la autoridad masculina que emanaba de los mismos.

En segundo lugar, estudiamos las masculinidades en los varones líderes de los movimientos del arte abstracto argentino. Las masculinidades hegemónicas funcionaron construyéndose en distintos planos geográficos: local, regional y global. Las prácticas que los artistas invencionistas utilizaron para posicionarse en el medio local como artistas vanguardistas estuvieron relacionadas tanto a la masculinidad hegemónica en Buenos Aires como al modelo del artista de vanguardia europeo de principios del siglo XX. Asimismo, las prácticas de socialidad de la escena fueron mayormente entre varones conformando una escena homosocial que mantuvo el status quo de género.

En tercer lugar, nos focalizamos en las experiencias de las artistas mujeres que produjeron obra en la escena del arte abstracto. La homosocialidad fue más marcada en la AACI donde solo tres artistas (Lidy Prati, Matilde Werbin y Nélica Fedullo) pudieron incorporarse mientras Madí fue más permeable a la participación de artistas mujeres. Estas mujeres contribuyeron en diversas disciplinas como la danza, la escritura y la pintura que generaron la multidisciplinariedad característica de Madí.

Diyi Laaño, Lidy Prati y Yente participaron activamente de la escena del arte abstracto durante este período y vieron sus trayectorias atravesadas por las construcciones de género imperantes en Buenos Aires. Estas construcciones se tradujeron en prácticas que les dificultaron continuar con sus producción, ya sea el trabajo no remunerado de cuidado de hijas, el privilegiar las carreras de sus maridos por sobre las propias o la imposibilidad de continuar formando parte de la escena tras la ruptura matrimonial con un artista que era uno de los líderes de la misma. Las experiencias de estas artistas dan cuenta que los deseos de transformar el mundo en una utopía sin clases no

incluían cambiar el status quo de género que estas parejas mantuvieron intacto. Sin embargo, estas tres artistas negociaron con estos contextos ya sea viéndose como parte de las carreras profesionales de sus maridos, resistiendo activamente mediante la producción de textos críticos o participando en el mercado del arte. Es menester continuar indagando en las formas de resistencia en el medio local.

Esta tesis plantea algunos problemas que es necesario continuar investigando como el rol que jugaron las masculinidades y la sexualidad en las diversas escenas del arte argentino a lo largo del siglo XX. Este es un problema notablemente actual ya que la participación de artistas mujeres no suele superar un tercio del total en exhibiciones, colecciones privadas, ferias de arte contemporáneo y galerías de arte.³⁶⁹

Estudiar este conjunto de artistas desde una perspectiva de género ha sido complejo debido a la falta de fuentes escritas sobre sus experiencias, en especial en lo relacionado a su orientación sexual o las dinámicas con sus parejas. La historia del arte no solía incluir estos problemas como parte de sus preguntas de investigación por lo que si bien existe una gran variedad de textos sobre algunos de estos artistas esto se circunscribe a su desempeño profesional. Reconstruir las biografías de muchas de las artistas que produjeron obra en este período también nos ha resultado un gran desafío debido a la escasez de información sobre su vida y obra.

Nuestra intención ha sido explorar cómo el canon del arte abstracto argentino se encuentra atravesado por el género. Pollock propuso este enfoque para la producción de conocimiento feminista sobre la historia del arte ya que consideraba que las desigualdades de género eran constitutivas al canon de esta disciplina.³⁷⁰ Por este motivo no hemos pretendido

³⁶⁹ Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano... op. cit.*, 50-55.

³⁷⁰ Griselda Pollock, *Differencing the Canon... op. cit.*, 26. Traducción mía.

meramente incorporar la obra de artistas mujeres a un canon de la historia del arte argentino que permanece intacto. Hemos intentado entender de qué maneras el género y las desigualdades de poder que este implica han estructurado la escena del arte abstracto en Buenos Aires en las décadas de 1940 y 1950 en aras de desarmar un canon que privilegió la producción de los artistas varones.

Sin dudas la recuperación crítica de los aportes de las artistas a la abstracción de este período ha resultado enormemente gratificante. Hemos encontrado que la producción de artistas mujeres ha sido mucho mayor a la que normalmente es mencionada en los estudios sobre el arte abstracto en Argentina. Este es un campo en el que es preciso continuar indagando. La presente tesis de maestría nos alienta a seguir estudiando la producción de las artistas mujeres, a investigar las experiencias de aquellas artistas que han sido consideradas por la historiografía como figuras excepcionales y también la de aquellas que apenas han sido consideradas en las narraciones de la historia del arte de la abstracción.

Anexo

A lo largo de la investigación de esta tesis de maestría nos hemos cruzado con un gran número de artistas mujeres que produjeron obras de arte, poemas, relatos o bailaron como parte de la escena del arte abstracto en Buenos Aires entre 1944 y 1954. A continuación se proporcionan las biografías de las artistas estudiadas en el Capítulo III.

Ana Maria Bay fue una escritora nacida en Italia en 1932. Residió en Buenos Aires desde 1948.³⁷¹ Se relacionó con Madí desde 1954 junto con su padre, el artista Juan Bay. Se publicó su texto “Hacia una plástica pura y universal” en *Arte Madí* 7-8.³⁷² Se publicaron sus poemas “Les Nebeles”, “Riel sin reverso”, “Zig-zag alrededor de Clods” en el libro *Antología Madí*.³⁷³



33: “Ana María Bay”, 1955, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10 “Artistas Madí”, fs 32.

³⁷¹ “Movimiento arte madi. Que es madi, Quienes lo integran”, 1955.

³⁷² Ana María Bay, “Hacia una plástica pura y universal”, *Arte madi* 7-8 (1954), 23

³⁷³ Ana María Bay, “Les Nebeles”, “Riel sin reverso”, “Zig-zag alrededor de Clods”, en *Antología Madí*, ed. Gyula Kosice (Buenos Aires: Madí, 1955), 19-25.

Beatriz Herrera (Beatriz Lilia Herrera) nació en 1934 en Buenos Aires y estudió Arquitectura.³⁷⁴ Participó de Madí desde 1954 como poeta y artista (imagen 34). En *Antología Madí* publicó los poemas titulados “Ahuercar de alares”, “Printar” y “Ayo”.³⁷⁵ Exhibió en la Galería Krayd en noviembre de 1955 y al siguiente año exhibió en “Arte madí internacional” en la Galería Bonino.³⁷⁶ En 1957 como parte de “Siete artistas madí” en la Galería Van Riel exhibió dos obras tituladas “Estructura espacial en aluminio”.³⁷⁷ Encontramos referencia 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. Gutierrez. Lamentablemente, este libro no parece haber sido publicado.³⁷⁸ En varias ocasiones el nombre de Herrera se encuentra asociado a Guillermo Adolfo Gutierrez, incluso como co-autores de una obra o parte de una exhibición.³⁷⁹ Ambos a comienzos de los sesenta 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.³⁸⁰ De hecho en el año 1962 Herrera publicó un artículo en la revista *Diagonal Cero* editada por Vigo.³⁸¹

³⁷⁴ “Movimiento arte madi. Que es madi, Quienes lo integran”, 1955.

³⁷⁵ Catálogo exhibición en Galería Krayd, “Arte madí”, 1955, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10 “Artistas Madí”, fs 24 e invitación a inauguración en Galería Bonino “Arte madí internacional”, 1948, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).

³⁷⁶ Catálogo exhibición en Galería Krayd, “Arte madí”, 1955.

³⁷⁷ Hoja de sala de “7 ARTISTAS MADI”, 1957, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación) e invitación a inauguración en Galería Bonino “Arte madí internacional”.

³⁷⁸ “Movimiento arte madi. Que es madi, Quienes lo integran”, 1955.

³⁷⁹ Catálogo exhibición en Galería Krayd, “Arte madí”, 1955 y Catálogo de exhibición en Gath y Chaves “PINTURA ESCULTURA ARQUITECTURA URBANISMO DE NUESTRO TIEMPO”, 1955, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).

³⁸⁰ Ornella Barisone, *Experimentos poéticos opacos...op. cit.*, 193-210.

³⁸¹ Beatriz Herrera, “Da nirham eros”, *Diagonal Cero* 3 (1962).



34: "Grupo Arte Madí: Herrera, Sabelli, Stimm, Linenberg, Kosice, Laañ, Gutiérrez" en *Arte Madí* por Gyula Kosice (Buenos Aires: Gaglianone, 1982), 170.

Diya Laañ (Haydeé Itzcovitz de Fallik) nació en 1927 en Argentina y falleció en 2007.³⁸² Fue una escritora, poeta y artista plástica activa en los años del movimiento Madí. Contrajo matrimonio con Gyula Kosice con quien tuvo dos hijas mujeres. Una vez que nacieron sus hijas Laañ realizó las tareas de cuidado, dejó de producir obra y continuó escribiendo poemas. Se publicaron imágenes de obra de Laañ en *Arte Madí* 2, 3 y 4. Se publicaron relatos y poemas escritos por Laañ en todos los números de *Arte Madí*.

En 1947 Laañ exhibió en el Salón Kraft.³⁸³ En ese mismo año participó de la proyección en color de pinturas en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires.³⁸⁴ En 1948 participó de la "1ra exposición internacional de arte madí" en Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (A.I.A.P.E.), Montevideo.³⁸⁵ En 1946 participó de la tercera exhibición de arte madí en el

³⁸² "Biografía Diya Laañ", en *Arte Abstracto Argentino* ed. Marcelo Pacheco (Buenos Aires: PROA, 2003).

³⁸³ "Arte nuevo en Salón Kraft", 1947, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), catálogo.

³⁸⁴ Catálogo de la exposición madí en el Teatro del Pueblo, "Arte madí", 1948, Archivo Prati, gentileza de María Amalia García.

³⁸⁵ Catálogo de la exposición madí en Montevideo, "1ra exposición internacional de arte madí", 1948.

Bohemien Club.³⁸⁶ En 1949 exhibió en el “2do Salón Argentino de arte no-figurativo” en la Galería Van Riel.³⁸⁷ 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.³⁸⁸ Al siguiente año exhibió en la Casa del Escritor en Buenos Aires y participó de la exposición en Los Independientes.³⁸⁹ Publicó un libro que recopila sus poemas en 1997.³⁹⁰

Elizabeth Steiner (Lisl Steiner, también Elizabeth Steiner-Monchek) nació en 1927 en Viena, Austria. 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 define como autodidacta.³⁹¹ Es una artista que se relacionó con Madí hacia 1947.³⁹² Exhibió en la “1ra exposición internacional madí” en el salón de la A.I.A.P.E. en Montevideo.³⁹³ ³⁹⁴ En *Arte Madí 0-1* se reprodujo un dibujo suyo. Steiner tiene un cuerpo de dibujos figurativos de músicos realizados durante conciertos en el Teatro Colón de la misma época. Steiner 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

³⁸⁶ “Tercera exposición Madí”, 1946, Colección Silvia Braier, Colección dentro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), folletos.

³⁸⁷ “2° Salón argentino de arte no-figurativo”, 1949.

³⁸⁸ Hoja de sala de “la nueva generación plástica argentina”, 1953, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).

³⁸⁹ Invitación a la exposición madí en La Casa del Escritor, “Arte madí”, 1954, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10 “Artistas Madí”, fs 3. y Catálogo de la exposición en Los Independientes, “Exposición Arte madí”, 1954.

³⁹⁰ Véase Diyi Laañ, *Selección de poemas*.

³⁹¹ Rose y Jay Deutsch, “LISL STEINER. Miscellaneous. A Photographic Retrospective”, accedido 25 de febrero, 2019,

<http://www.lislsteiner.com/LislSteiner-Interviews-Leica-2000.html>

³⁹² “Lisl Steiner - Biography”.

³⁹³ Catálogo de la exposición madí en Montevideo, “1ra exposición internacional de arte madí”, 1948.

³⁹⁴ “Tercera exposición Madí”, 1946.

obra fotográfica.³⁹⁵ En los años sesenta se mudó a Nueva York donde aún reside.³⁹⁶



35: “Desde arriba y derecha a izquierda (sic) Eitler, Schottelius, Kósice, E. Steiner, Rothfuss y Klaus Erhardt en una de las salas del mitin invencionista”, 2a. Muestra Arte Concreto en Buenos Aires, 1945, Colección Silvia Braier, Colección dentro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), catálogo.

Germaine Derbecq nació en 1889 en Francia y falleció en Buenos Aires en 1973. Vivió en París hasta 1949 y se instaló en Buenos Aires en 1951 junto con su marido, el escultor argentino Pablo Curatella Manes con quien se había casado en 1922. Derbecq realizó estudios universitarios y de pintura en la Academia Julian durante 1917, en la Academia Ranson en 1918 y en la Academia Lhote en 1920.³⁹⁷ En París, Derbecq exhibió en el Salón de Otoño en 1918 y en los Salones de los Independientes entre 1922 y 1937.³⁹⁸ Ya en Buenos Aires colaboró con Madí brevemente.³⁹⁹ Una de sus obra aparece

³⁹⁵ Caleb Bach, “The intuitive lens of Lisl Steiner”.

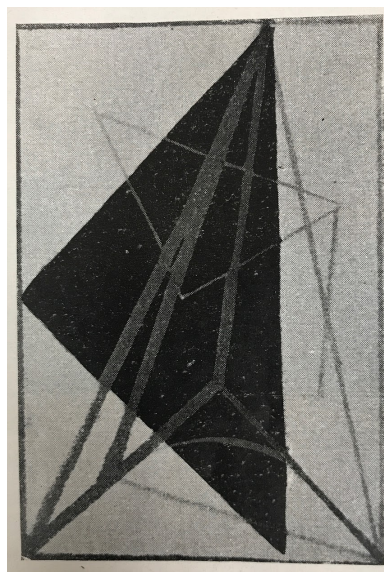
³⁹⁶ Jennifer Bleyer, “JOURNALISM; A Career Behind the Camera”, *New York Times*, 16 de agosto, 2006, Accedido 25 de febrero, 2019, <https://www.nytimes.com/2006/08/13/nyregion/journalism-a-career-behind-the-camera.html>

³⁹⁷ Estas academias eran espacios importantes de formación para las mujeres que quisieran ser artistas. Véase Georgina Gluzman, *Trazos invisibles... op. cit.*, 135.

³⁹⁸ Curriculum vitae de Germaine Derbecq, 1967, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de artistas número 942 “Germaine Derbecq”, fs. 1.

³⁹⁹ Catálogo de la exhibición “Los primeros 15 años de arte madí”, 1961.

reproducida en *Arte Madí* 7-8 (imagen 36).⁴⁰⁰ Derbecq Exhibió en la Galería Krayd en el año 1953.⁴⁰¹ En ese año participó del envío argentino de la II Bienal de San Pablo. Al año siguiente exhibió en la Galería Müller en la exposición de "pintura. escultura. arquitectura. urbanismo. mueble".⁴⁰² Derbecq continuó exhibiendo su obra en Buenos Aires, organizó exhibiciones, fue la primera directora de la galería Lirolay y fue crítica de arte en publicaciones como *Le Quotidien* y *Artinf*, esta última fundada junto a Lidy Prati, Odile Baron Supervielle y Silvia de Ambrosini.



36: "Germaine Derbecq" en *Arte Madí* 7-8 (1954), 50.

⁴⁰⁰ *Arte Madí* 7-8, 50.

⁴⁰¹ Catálogo de la exhibición en la galería Arte Nuevo, "Germaine Derbecq", 1970, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de artistas número 942 "Germaine Derbecq", fs. 9.

⁴⁰² Catálogo de "pintura. escultura. arquitectura. urbanismo. mueble", 1954, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).

Gina Ionescu (María Giorgina Schlachter de Ionescu) nació en 1916 en Borșa, Rumania y falleció en Buenos Aires en el 2006.⁴⁰³ 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.⁴⁰⁴ 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.⁴⁰⁵ Tuvo exhibiciones individuales en la Galería Antú en 1949 y en 1951.⁴⁰⁶ Exhibió con Madí en julio de 1953 en el Ateneo del Chaco.⁴⁰⁷ 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.⁴⁰⁸ En 1954 exhibió de manera individual en Galería Viau y colectivamente en el Teatro Los Independientes y 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.⁴⁰⁹ En 1955 exhibió en la Galería Numero en Florencia, Italia y exhibió de manera individual en Galería Bevilacqua en Venecia.⁴¹⁰ También en 1955 exhibió junto a la Agrupación de Arte Nuevo en la Galería Van Riel y en “Pintura, Escritura, Arquitectura, Muebles,

⁴⁰³ Cayetano Córdova Iturburu, *80 años de pintura Argentina. Del Pre-Impresionismo a la Novísima Figuración* (Buenos Aires: Librería de la Ciudad: 1981), 160 y Catálogo de la exhibición en la Galería Nice, “Gina Ionescu”, 1964.

⁴⁰⁴ Ionel Jianou, *Romanian Artists in the West* (Los Angeles: American Romanian Academy of Arts and Sciences, 1986), 92.

⁴⁰⁵ Catálogo de la exhibición en la Galería Nice, “Gina Ionescu”, 1964.

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

⁴⁰⁷ María Amalia García, “Gina Ionescu”, en *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros: primera parte*, ed. Mariana Giordano (Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas; Resistencia: UNNE. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018), 94.

⁴⁰⁸ Hoja de sala de "la nueva generación plástica argentina", 1953.

⁴⁰⁹ Catálogo de la exposición madí en Los Independientes, “Exposición Arte madí”, 1954 y Catálogo de "pintura. escultura. arquitectura. urbanismo. mueble", 1954 e Invitación a la exposición madí en La Casa del Escritor, “Arte madí”, 1954.

⁴¹⁰ Catálogo de la exhibición en la Galería Nice, “Gina Ionescu”, 1964.

Urbanismo” en Gath y Chaves.⁴¹¹ Exhibió obras en otras numerosas exhibiciones durante el resto de la década de 1950 y la década siguiente.

Grete Stern nació en 1904 en Wuppertal, Alemania y falleció en 1999 en Buenos Aires. Estudió artes gráficas en la escuela de arte de Stuttgart de 1925 a 1927. En 1929 se mudó a Berlín y estudió fotografía con Walter Peterhans quien enseñó en la Bauhaus Dessau entre 1929 y 1933. Stern asistió a estos cursos hasta que la Bauhaus fue cerrada. En 1930 abrió junto a Ellen Auerbach, compañera de clases y amiga, el estudio fotográfico ringl + pit con el que realizó trabajos publicitarios.⁴¹² Emigró a Londres en 1934 y en 1935 a Buenos Aires junto con su esposo, el también fotógrafo, Horacio Coppola. A su llegada ambos exhibieron en la sede de la prestigiosa Editorial Sur. Stern construyó su casa de arquitectura moderna en Ramos Mejía mediante el arquitecto Wladimiro Acosta. En 1943 se separó de Coppola y tuvo una exhibición individual en la Galería Müller. Trabajó para editoriales, agencias de publicidad y realizó los famosos fotomontajes para la revista *Idilio*.⁴¹³ Desde 1956 Dictó el taller de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes, enseñó fotografía en la Universidad Nacional del Nordeste y realizó una gran cantidad de trabajos fotográficos y exhibiciones.

Jacqueline Lorin-Kaldor participó de la exposición permanente madí y del Salon des Realités Nouvelles en París en 1948.⁴¹⁴ En ese mismo año participó de una proyección en color de pinturas en el Teatro del Pueblo en

⁴¹¹ Catálogo de exhibición en Gath y Chaves "PINTURA ESCULTURA ARQUITECTURA URBANISMO DE NUESTRO TIEMPO", 1955.

⁴¹² Maud Lavin, "Ringl + pit: The representation of women in german advertising, 1929-1933", *The Print Collector's Newsletter* 16, no. 3 (1985), 89-93.

⁴¹³ Véase Paula Bertúa, "Sueños de Idilio: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern", *Boletín de Estética* 6 año 3, (2008); María Laura Rosa, "Una mirada decisiva. Tensiones entre libertad y emancipación femenina en la serie Idilio de Grete Stern", *Lectora* 20, (2014): 191-209; Luis Priamo, *Sueños: Fotomontajes de Grete Stern* (Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2012) y Jodi Roberts, *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern & Horacio Coppola* (Nueva York: Museum of Modern Art, 2015).

⁴¹⁴ "Biografía Jacqueline Lorin-Kaldor", en *Arte Abstracto Argentino*, ed. Marcelo Pacheco (Buenos Aires: PROA, 2003), 274 y *Arte Madí* 2 (1948).

Buenos Aires.⁴¹⁵ En *Arte Madí 2* se reprodujo una fotografía de ella y la reproducción de 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 la historiadora Nelly Perazzo.⁴¹⁶

Lidy Prati (Lidia Elena Prati) nació en 1921 en Resistencia, Chaco y falleció en 2008 en Buenos Aires. Fue una artista plástica activa en la escena del arte abstracto argentino, participó de la revista *Arturo*, de la AACI y de GAMA.⁴¹⁷ Pertenecía a una familia italiana radicada en Chaco dueña de una algodonera. De adolescente se trasladó a estudiar como pupila a Buenos Aires.⁴¹⁸



37: “Lidy Prati”, Grupo de artistas modernos de la Argentina. Pintura. Esculturas. Dibujos, 1952, Colección Silvia Braier, Colección dentro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).

⁴¹⁵ Catálogo de la exposición madí en el Teatro del Pueblo, “Arte madí”, 1948.

⁴¹⁶ “Homenaje a la vanguardia argentina década del 40”, 1976.

⁴¹⁷ David Weseley, “Lidy Prati. Biografía”...*op. cit.*, 153.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

En 1942 tomó clases de arte con Tomás Maldonado, participó de una exposición en el Salón Peuser y del Salón de Acuarelistas.⁴¹⁹ En 1944 contrajo matrimonio con Tomás Maldonado y participó de la producción de la revista *Arturo* en la que se reprodujeron varias viñetas ejecutadas por la artista. Prati fue secretaria de la AACI junto con Edgar Bayley y Jorge Souza.⁴²⁰ Participó de la primera exposición de la AACI en Salón Peuser en marzo de 1946, en septiembre del mismo año participó de la “Tercera exposición de pintura de la Asociación Arte Concreto-Invención”, en octubre participó de la “Exposición Arte Concreto Invención” en la Galería de los Artistas y del Salón Kraft.⁴²¹ En 1948 exhibió en Galerías Pacífico, Buenos Aires; en Caracas, Venezuela y en ese año la obra “Concret A4” apareció reproducida en el primer número de la revista cultural *Ciclo*.⁴²² En 1949 Prati exhibió en la “exposición de pinturas, esculturas, dibujos” junto a Enio Iommi y Tomás Maldonado en el Instituto de Arte Moderno.⁴²³ También en 1949 exhibió en el “2do Salón Argentino de arte no-figurativo” en la Galería Van Riel. De hecho Prati formó parte de la comisión organizadora junto a Juan del Prete y Alfredo Hlito de este salón.⁴²⁴

Desde 1952, participó de GAMA que agrupaba artistas que trabajaban en varias corrientes abstractas. En 1953 exhibieron en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y en el Stedelijk Museum en Amsterdam, la

⁴¹⁹ *Ibid.*, 154.

⁴²⁰ Estatuto de la Asociación Arte Concreto-Invención, 1946.

⁴²¹ “1a Exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención”, 1946, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), catálogo; “Inauguración de la tercera exposición de pintura a cargo de la Asociación Arte Concreto-Invención”, 1946, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), invitación e Invitación “EXPOSICIÓN ARTE CONCRETO - INVENCION”, 1946, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación).

⁴²² María Amalia García, “Lidy Prati”... *op. cit.*, 156, David Weseley, “Lidy Prati. Biografía”...*op. cit.*, 156 y “Salón Nuevas realidades” *Ciclo* 1 (1948), 48.

⁴²³ Invitación a la “exposición de pinturas, esculturas, dibujos”, 1949, Archivo Prati, gentileza de María Amalia García.

⁴²⁴ “2° Salón argentino de arte no-figurativo”, 1949 y Carta de Alfredo Hlito a Gyula Kosice, 3 de marzo 1949.

exhibición fue curada por Jorge Romero Brest y se llamó “Acht Argentinijse abstracten” con obras de Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Sarah Grilo, Clorindo Testa, Rafael Onetto, Miguel Ocampo y Antonio Fernández Muro.⁴²⁵ En ese mismo año Prati participó del envío argentino a la II Bienal de San Pablo que luego fue enviado a la II Bienal de Arte Contemporáneo de Nueva Delhi.⁴²⁶ En 1954 exhibió en una exposición colectiva en la Galería Müller.⁴²⁷ En 1955 exhibió en otra exposición colectiva en Gath y Chaves.⁴²⁸ Prati dejó de pintar a mediados de la década de 1950. Continuó dibujando, trabajó en diseño gráfico, como diagramadora, como crítica de arte y como secretaria en la Cancillería Argentina. Formó parte del comité de coordinación de la revista *Artinf*, revista fundada en 1970 junto a la artista Germaine Derbecq, la escritora y periodista Odile Baron Supervielle y la curadora Silvia de Ambrosin. Exhibió muy esporádicamente después de 1955.⁴²⁹ Tuvo una exhibición dedicada a su obra junto a la de Yente en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en el 2009.

Maria Bresler fue una artista plástica que participó en Madí. En 1948 participó de la proyección en color de pinturas en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires.⁴³⁰ 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, una tarea que podría ser la de una secretaria.⁴³¹ 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 1948.⁴³² En 1949 exhibió en el “2do

⁴²⁵ María Amalia García, *El arte abstracto...op. cit.*, 177.

⁴²⁶ Para una lista completa del historial de exhibiciones de Lidy Prati véase David Weseley, “Lidy Prati. Biografía”...*op. cit.*, 153.

⁴²⁷ David Weseley, “Lidy Prati. Biografía”...*op. cit.*, 157.

⁴²⁸ Catálogo de exhibición en Gath y Chaves "PINTURA ESCULTURA ARQUITECTURA URBANISMO DE NUESTRO TIEMPO", 1955.

⁴²⁹ David Weseley, “Lidy Prati. Biografía”...*op. cit.*, 159.

⁴³⁰ Catálogo de la exposición madí en el Teatro del Pueblo, “Arte madí”, 1948.

⁴³¹ *Arte Madí* 2 (1948).

⁴³² Invitación a exposición permanente de arte madí, 1948, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación) y *Arte Madí* 2 (1948).

Salón Argentino de arte no-figurativo” en la Galería Van Riel.⁴³³ En 1953 exhibió en el Ateneo del Chaco.⁴³⁴

María Teresa Dearma formó parte del grupo 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 1954.⁴³⁵ Fue reconocida como “María E. Dearma” en condición de colaboradora en el catálogo *Los primeros 15 años de arte madí* producido por el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.⁴³⁶

María Teresa Domínguez fue una poeta y bailarina que contribuyó brevemente con Madí posiblemente desde Córdoba.⁴³⁷ En 1951 apareció en *Arte Madí 5* una fotografía suya bailando y se mencionaba que iba a realizar un un recital de danzas madí.⁴³⁸ En el siguiente número de la revista apareció un poema firmado por Domínguez con el título “Poema” y un relato impreso a página entera bajo el título “prosa”.

⁴³³ "2° Salón argentino de arte no-figurativo", 1949.

⁴³⁴ María Amalia García, “Gina Ionescu”, en *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros*, 94.

⁴³⁵ Invitación a la exposición y conferencia en el Ateneo del Chaco, 1953, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 10 “Artistas Madí”, fs 2 e invitación a la exposición madí en La Casa del Escritor, “Arte madí”, 1954.

⁴³⁶ Catálogo de la exhibición “Los primeros 15 años de arte madí”, 1961.

⁴³⁷ Carta de María Teresa a Gyula Kosice, 13 de febrero 1953.

⁴³⁸ *Arte Madí 5*, (1951).



38: "María Teresa Domínguez. Ensayo C-5 de danza madí" en *Arte Madí* 5, (1951), s/p.

Matilde Werbin fue una pianista y compositora que formó parte de la AACI. Estuvo casada con Raúl Lozza con quien tuvo un hijo, luego formó pareja con el poeta Edgar Bayley. En 1948, publicó uno de los únicos textos teóricos escritos por mujeres en el primer número de la revista *Contemporánea*.⁴³⁹ En "Fundamentos para una música elementarista" Werbin describía el proceso de las investigaciones compositivas que realizaba la música elementarista.

Mirta Nora Sessarego (también 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.⁴⁴⁰ Fue corresponsal de Madí en Córdoba.⁴⁴¹ Publicó tres poemas en las revistas *Arte Madí*.⁴⁴² En la retirada de la contratapa se reprodujo una fotografía que retrataba una reunión donde aparecen Mirta Sessarego, María Teresa

⁴³⁹ Cristina Rossi, "Vanguardia concreta rioplatense"...*op. cit.*, 14.

⁴⁴⁰ "Movimiento arte madí. Que es madí, Quienes lo integran", 1955 y carta de Mirta Sessarego a Gyula Kosice, 24 de octubre 1956.

⁴⁴¹ "Corresponsalia", *Arte Madí* 5 (1951) y "Representantes de Arte madí", *Arte Madí* 6 (1952).

⁴⁴² Mirta Sessarego, "Poema" y "Poema", *Arte Madí* 6 (1952) e "Imágenes" *Arte Madí* 7-8 (1954), 27.

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".⁴⁴³



39: "Buenos Aires. Arriba, de izquierda: Mirtha Nora Sessarego, Diyi Laañ, Aníbal J. Biedma, María Teresa Domínguez, Alejandro Havas, Juan P. Dante Delmonte, Gyula Kosice" en *Arte Madí* 6 (1952), s/p.

Nélida Fedullo nació en 1927 y murió en 2011. En 1947 exhibió en la Exposición de Arte Nuevo en la Galería Payer.⁴⁴⁴ En 1948 exhibió en el XV Salón de Otoño de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos que se llevó a cabo en Salón Peuser.⁴⁴⁵ En ese mismo año exhibió en el Salón Nuevas Realidades en la Galería Van Riel.⁴⁴⁶ En 1949 exhibió en el "2do Salón

⁴⁴³ Mirta Sessarego, "Poema", "Poema" y "Batalla Estática", en *Antología Madí* ed. Gyula Kosice (Buenos Aires: Madí, 1955), 111-117.

⁴⁴⁴ "Exposición de arte nuevo", 1947, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), catálogo.

⁴⁴⁵ "XV Salón de Otoño", 1948, Colección Silvia Braier, Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), catálogo.

⁴⁴⁶ Catálogo "Nuevas realidades", 1948, Archivo Yente-Del Prete.

argentino de arte no-figurativo” en la Galería Van Riel.⁴⁴⁷ Expuso en esa misma galería al año siguiente. El artista Jorge Souza, integrante de la AACI, era su marido. Fedullo fue diagramadora en la revista cultural *Poesía Buenos Aires*⁴⁴⁸ donde publicaban poemas dos integrantes de la AACI: Edgar Bayley y Juan Carlos Lamadrid. Fedullo diagramó también en la revista *Brasil: Arquitetura Contemporânea*. En 1962 se mudó a París donde continuó produciendo obra y exhibiendo. En 1963 exhibió en la Galería Lirolay en Buenos Aires.⁴⁴⁹

Nelly Esquivel fue una artista plástica que tuvo una importante presencia en la revista *Arte Madí*. Aparecieron imágenes publicadas en *Arte Madí* 2, 4 y 5. En 1948 Participó de la proyección de pinturas en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires.⁴⁵⁰ Exhibió como parte de Madí en 1953 en el Ateneo del Chaco.⁴⁵¹ Junto a Jacqueline Lorin-Kaldor y Diyi Laañ formó parte de la exhibición en 1976 “Homenaje a la vanguardia argentina década del 40”.⁴⁵²

Paulina Ossona nació en 1925 y falleció en 2005. Estuvo vinculada a Madí tempranamente. Tenía un entrenamiento en danza clásica, estudió en el Conservatorio Nacional de Música pero se destacó por su temprana incursión en la danza moderna.⁴⁵³ Formó parte de la prestigiosa compañía de Alexander y Clothilde Shakaroff y de la importante compañía de Miriam Winslow, una coreógrafa estadounidense que se instaló en Argentina entre 1944 a 1948.⁴⁵⁴ Ossona participó de la primera exhibición madí en 1947 en el

⁴⁴⁷ "2° Salón argentino de arte no-figurativo", 1949.

⁴⁴⁸ Luciana Del Gizzo, *Volver a la vanguardia...op. cit.*, 203.

⁴⁴⁹ Catálogo de la exposición “Stimm Fedullo”, 1963, Fondo Galería Lirolay, Archivo IIAC, UNTREF.

⁴⁵⁰ Catálogo de la exposición madí en el Teatro del Pueblo, “Arte madí”, 1948.

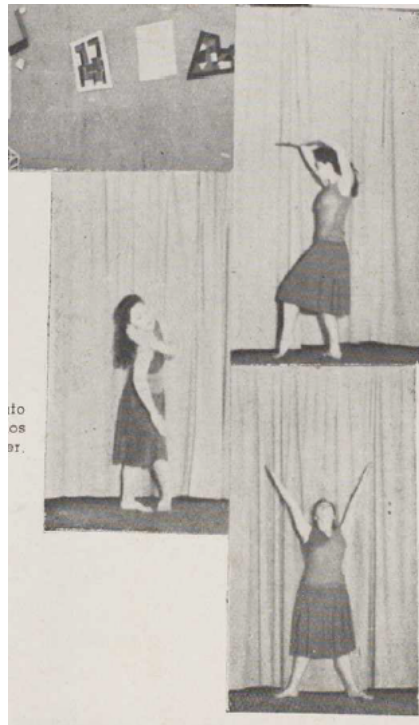
⁴⁵¹ “Biografía Nelly Esquivel”, en *Arte Abstracto Argentino*, ed. Marcelo Pacheco (Buenos Aires: PROA, 2003).

⁴⁵² “Homenaje a la vanguardia argentina década del 40”, 1976.

⁴⁵³ Jacqueline Robinson, *Modern Dance in France (1920-1970): An Adventure* (Routledge: Nueva York, 1998), 392.

⁴⁵⁴ Eugenia Cadús, “La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo”, *Afuera* 17/18 (2016-2017) y Denisse Osswald, “Las narrativas de “las pioneras”. Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940–1960)”, *Relaces* 4, 2 (2010): 49. Ver también Eugenia Cadús, “La danza escénica en

Instituto Francés de Estudios Superiores.⁴⁵⁵ Realizó una extensa carrera como bailarina, coreógrafa, crítica y docente. Osona armó sus propios grupos de danza moderna y publicó un gran número de libros sobre esta disciplina.⁴⁵⁶ En 1952 co-fundó y dirigió la primera asociación de la danza en el país, la Asociación Argentina de Danza.⁴⁵⁷



40: "Paredes del Instituto Francés de Estudios Superiores. A la der. danzas madí por Paulina Osona" en *Arte Madí* 0-1 (1947), s/p.

el primer peronismo (1946-1955): un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado" Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 39.

⁴⁵⁵ Catálogo exhibición madí en el Instituto Francés de Estudios Superiores, "1ra exposición madí" 1946 y *Arte Madí* 0-1 (1947).

⁴⁵⁶ Véase *Danza Moderna: la conquista técnica* (Buenos Aires: Hachette, 1981); *Educación por la danza: enfoque metodológico* (Buenos Aires: Paidós, 1984); *El lenguaje el cuerpo: método de expresión corporal* (Buenos Aires: Hachette, 1985); Tratado de composición coreográfica (Buenos Aires: IUNA, 2003).

⁴⁵⁷ Eugenia Cadús, "La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo".

Renate Schottelius nació en Alemania en 1921 y falleció en 1998. En Berlín había entrenado en un tipo de danza expresionista llamada *Ausdruckstanz*.⁴⁵⁸ Siendo en parte judía en 1936, Schottelius emigró de Alemania y se asentó en Buenos Aires.⁴⁵⁹ En la década de 1940 formó parte de la compañía de Miriam Winslow, dio clases de danza y realizó giras como solista por el país.⁴⁶⁰ Estuvo presente en la exhibición de arte abstracto en la casa de Pichon Riviere en 1945.⁴⁶¹ Bailó en la primera exposición madí en el Instituto Francés de Estudios Superiores.⁴⁶² En 1948 Schottelius comenzó a trabajar con otros bailarines en lo que luego fue el Grupo Experimental de Danza Contemporánea.⁴⁶³ Junto a Paulina Ossona ambas son consideradas pioneras de la danza moderna en Argentina y América Latina.⁴⁶⁴



41: "Elementarist dance. Renate Schottelius", 2a. Muestra Arte Concreto en Buenos Aires, 1945, Colección Silvia Braier, Colección dentro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, AR_UNSAM_IIPC_CEE.000011 (en proceso de clasificación), catálogo.

⁴⁵⁸ Gabriel Pérez-Barreiro, "The Argentine Avant-Garde" *...op. cit.*, 122.

⁴⁵⁹ Stephanie Reinhart, "Renate Schottelius: dance at the bottom of the world", en *Dancing Female: lives and issues of women in contemporary dance*, ed. Sharon E. Friedler y Susan B. Glazer (Nueva York: Routledge, 1997), 46.

⁴⁶⁰ Eugenia Cadús, "Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX" *Telón de fondo* 27 (2018): 239.

⁴⁶¹ Gyula Kosice, *Arte Madí...op. cit.*, 21.

⁴⁶² "2a. Muestra Arte Concreto en Buenos Aires 1945", 1945.

⁴⁶³ Eugenia Cadús, "La danza escénica" *...op. cit.*, 40.

⁴⁶⁴ Denisse Osswald, "Las narrativas de "las pioneras" *...op. cit.*, 44.

Yente (Eugenia Crenovich) nació en 1905 y falleció en 1990.⁴⁶⁵ Pertenecía a una familia inmigrante, realizó estudios de arte en Chile, cursó estudios universitarios en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires y fue entrenada en las artes desde pequeña.⁴⁶⁶



42: "Fotografía familiar con Yente de niña a la izquierda", Archivo Yente-Del Prete.

Participó de varios salones, entre ellos el Salón de Viña del Mar en 1934, 1935 y 1936 ganando premios en 1934 y 1936.⁴⁶⁷ Participó de los salones de acuarelistas desde 1936 ganando premios en 1940 y 1950 y del Salón de La Plata ganando el primer premio en la categoría ilustración en 1944.⁴⁶⁸ En 1935 exhibió una selección de dibujos figurativos y naturalistas en Amigos del Arte.⁴⁶⁹ Conoció al artista Juan Del Prete junto con quien destruyó casi la totalidad de su obra realizada hasta ese momento y de ahí en más realizó obra abstracta. En 1945, 1946 y 1952 Yente tuvo exposiciones individuales en la Galería Müller.⁴⁷⁰ En 1947 participó en la exposición de Arte Nuevo en

⁴⁶⁵ Adriana Lauria, "Yente. Biografía"...*op. cit.*, 81.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, 18.

⁴⁶⁷ Catálogo de exhibición en Galería Van Riel, "Yente", 1966, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de artistas número 17 "Yente", fs. 22

⁴⁶⁸ Ficha de artista, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de artistas número 17 "Yente", fs. 3.

⁴⁶⁹ Catálogo "Exposición Eugenia Crenovich", 1935, Archivo Yente-Del Prete.

⁴⁷⁰ Catálogo de la exhibición en la Galería Muller, 1952, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de grupos número 17 "Yente", fs. 7 e invitación de la exhibición en la

la Galería Payer y exhibió en el Salón Kraft.⁴⁷¹ En 1948 exhibió en el Salón Nuevas Realidades.⁴⁷² En 1949 exhibió en el “2do Salón Argentino de arte no-figurativo” en la Galería Van Riel.⁴⁷³ En esta galería también exhibió en 1954, 1956 y 1957.⁴⁷⁴ En 1950 Yente exhibió sus libros de artista en la Galería Viau. En 1958 Yente ganó el primer premio de pintura del Primer Salón del Automóvil Club Argentino.⁴⁷⁵ Continuó exhibiendo periódicamente.⁴⁷⁶ Tuvo una exhibición dedicada a su obra y la de Lidy Prati en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en el 2009.



43⁴⁷⁷: “Eugenia Crenovich, con amigos y admiradores, en la muestra de sus pinturas en relieve inaugurada en Müller” Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de artistas número 17 “Yente”, fs. 8.

Galería Muller, 1946, Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, sobre de artistas número 17 “Yente”, fs. 10.

⁴⁷¹ Catálogo de la exposición de arte nuevo, 1947, “Arte nuevo en Salón Kraft”, 1947.

⁴⁷² Catálogo “Nuevas realidades”, 1948, Archivo Yente-Del Prete.

⁴⁷³ “2° Salón argentino de arte no-figurativo”, 1949.

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ Ficha de exhibición, Archivo Yente-Del Prete, fotografías de la entrega del premio, Archivo Yente-Del Prete.

⁴⁷⁶ Por una listado de todas las exhibiciones véase Adriana Lauria, *Yente* (Buenos Aires: Liliana Ruth Crenovich, 2018), 95-98.

⁴⁷⁷ Se agotaron los intentos por localizar a quienes poseen de los derechos de las imágenes de la presente tesis de maestría.

Bibliografía

Archivos consultados

Archivo del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

Archivo Lidy Prati. Gentileza de María Amalia García.

Archivo Museo Kosice, Buenos Aires, Argentina.

Archivo Yente-Del Prete, Buenos Aires, Argentina.

Colección Silvia Braier. Colección Centro de Estudios Espigas, Tarea-IIPC, UNSAM / Fundación Espigas, Buenos Aires, Argentina.

Revistas consultadas

Arturo. Revista de artes abstractas

Arte madí

Asociación Arte Concreto-Invencción

Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invencción

Cabalgata

Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura

Ciclo

Nueva Visión

Perceptismo. Teórico y polémico

Bibliografía

“Dossier Espinosa”. *Ramona* 36 (abril 2004): 36-54.

“Juan Del Prete: la soledad de un pionero” por Hugo Ferrero, *Horizontes* 4 (1979).

“Lisl Steiner - Biography”. Accedido: 25 de febrero, 2019.

<http://www.lislsteiner.com/LislSteiner-Biography.html> “Mesa redonda.

Conversación de Tomás Maldonado con Gustavo Bruzzone, Rafael Cippolini, Mario H. Gradowczyk, Mario Presas y Pablo Siquer”. En *Tomás Maldonado, un moderno en acción: ensayos sobre su obra*, editado por Mario H. Gradowczyk, 23-48. (Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008),

Acha, Omar y Pablo Ben, “Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (Buenos Aires, 1943-1955),” *Trabajos y Comunicaciones* (2004-2005).

Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires: Planeta, 2009.

- Alberro, Alexander. *Abstraction in reverse: The Reconfigured Spectator in Mid-Twentieth-Century Latin American Art*. Chicago: University of Chicago, 2017.
- ., Inés Katzenstein y Gabriela Rangel. *Marta Minujín: Minucodes*. Nueva York: Americas Society, 2016.
- Alves, Cauê. *Mira Schendel. Aveso do Aveso*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2011.
- Archetti, Eduardo P., *Masculinidades. Fútbol, tango y polo en la Argentina*. Buenos Aires: Deldragón, 2016.
- Arujo, Marcelo Mattos y Paulo Venâncio Filho. *Anna Maria Maiolino: entre muitos*. São Paulo: Pinacoteca do estado de São Paulo, 2006.
- Arvatov, Boris y Christina Kiaer. "Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)". *October* 81 (1997): 119-128.
- Bach, Caleb. "The intuitive lens of Lisl Steiner". *Americas*, 1 de noviembre, 1994, accedido el 25 de febrero 2019 en <https://www.thefreelibrary.com/The+intuitive+lens+of+Lisl+Steiner.-a016444432>.
- Bajarlía, Juan J. *Literatura de vanguardia*. Buenos Aires: Araujo, 1946.
- Baker, Maureen. "'Choices or Constraints? Family Responsibilities, Gender and Academic Career'" *Journal of Comparative Family Studies* 41 no. 1 (2010), 1-18.
- Barisone, Ornella. *Experimentos poéticos opacos: biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual 1944-1969*. Buenos Aires: Corregidor, 2017.
- Barson Tanya y Taisa Palhares eds. *Mira Schendel*. Londres: Tate Publishing, 2013.
- Battersby, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Londres: The Womens Press, 1989.
- Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina*. Buenos Aires: Marea, 2016.
- Bertone, Carla. "Muchachas de vanguardia". *Ramona* 62 (2006): 31-77.
- Bertúa, Paula. "Sueños de Idilio: los fotomontajes surrealistas de Grete Stern", *Boletín de Estética* 6 año 3, (2008).
- Berry, Ian, Lauren Haynes y Alma Thomas. *Alma Thomas*. Nueva York: The Studio Museum in Harlem, 2016.
- Bird, Sharon R.. "Welcome to the Men's Club: Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity". *Gender and Society* 10 (1996): 120-132.
- Bleyer, Jennifer. "JOURNALISM; A Career Behind the Camera", *New York Times*, 16 de agosto, 2006, accedido el 25 de febrero 2019 en

<https://www.nytimes.com/2006/08/13/nyregion/journalism-a-career-behind-the-camera.html>

Borja-Villel, Manuel, Guy Brett, Ferreira Gullar, Paulo Herkenhoff y Suely Rolnik. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

Broude, Norma. "Degas's Misogyny". *The Art Bulletin* 59, no. 1 (1977): 95-107.

Bullrich, Francisco. "Tomás Maldonado, un testimonio". En Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra editado por Mario H. Gradowczyk, 143-147. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Londres: Routledge, 2006.

———. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge, 2011.

Cadús, Eugenia. "Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX". *Telóndefondo* 27 (2018).

———. "La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo". *Afuera* 17/18 (2016-2017).

Cano, Virginia. "Prólogo" *Nadie viene sin un mundo. Ensayos sobre la sujeción de unx mismx*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Madreselva, 2018.

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

Chave, Anna C. "Minimalism and the Rhetoric of Power". *Arts Magazine* 64, no. 5 (1990): 44-63.

———. "Pollock and Krasner: Script and Postscript". *Anthropology and Aesthetics* 24, no. 1 (1993): 295-111

———. "New Encounters with Les Demoiselles d'Avignon: Gender, Race, and the Origins of Cubism". *Art Bulletin* 76, no.4 (1994): 597-611.

———. "Minimalism and Biography". *The Art Bulletin* 82, no. 1 (2000): 149-63.

Chejter, Silvia. *Lugar común: la prostitución*. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

Clark, Lygia, Cornelia H. Butler y Luis Pérez-Oramas. *Lygia Clark: the abandonment of art, 1948-1988*. New York: The Museum of Modern Art, 2014.

Connell, R.W.. *Masculinidades*. Traducido por Irene Ma. Artigas. México: Universidad Autónoma de México, 2003.

Connell, R.W. y James W. Messerschmidt. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender & Society* 19, no. 6 (2005): 829-859.

- Córdoba Iturburu, Cayetano. *80 años de pintura Argentina. Del Pre-Impresionismo a la Novísima Figuración*. Buenos Aires: Librería de la Ciudad: 1981.
- Cosse, Isabella. "La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)", *Estudios demográficos y Urbanos* 24, 2 71 (2009), 429-262.
- . "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, 2015.
- Crispiani, Alejandro. "Frutos de la invención". En *Tomás Maldonado, un moderno en acción: ensayos sobre su obra* editado por Mario H. Gradowczyk, 49-55. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.
- . *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*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes; Buenos Aires: Prometeo 30/10; Santiago de Chile: ARQ, 2011.
- De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987.
- Del Gizzo, Luciana. *Volver a la vanguardia*. Buenos Aires: En Danza, 2017.
- Derek, Harris. *The Place of Arturo in the Argentinian Avant-Garde*. Aberdeen: University of Aberdeen, 1994.
- Deutsch, Rose y Jay, "LISL STEINER. Miscellaneous. A Photographic Retrospective", accedido el 25 de febrero 2019 en <http://www.lislsteiner.com/LislSteiner-Interviews-Leica-2000.html>
- Devalle, Verónica. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- Dorival, Géó y Raquel Forner. *Raquel Forner*. Buenos Aires: Editorial Lozada, 1942.
- Duncan, Carol. "Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting". En *Feminism and Art History. Questioning the Litany* editado por Norma Broude y Mary D. Garrard, 292-313. New York: Harper and Row, 1982.
- . "The MoMA's Hot Mamas". *Art Journal* 48, no. 2 (1989).
- Escot, Laura. *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*. Buenos Aires: Patricia Rizzo, 2007.
- Espinosa, Ana. *Manuel Espinosa*. Buenos Aires: el autor, 2012.
- Faxedas, M. Lluïsa. "Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción". *Brac: Barcelona, Research, Art, Creation* 1 (2013).

- . “Women Artists of Cercle et Carre. Abstraction, Gender and Modernity”. *Women’s Art Journal* 1 (2015): 27-61.
- Fer, Briony. “What’s in a Line? Gender and Modernity”. *Oxford Art Journal* 13, no. 1 (1990): 77-88.
- Fèvre, Fermín. *Raquel Forner*. Buenos Aires: El Ateneo Bifronte, 2000.
- Foucault, Michel. *Power/knowledge: selected interviews and other writings 1972-1977*. Editado por Colin Gordon. New York: Vintage Books, 2015.
- Frederickson, Kirsten y Sarah E. Webb eds. *Singular Woman: Writing the Artist*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- García, María Amalia. “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, 2001.
- . “La construcción del arte abstracto. Impactos e interconexiones entre el internacionalismo cultural paulista y la escena artística argentina 1949-1953”. En *VII Premio Fundación Telefónica “Arte Argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones”*. Buenos Aires: Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR) - Fundación Espigas, 2004.
- . “La ilusión concreta: un recorrido a través de *Nueva Visión*. *Revista de cultura visual. 1951-1957*”. En *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra* editado por Mario H. Gradowczyk, 148-158. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.
- . “Lidy Prati y su instancia diferencial en la unidad del arte concreto”, en *Yente-Prati*. Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Costantini, 2009.
- El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.
- . ed. *Legado Pirovano: la colección Ignacio Pirovano en el Moderno*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 2017.
- . “Gina Ionescu”. En Giordano, Mariana ed. *El patrimonio artístico de El Fogón de los Arrieros: primera parte*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas; Resistencia: UNNE. Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura, 2018.
- . “La revista Arturo y la potencia múltiple de la vanguardia”. En *Edición facsimilar de la revista Arturo: ensayos y traducciones*. Bayley, Edgar et al; coordinación general por María Amalia García, 7-20. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.
- . y Silvia Dolinko. “Dispositivos para lo nuevo: Diálogos entre publicaciones de la modernidad latinoamericana” *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas, Ficciones*

Metropolitanas. Centro de estudios Espigas - IIPC-UNSAM. Buenos Aires, 8-9 mayo 2017.

———. y Silvia Dolinko. “Círculo de revistas. Interlocución entre publicaciones de la modernidad visual latinoamericana”. *Goya* 363 (2018): 142-159.

Gené, Marcela. *Un Mundo Feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo: 1946-1955*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Giani, Giampiero. *Raquel Forner*. Milán: Della Conchiglia, 1960.

Giordano, Verónica y Adriana Valobra. “Una ley de corta vida en una historia de largo aliento: de la ausencia con presunción de fallecimiento al divorcio vincular”. En *Contigo ni pan ni cebolla. Debates y prácticas sobre el divorcio vincular en Argentina, 1932-1968*. Buenos Aires: Biblos, 2015.

Girondo, Oliverio. *Obras completas*. Buenos Aires: Losada, 1968.

Giunta, Andrea. “Una vida susceptible de adoptar todas las formas”. En *Tomás Maldonado: un itinerario*, editado por Vicenza Russo. Buenos Aires: MNBA-Skira, 2007.

———. “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 y Manuel Borja-Villel, 105-117. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2013.

———. *Feminismo y arte latinoamericano*. CABA, Siglo XXI, 2018.

———. y Cecilia Fajardo-Hill. *Radical Women: Latin American Art 1965-1980*. Los Angeles: Prestel, 2017.

Glusberg, Jorge. *Marta Minujín*. Buenos Aires: Gaglianone, 1986.

———. *Del constructivismo a la geometría sensible*. Buenos Aires: CAYC, 1992.

———. *Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1998.

Gluzman, Georgina. “Mujeres y Arte en La Buenos Aires Del Siglo XIX”. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2015.

———. *Trazos invisibles: mujeres artistas en Buenos Aires, 1890-1923*. Buenos Aires: Biblos, 2016.

Gottschaller, Pia, Aleca Le Blanc, Zanna Gilbert, Tom Learner y Andrew Perchuk eds., *Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Los Angeles: Getty Publications, 2017.

Gradowczyk, Mario H. *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.

- . y Nelly Perazzo. *Abstract Art from the Rio de la Plata: Buenos Aires and Montevideo: 1933-1953*. New York: The Americas Society, 2001.
- Grammatico, Karin. "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.
- Greer, Germaine. *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and Their Work*. Londres: Tauris Parke Paperbacks, 1979.
- Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2007.
- Guy, Donna J. *Sex and Danger in Buenos Aires: prostitution, family, and nation in Argentina*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.
- Haber, Abraham. *Raúl Lozza. Cuarenta años en el arte concreto (sesenta con la pintura)*. Buenos Aires: Fundación San Telmo, 1985.
- Halberstam, Judith. *Female masculinity*. Durham y Londres: Duke University Press, 1998.
- Haraway, Donna Jeanne. *Modest-Witness Second-Millennium*. New York: Routledge, 1997.
- . *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el jardín del Edén*. Traducido por Ander Gondra Aguirre. Buenos Aires: Sans Soleil, 2015.
- Herrera, Beatriz. "Da nirham eros". *Diagonal Cero* 3 (1962).
- Hopfengärtner, Johanna. "Pioneras de la modernidad: Grete Stern y Marie Langer en Argentina" *Iberoamericana* 9 no. 33 (2009), 157-170.
- Iria Candela, Glória Ferreira, Sérgio B. Martins y John Rajchman. *Lygia Pape*. New Haven: Yale University Press, 2017.
- Jianou, Ionel. *Romanian Artists in the West*. Los Angeles: American Romanian Academy of Arts and Sciences, 1986.
- Jones, Amelia. "'Clothes Make the Man': The Male Artist as a Performative Function". *Oxford Art Journal* 18, no. 2 (1995):18-32.
- Kiaer, Christina. "Boris Arvatov's Socialist Objects". *October* 81 (1997): 105-118.
- Kimmel, Michael S. "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina". En *Masculinidad/es: Poder y crisis*, ed. por Teresa Valdés y José Olavarría, 62-82. Santiago de Chile: Isis, 1997.
- Kosice, Gyula. *Antología Madí*. Buenos Aires: Madí, 1955.
- . *Arte Madí*. Buenos Aires: Gaglianone, 1982.
- . *Teoría sobre el arte*. Buenos Aires: EUDEBA, 1987.
- . *Autobiografía*. Buenos Aires: Asunto impreso, 2010.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press, 1985.
- Kris, Ernst y Otto Kurz. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 2010.

Kulick, Don. "The Gender of Brazilian Transgendered Prostitutes", *American Anthropologist* 99, 3 (1997).

Laañ, Diyi. *Selección de poemas*. Buenos Aires: La Guillotina, 1997.

Lauretis, Teresa De. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987.

Lauria, Adriana. "Arte abstracto en la Argentina. Intermittencia e instauración". En *Arte Abstracto Argentino* editado por Marcelo Pacheco, 22-47. Buenos Aires: PROA, 2003.

———. "Yente. Una pionera en los márgenes" y "Yente. Una biografía". En *Yente-Prati*. Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Costantini, 2009.

———. *Yente*. Buenos Aires: Liliana Ruth Crenovich, 2018.

Lavin, Maud. "Ringl + pit: The representation of women in german advertising, 1929-1933", *The Print Collector's Newsletter* 16, no. 3 (1985), 89-93.

Le Sacre du printemps: XLII Biennial of Venice, Corderia dell'Arsenale. Buenos Aires: El Ministerio, 1986.

Le Feuvre, Lisa. *Gego: Line as Object*. Berlin: Hatje Cantz, 2013.

Lee Cooke, Fang. "'Husband's career first': renegotiating career and family commitment among migrant Chinese academic couples in Britain", *Work, Employment & Society* 21 no. 1 (Marzo 2007), 47-65.

Lemus, Francisco. "Retóricas de la pandemia. Derivas y resistencias en torno al arte argentino frente a la crisis del sida" Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 6 (2015).

———. "Infancia y temporalidades queer en la Galería del Rojas", *Interalia* 12 (2017), 53-69.

———. "Los museos en la noche larga del patriarcado", *Jennifer* 12 (2017).

———. "Una introducción: políticas de género y prácticas curatoriales en América Latina", *Estudios Curatoriales* 5 no. 7 (Primavera 2018).

———. y Nicolás Cuello. "De cómo ser una verdadera loca: Grupo de Acción Gay y la revista Sodoma como geografías ficcionales de la utopía marica", *Badebec* 6 no.11 (Septiembre 2016), 250-275.

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* 4 (2003/2004).

Longoni, Ana y Fernanda Carvajal. *Minuphone 1967-2010. Marta Minujin*. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2010.

Lozza, Arturo M.. *Cómo Raúl Lozza navegó contra la corriente y descubrió el arte concreto*. Buenos Aires: Tropea, 2010.

Lozza, Raúl. *Toda una historia en un trozo de vida: veinte cartas de un pintor (Raúl Lozza) a un escritor (León Benarós)*. Raúl Lozza: Buenos Aires, 2005.

- López Anaya, Jorge. "Gyula Kosice, la memoria y el proyecto". En *Kosice. Obras 1944-1990*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1991.
- . "Raúl Lozza. El fin de la ficción pictórica". En *Raúl Lozza. Pintura & Arte concreto*. Buenos Aires: Fundación Banco Patricios, 1993.
- . *Raúl Lozza. Retrospectiva 1939-1997*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 1997.
- Lucena, Daniela. *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos, 2015.
- . y Ana Longoni. "Textos Olvidados de Maldonado". En *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra* editado por Mario H. Gradowczyk, 271-275. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.
- Maldonado, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Barcelona: Gedisa, 1994.
- . *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires: Infinito, 1997.
- Malosetti Costa, Laura. "Romero Brest y la historiografía del arte argentino" *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- . "Cartografías del deseo", *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 7 (2015): 1-9.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1993.
- Marter, Joan M. "Arcadian Nightmares: The Evolution of David Smith and Dorothy Dehner's Work at Bolton Landing". En *Reading Abstract Expressionism*, editado por Ellen G. Landau, 625-636. New Haven: Yale University Press, 2005.
- . ed. *Women of abstract expressionism*. Denver: Denver Art Museum, 2016.
- Mattar, Denise. *Lygia Pape. Intrinsicamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- Melé, Juan. *La vanguardia del '40. Memorias de un artista concreto*. Buenos Aires: Cinco, 1999.
- Merli, Joan. *Raquel Forner*. Buenos Aires: Poseidón, 1952.
- Miller, Dana y Serge Lemoine. *Carmen Herrera: lines of sight*. New York: Whitney Museum of American Art, 2016.
- Mohanty, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", *boundary 2*, vol. 13 no.1 (1984), 333-358.
- Molesworth, Helen. *Anna Maria Maiolino*. Los Angeles: Prestel, 2017.
- Montfort, Anne y Cécile Godefroy, eds. *Sonia Delauney*. Londres: Tate, 2015.

Morgan, Laurie A. y Karin A. Martin, "Taking Women Professionals out of the Office: The Case of Women in Sales", *Gender and Society* 20 no. 1 (2006): 108-128.

Müller, Ulrike, ed. *Bauhaus Women. Art, Handicraft, Design*. Paris: Flammarion, 2009.

Müller-Westermann, Iris, David Lomas, Pascal Rousseau y Helmut Zander. *Hilma af Klint a pioneer of abstraction*. Stockholm: Moderna Museet, 2013.

Noorthoorn, Victoria. *Marta Minujín. Obras 1959-1989*. Buenos Aires: MALBA, 2010.

Oliver, Wendy y Doug Risner eds., *Dance and gender: an evidence-based approach*. Florida: University Press of Florida, 2017.

Ortner, Sherry B. "Is Female to Male as Nature is to Culture?". En *Woman, Culture, and Society*, editado por Michael Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere. Stanford: Stanford University Press, 1974.

Osswald, Denisse. "Las narrativas de "las pioneras". Cuestiones de género y moralidades en el desarrollo de la danza moderna en la Argentina (1940-1960)", *Relaces* 4, 2 (2010).

Pacheco, Marcelo. *Arte abstracto argentino*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2003.

Perazzo, Nelly. *El arte concreto en la Argentina en la década del 40*. Buenos Aires: Gaglianone, 1983.

Perchuk, Andrew y Posner Helaine. *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*. Cambridge: MIT Press, 1995.

Pérez-Barreiro, Gabriel. "La negación de toda melancolía". En *Art from Argentina 1920-1994*. Oxford: Museum of Modern Art, 1994.

———. "The Argentine Avant-Garde: 1944-1950" Tesis de doctorado. Department of Art History and Theory, University of Essex, 1996.

———. *The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps De Cisneros Collection*. Austin: Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, 2007.

———. "Diyi LaaÑ". Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Accedido el 2 de enero, 2019.
<http://malba.org.ar/en/coleccion-online/decada/1940/?idobra=2009.11>.

Pérez-Oramas, Luis y Rodrigo Naves. *León Ferrari & Mira Schendel. Tangled Alphabets*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, New York: The Museum of Modern Art, Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

Poggi, Christine. "Dreams of Metallized Flesh: Futurism and the Masculine Body". En *Inventing Futurism. The Art and Politics of Artificial Optimism*

Pollock, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Londres: Routledge, 1999.

- . *Vision and Difference: femininity and the histories of art*. Nueva York: Routledge, 2008.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto Contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Priamo, Luis. *Sueños: Fotomontajes de Grete Stern*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2012.
- Ramírez, Mari Carmen. *Gego: Between Transparency and the Invisible*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Raquel Forner*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1998.
- Raquel Forner of Argentina*. Washington, DC: Pan American Union, 1957.
- Raquel Forner: óleos 1970-1980*. Santa Fe: Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", 1984.
- Reilly, Patricia L. "The Taming of the Blue. Writing Out Color in Italian Renaissance Theory". En *The Expanding Discourse Feminism and Art History* eds. Norma Broude y Mary D. Garrard. Nueva York: Routledge, 1992.
- Reinhart, Stephanie. "Renate Schottelius: dance at the bottom of the world". En *Dancing Female: lives and issues of women in contemporary dance*. ed Sharon E. Friedler y Susan B. Glazer. Nueva York: Routledge, 1997.
- Risler, Julia. "Marx según Maldonado en la época heroica". En *Tomás Maldonado un moderno en acción. Ensayos sobre su obra*, editado por Mario H. Gradowczyk, 71-78. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008: 71-78.
- Roberts, Jodi. *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern & Horacio Coppola* Nueva York: Museum of Modern Art, 2015.
- Robinson, Jacqueline. *Modern Dance in France (1920-1970): An Adventure*. Routledge: Nueva York, 1998.
- Rocha, Carolina. "La masculinidad Letrada en Un lugar en el mundo y Martín (Hache)". En *Cuerpos Minados. Masculinidades en Argentina*, compilado por José Javier Maristany y Jorge Luis Peralta, 221-242. La Plata, EDULP, 2017.
- Rodr Blanco, Manuel, Manuel Borja-Villel y Teresa Velásquez eds. *Lygia Pape: Magnetized Space*. Zurich: JRP Ringier, 2015.
- Rolnik, Suely, Corinne Diserens y Felipe Scovino. *Lygia Clark: da obra ao acontecimento: somos o molde: a você cabe o sopro*. San Pablo: Pinacoteca do Estado, 2006.
- Rosa, María Laura. *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* 20, (2014): 191-209.
- Rosell, Luisa. *Raquel Forner*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.
- Rossi, Cristina. "En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción". En *Arte Argentino y latinoamericano del siglo XX: sus interrelaciones*. Buenos

- Aires: Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR) - Fundación Espigas, 2004.
- . “Vanguardia concreta rioplatense: Acerca del arte concreto y la música”. *ICAA Document Project Working Papers 1* (2007): 11-24.
- . “Mirando al futuro. Maldonado entre las voces emergentes”. En *Tomás Maldonado, un moderno en acción: ensayos sobre su obra*, editado por Mario H. Gradowczyk, 79-102. Caseros: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2008.
- . “Escritos y testimonios. El caso del “Manifiesto de cuatro jóvenes”. Presentado en las *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, La Plata, 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, 231-246. Buenos Aires: Arte X Arte, 2013.
- . “Redes latinoamericanas de arte constructivo”. *Cuaderno 60* (2016): 103-125.
- . *La revista Arturo en su tiempo inaugural*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Espigas, 2018.
- Rottner, Nadja y Peter Weibel eds. *Gego 1957-1988: Thinking the Line*. Berlin: Hatje Cantz, 2006.
- Russo, Vicenza. *Tomás Maldonado: un itinerario*. Buenos Aires: MNBA-Skira, 2007.
- Salessi, Jorge. *Médicos maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires:1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- Sanchez, Ariel. “La singularidad de los rostros: interrogaciones sobre masculinidad y nación en un ensayo fotográfico de Juan Travnik”. En *Cuerpos Minados. Masculinidades en Argentina*, compilado por José Javier Maristany y Jorge Luis Peralta, 177-195. La Plata, EDULP, 2017.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Schor, Mira. “Linaje paterno”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, compilado por Cordero Reiman, Karen e Inda Sáenz, 111-129. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Seguí, Teresita. *Entrevista con Gyula Kosice*. Buenos Aires: La Aldaba, 2014.

- Sierra, Marta J.. "Oblique Views: Artistic Doubling, Ironic Mirroring and Photomontage in the Works of Norah Lange and Norah Borges" *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 29 no. 3 (2005), 563-584.
- 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. VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte*. Buenos Aires: CAIA, 1995.
- . "Punto y línea sobre el "campo". En *Desde la otra vereda: momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)* coordinado por Diana Weschler. Buenos Aires: Del Jilguero, 1998.
- . "Las artes plásticas en las décadas del '40 y '50". En *Arte, sociedad y política: Nueva Historia Argentina tomo 2* dirigido por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- Souza Dias, Geraldo. *Mira Schendel. Do Espiritual à Corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Squirru, Rafael. *Kosice*. Buenos Aires: Gaglianone, 1990.
- Stern, Grete. *Grete Stern: obra fotográfica en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1998.
- Stone, Pamela. *Opting Out?: Why Women Really Quit Careers and Head Home*. Berkeley: University of California, 2007.
- Tatay, Helena, ed. *Anna Maria Maiolino*. Santiago de Compostela: Centro Galego Arte Contemporánea, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, Londres: Koenig Books, Malmö: Malmö Konsthall, 2010.
- Tomasini, Cecilia. *Una revisión a la relación arte-ciencia en la obra de Raúl Lozza*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2002.
- Tóth, Edit. "Breuer's Furniture, Moholy-Nagy's Photographic Paradigm, and Complex Gender Expressivity at the Haus am Horn", *Grey Room* 50 (2013): 90-111.
- Tupitsyn, Margarita, ed. *Rodchenko y Popova. Definiendo el constructivismo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.
- Vasari, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Turín: Einaudi, 1986.
- Werbin, Matilde. "Fundamentos para una música elementarista", *Contemporánea: la revolución en el arte* 1, no. 1 (1948). <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/730375/language/es-MX/Default.aspx> Accedido 1 de febrero 2019.
- White, Anthony. "Lucio Fontana, the post-Fascist masculine figure." Ponencia presentada en la conferencia *Masculinities: Gender, Art and Popular Culture*, Melbourne, 2005.
- Whitelow, Guillermo y María Rosa Castro. *Raquel Forner: retrospectiva*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1983.

Yente. *Obras destruidas de Del Prete*. Buenos Aires: Artes Gráficas, 1971.

Yente. *Anotaciones para una semblanza de Juan Del Prete*. Rosario: Iván Rosado, 2019.

Yente-Prati. Buenos Aires: Fund. Eduardo F. Costantini, 2009.

Yolis, Milena. Arte Madí Universal en clave visual. *I Jornadas Internacionales de Estudios sobre Revistas Culturales Latinoamericanas FICCIONES METROPOLITANAS Revistas y redes internacionales en la modernidad artística latinoamericana*, 2017.